



Le féminin dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

Morvarid Rahbari

► To cite this version:

Morvarid Rahbari. Le féminin dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT: 2017USPCA148 . tel-02426181

HAL Id: tel-02426181

<https://theses.hal.science/tel-02426181>

Submitted on 2 Jan 2020

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 267 – Arts et Médias

Thèse de doctorat
en Études Théâtrales

Morvarid RAHBARI

**LE FÉMININ DANS L'ŒUVRE
DRAMATIQUE DE SAMUEL BECKETT**

Thèse dirigée par M. Joseph DANAN

Soutenue le 15 décembre 2017

Membres du jury :

M. Yannick BUTEL, professeur à l'Université d'Aix-Marseille

M. Joseph DANAN, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mme Mireille LOSCO-LENA, professeur à l'ENSATT, Lyon

Mme Catherine NAUGRETTE, professeur à l'Université Sorbonne
Nouvelle-Paris 3

Résumé

Dans l'œuvre de Samuel Beckett, les personnages féminins qui au début sont quasi absents, prennent de plus en plus d'importance et présentent alors différentes images féminines. L'univers féminin qui apparaît ne cesse de prendre de l'ampleur. Pour aborder le fait féminin, il faut prendre en compte les différents langages esthétiques spécifiques des personnages-femmes. En effet, ces langages - faits de diverses tournures imagées -, mettent en exergue l'identité féminine de ces personnages. Ces langages recouvrent de nombreux domaines : corporel, gestuel, scénique et pictural. Cette recherche permet de mieux comprendre le traitement du féminin dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett et de souligner les aspects majeurs des personnages féminins.

Mots clés : Féminin, femme, personnage-femme, Samuel Beckett

Abstract

In Samuel Beckett's works the female characters are seen to be absent at the beginning, but throughout the story their presence becomes more significant, and represents the different images of the female characters. The female characters in his work expand and grow constantly. To understand the female characters, we need to analyze the languages that have been used by each character. The languages provide a different image which highlights the identity of each character. They also cover many areas such as body, gestural, scenic, and pictorial. This research paper helps us to better understand how Samuel Beckett deals with feminine in his works, and highlights the major features of the female characters.

Keywords: Feminine, female, female-character, Samuel Beckett

À toutes personnes grâce à qui

Remerciements

Je suis très honorée de remercier, en premier lieu très vivement, mon directeur de thèse, M. Joseph DANAN, qui m'a constamment encouragée et soutenue, même dans les moments où j'avais de la peine à mettre en forme mes idées. Il a vu la thèse dans ses débuts les plus hésitants, mais l'acuité de sa réflexion et ses conseils justes m'ont permis d'arriver à l'aboutissement de ce travail ardu. Je lui adresse toute ma reconnaissance pour avoir accepté de diriger une thèse dont le sujet est rarement abordé.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux membres du jury - M. Yannick BUTEL, Mme Mireille LOSCO-LENA et Mme Catherine NAUGRETTE - qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Rédiger une thèse dans une langue étrangère est une folie, et c'eût été certainement impossible sans la collaboration précieuse des personnes qui ont bien voulu corriger le texte.

A Danièle EHRHARD et Noël GAUTIER, je dois mes plus vifs remerciements pour leur générosité, leur engagement et leur volonté de m'aider. Ils ne savaient pas à quoi ils s'engageaient, mais face à cet immense travail, ils n'ont pas rechigné, et ce, même si le sujet traité ici n'est pas lié directement à leur profession.

Je remercie également André BERNOLD, connaisseur et ami de Samuel Beckett, pour son intérêt permanent à mon égard et mon travail et pour son soutien sur le plan humain et ses conseils.

Je ne pourrais finir ces remerciements sans penser à ma famille dont l'affection, l'amour, le soutien et l'encouragement constants m'ont été d'un grand réconfort et ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

Note liminaire

Les traductions des textes en langue originale anglaise sont de notre fait, sauf mention d'un traducteur.

Sommaire

INTRODUCTION.....	9
I. LANGAGE CORPOREL : UN PROCESSUS DE REDUCTION CORPORELLE DANS L'EXPERIENCE ESTHETIQUE BECKETTIENNE	16
II. LANGAGE GESTUEL: FIGURES FEMININE/ MASCULINE CHOREGRAPHIÉES ET PERFORMÉES	61
III. LANGAGE DE L'ESPACE ADAPTÉ AU GENRE FEMININ: LA FÉMINISATION DE L'ESPACE	139
IV. LANGAGE PICTURAL : FEMME A TRAVERS LE SOUVENIR DE L'ART VISUEL DE SAMUEL BECKETT	232
CONCLUSION	320
BIBLIOGRAPHIE	325

Intérêt et motivation du sujet

Le thème du Féminin, abordé par Samuel Beckett dès le début de ses textes dramatiques, est un sujet souligné par les critiques, soit en littérature soit en théâtre, qui était pour nous étudiant(e)s en Lettres Françaises un thème connu et familier.

A l'époque où nous faisons nos études à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Ferdowsi Machhad en Iran, nous avons suivi un cours sur le Théâtre Français. Ce cours nous a permis de découvrir pour la première fois, l'univers théâtral de Samuel Beckett par sa pièce *En attendant Godot*. Nous y avons surtout constaté le peu de place accordée au personnage féminin. Cette absence renvoie à la réponse faite par Beckett à la question de Linda Ben-Zvi quand elle l'interroge sur le fait de savoir si les femmes pouvaient jouer une partie des rôles masculins dans *En attendant Godot*, Beckett lui a répondu : « les femmes n'ont pas de prostate »¹. Beckett, après *En attendant Godot*, commence à mettre en scène des figures féminines mais il ne présente que des femmes dégradées.

Pendant les cours universitaires, ce thème du Féminin a eu ceci d'amusant, qu'il divisait la classe lors des échanges sur le rapport entre les genres et les sexes. Il était fascinant d'observer l'influence qu'un discours d'homme-professeur parlant de l'image féminine en général, pouvait avoir sur les étudiants, et révélait quelque chose de plus profond que la simple curiosité intellectuelle d'ailleurs souhaitable.

Faisant un master de recherche sur *L'univers dramatique beckettien à travers les deux pièces En attendant Godot et Fin de partie*, j'avais le désir de poursuivre ce que j'avais entrepris en master. L'influence de ces cours universitaires et de mon master, a fait que je me suis décidée, d'une façon plus profonde, à me plonger dans cette recherche du thème féminin dans les textes dramatiques de Beckett.

¹ Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. X. Linda Ben-Zvi note que « when asked if women could play the parts of men in *Waiting for Godot*, Beckett said, « Women don't have prostate », in Samuel Beckett, meeting with Linda Ben-Zvi, Paris, December 1987.

Introduction

Chercher le féminin : La trace des femmes chez Samuel Beckett

« Aller à la découverte de la trace,
c'est, peut-être, continuer à écrire,
tourner autour de l'introuvable trace »².

Y a-t-il un monde féminin chez Beckett ?

On entend une réponse affirmative de Linda Ben-Zvi qui dit: « In fact, by count women dominate the Beckett stage. [...] With the sensitive eye of a painter, Beckett creates portraits of women that go beyond simple gender identification. His women are among the most arresting and powerful that a dramatist - particularly a male dramatist - has ever sketched »³.

Cette réponse nous amène à analyser la représentation féminine dans le théâtre de Samuel Beckett.

Comme le féminin n'est pas un thème bien défini, il est nécessaire d'approfondir la lecture pour y parvenir. Pour arriver à trouver la trace féminine chez Beckett, on va s'interroger

² Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », 1987, p. 174.

³ Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.* p. xii. « De fait, les femmes dominent, par leur nombre, la scène beckettienne. Avec le regard sensible d'un peintre, Beckett crée des portraits de femmes qui vont au-delà de l'identification simple du genre. Les femmes beckettiennes sont les plus étonnantes et les plus puissantes qu'un dramaturge - particulièrement un dramaturge masculin - ait jamais décrites ».

sur la possibilité que ce dernier puisse écrire « l'autre féminin », à travers une analyse des procédés d'écriture et des différentes présentations du féminin données à voir dans ses œuvres.

Au sujet de Beckett, nous trouvons des études portant exclusivement sur son écriture « féminine »; citons d'abord *Women in Beckett, performance and critical perspectives*, ouvrage collectif édité par Ben-Zvi en anglais dont la première partie contient des entretiens avec douze actrices de différents pays qui ont joué le rôle des personnages féminins de Beckett. La deuxième partie intitulée « Réagir aux femmes de Beckett » comprend des articles sur les femmes beckettiennes dans ses romans ainsi que dans ses pièces. C'est pourquoi le lecteur peut voir l'évolution de la représentation des femmes à travers la longue carrière de Samuel Beckett. Dans cet ouvrage, nous avons une vue analytique des pièces beckettiennes où une présence féminine domine, avec un regard essentiellement féminin sur la scène beckettienne.

L'autre travail important qui mérite d'être cité, est le livre de Mary Bryden intitulé *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*. Ce livre est un ouvrage critique exhaustif du rôle de la femme dans l'ensemble du corpus beckettien. Il y a aussi les travaux de Pascale Sardin qui apportent un regard sur la femme et la maternité chez Beckett. Elle a écrit un livre intitulé *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*⁴.

Malgré ces différentes études détaillées, il n'existe pas de travaux, à ma connaissance, consacrés exclusivement à la Femme dans l'œuvre dramatique de Beckett. Une approche du Féminin avec un regard sur le corps a été faite d'une manière partielle dans la thèse de Katerina Kanelli, *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps*⁵. De même, il existe des articles sur le thème du Féminin chez Beckett assez explicites. Par exemple celui de M. Bryden intitulé *Pas et Berceuse : Des textes féminins ?*⁶ et celui de René Agostini, « *Le personnage féminin de Beckett* »⁷.

Néanmoins, lorsque les critiques se penchent sur la présentation des personnages féminins dans les romans, nouvelles et pièces de théâtre, ils n'abordent jamais les questions du Féminin avec une analyse spécifique de tous les états possibles des protagonistes féminines. Le

⁴ Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Couleurs anglaises », 2009.

⁵ Katerina Kanelli, *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps (thèse en littérature générale et comparée)* Paris, Université Paris 8, Thèse (Ph. D.), juin 2007.

⁶ Mary Bryden, « Pas et Berceuse : Des textes féminins ? », in *Europe, Samuel Beckett*, n°770-771, Paris, juin-juillet 1933.

⁷ René Agostini, *Le personnage féminin de Beckett*, in Michèle Ramond (dir.), *Terra Incognita, (femmes, savoirs, créations)*, Paris, Indigo et côté-femmes, 2006.

but de notre recherche est de montrer par une analyse de la dramaturgie beckettienne, sa conception de la femme et la représentation qu'il en donne. Nous nous proposons d'étudier la femme à travers quatre langages thématiques :

- Langage corporel :

Les figures féminines qui habitent les romans, les nouvelles ainsi que les pièces de Samuel Beckett ont un rôle et une présence qui ne se limitent pas à la simple figuration. Tout au long de leur aventure, les personnages féminins ne sont pas très présents et jouent, la plupart du temps, des rôles qui semblent secondaires, enfermés dans celui stéréotypé de la mère, de la fille, de l'amante ou de l'épouse. Les personnages féminins semblent négligés sur le plan quantitatif. Néanmoins, on peut affirmer que certaines œuvres de Beckett sont construites autour des personnages féminins, ou du moins, en fonction des interventions et des manifestations de celles-ci. Qu'elles soient mises au premier ou au second plan et quels que soient les rôles qu'elles jouent, ces femmes dégagent dans les pièces une image du féminin sous différentes formes: femme enterrée, femme chorégraphiée, femme-mère et femme-épouse.

Le monde beckettien au féminin est un terrain beaucoup moins exploré que d'autres. Le féminin dans les pièces de Beckett - en considérant l'ordre chronologique de ses pièces - apparaît d'une façon intermittente comme le rythme *néant-présence-néant* de l'existence du corps féminin comme nous essaierons de le montrer dans la première partie de notre travail de recherche. La question corporelle revêt une importance majeure dans l'identité féminine alors qu'elle n'apparaît quasiment pas pour les personnages masculins. La représentation du corps féminin donne une dimension différente aux héroïnes de Beckett. Dans ce contexte, nous explorerons le schéma corporel des femmes en soulignant l'image atypique du corps féminin dispersé. Nous parlerons étape par étape des dégradations corporelles. Le corps féminin tout au long des textes dramatiques se déconstruit et se déforme. Ce démembrement du corps amène une réflexion sur l'image de la femme dont on ne voit que le visage et dont on n'entend que la voix. Cette nouvelle image du corps féminin constitue une nouvelle identité. Le corps et son image forment ainsi un duo qui offre une plateforme de questionnements du corps deleuzien. A partir des différents changements corporels et d'une lecture corporelle littérale, nous constatons qu'on peut arriver à présenter une apparition corporelle féminine assez étonnante chez Beckett.

- Langage gestuel :

Il n'est jamais aisé de tracer, d'une manière exhaustive, toutes les thématiques abordées par l'auteur. Mais nous essaierons d'en dégager les plus marquantes. En ce sens, nous examinerons la thématique de la gestuelle. L'œuvre de Beckett ne cesse de parler du mouvement, de petits pas, de chutes, de rétablissements, de reptations et de tentatives de marche, de marches entravées et d'immobilité. Cet aspect nous paraîtra plus lisible dans la deuxième partie qui étudie l'intensité du mouvement corporel des personnages féminins et masculins. Le principe de la langue chorégraphique de Beckett c'est qu'il existe des mouvements « masculins » et des mouvements « féminins ». Il ne s'agit nullement d'une différence biologique dans le registre des mouvements, mais d'une divergence entre les gestes du corps masculin et du corps féminin. Dans le processus de création gestuel et surtout sur le plan chorégraphique, Samuel Beckett prend ses danseurs (euse) au sérieux. Il leur confie des mouvements de base en leur demandant de faire des mouvements qui s'accordent avec le corps. Quant aux mouvements masculins, Beckett essaie de créer les combinaisons entre le corps dansant masculin et la pensée. Donc ce lien, entre la danse et la pensée, annonce le cogito beckettien « *je danse donc je pense* ». Quant aux mouvements dansés féminins, Beckett demande au personnage féminin dans le dramacule *Pas*, de faire une séquence de mouvements rythmiques des pas dansés et de la combiner avec le jeu d'éclairage et de tonalité de l'écho de la cloche.

Dans cette partie, nous aborderons une comparaison entre Samuel Beckett et Pina Bausch sur le thème « danse et théâtre » qui renvoie au mouvement corporel féminin-masculin chez Beckett. Tout comme Pina Bausch, Beckett fait souvent allusion, dans ses représentations, aux stéréotypes sur les hommes et les femmes. Les références portent sur les « langages du mouvement » - notamment langage du corps immobile - simultanément chez les personnages féminins et masculins.

De même, nous verrons en fait les traits communs qui apparaissent entre la performance en danse moderne et la danse en tant qu'art chorégraphique que les personnages de Beckett pratiquent, en citant quelques exemples. Dans un dernier temps, nous étudierons les similitudes entre les qualités comiques du théâtre de Samuel Beckett, ses éléments d'art mimétique et le théâtre Nô japonais. Ces similitudes sont basées sur l'étude du mouvement du corps cadavérique et fantomatique. Nous retrouverons donc un corps fantomatique en mouvement comme un trait commun entre les deux types de théâtre.

- Langage scénique :

La troisième partie montre la scène spécifique féminine qui n'est pas très loin de la pensée archaïque/dystopique de Samuel Beckett. L'on y constate une certaine dystopie sous le langage de l'espace adapté au féminin et aussi une féminisation de l'espace qui apporte à sa suite la pensée de la scène matrice et la maternité de la terre (Terre-Mère). La maternité constitue rarement le sujet des études critiques des textes dramatiques de Samuel Beckett ; très souvent elle n'est évoquée que brièvement. Cette négligence de la part des critiques sera à la base de cette partie. Sur ce point, nous essayerons de souligner le lien entre l'omniprésence du personnage féminin et la réalité de l'espace adapté à la figure féminine traumatisée. Dans cette partie, nous proposerons d'aller au-delà du lien entre Beckett et sa propre mère. En soulignant quelques points communs entre Dante et Beckett sur l'espace dystopique, nous mettrons les fantasmes sur la mère en relation avec la notion symbolique de la terre afin d'en cerner la pertinence pour les enjeux de la féminité. L'image obsédante de la mère et de la femme qui parcourt l'œuvre dramatique de Samuel Beckett mérite à notre avis de rentrer dans la discussion analytique sur la présence symbolique des femmes. La question qui s'impose est de savoir si l'œuvre de Beckett contribue à confirmer la notion du féminin à travers les personnages féminins. Dans un deuxième temps, nous examinerons la question de connaître l'effet de l'espace sur le personnage féminin. Cela amène à étudier la pathologie de l'être féminin dans les deux registres du corporel et du psychisme. En pratiquant l'analyse détaillée des textes beckettien, nous soulignerons les aspects pathologiques variés qui sont issus de l'imaginaire d'un dramaturge contemporain.

- Langage pictural :

La quatrième et dernière partie de notre thèse représentera l'image de la femme beckettienne à travers le langage pictural. Tout d'abord, la connaissance profonde de Samuel Beckett de l'art moderne et la pertinence de ses vues sur le monde de l'art contemporain nous montrent combien la question du « visuel » joue un rôle primordial dans la conception des pièces de l'auteur. Ce dernier recourt par exemple, dans le but de souligner les jeux de corps et de lumière au service du féminin, aux variations de l'éclairage dont l'idée de base se trouve chez Adolphe Appia. Ainsi Beckett songe à lier une scène sacrée féminine à une modification du

dialogue sous l'effet d'un jeu de lumière. Nous pourrions montrer aussi l'importance des effets de lumière et d'ombre qui révèlent la véritable image du personnage féminin. Ainsi les préférences dans le domaine pictural entrent naturellement en résonance avec sa propre sensibilité. L'admiration de Samuel Beckett pour les arts plastiques est d'abord un héritage culturel qui remonte à son adolescence. De même, il admire les peintres qui ont créé ce qu'il est convenu d'appeler des « chefs d'œuvre ». Son goût va s'affirmant dès qu'il fréquente les musées, notamment à l'occasion de voyages. C'est alors qu'on voit - d'une part - l'influence de la conception visuelle empruntée de la peinture de Rembrandt et celle du Caravage qui lui font le don absolu de mieux créer les personnages féminins. De plus avant toute chose, ce que Beckett demande à la création picturale c'est d'être une réponse reçue comme un écho à sa propre sensibilité. En tant que traducteur des surréalistes, Beckett traduit des textes sur la peinture écrits par René Char. Dans le dialogue avec Georges Duthuit, Beckett se livre à un échange d'idées sur l'art en général et la peinture en particulier. Alors nous noterons l'influence du surréalisme dans la création des personnages-femmes sur la scène beckettienne⁸. Sous cette influence, Samuel Beckett dépasse les frontières pour fournir un espace particulier où s'exprime le corps féminin. Parmi les artistes surréalistes figurent notamment Breton, Bataille, Eluard, Masson, Giacometti, Buñuel, Dali, Delvaux, Ernst, Miró, Man Ray, Bellmer, Magritte, à la fois créateurs (trices), écrivains, sculpteurs et plasticiens (ennes), dont les œuvres retiendront notre attention. Nous essaierons alors de faire apparaître des similitudes entre le parcours de Samuel Beckett et le parcours de chacun de ces artistes.

Dans ce sens, nous nous attacherons à des moments successifs : nous présenterons d'abord l'influence de Beckett en nous intéressant à quelques idées fondatrices. Puis, nous tâcherons de synthétiser la question du « féminin » beckettien à travers le surréalisme. Ce que Beckett met en lumière c'est la présence effective directe de la création féminine à travers l'art surréaliste. En effet, l'intérêt croissant de Beckett se manifeste pour réaliser les différentes représentations féminines telles que : femme exilée, femme mutilée, femme-photo, femme et la scène obscène. C'est dans cette perspective que nous proposerons une étude générale et comparée des créations des artistes surréalistes avec la création beckettienne qui mettra en valeur la conception du féminin dans les textes dramatiques de Beckett. Cette comparaison visera à

⁸ Pour donner une référence à la partie que j'ai consacrée à « **Une lecture surréaliste-féminine de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett** », j'ajoute que pour l'instant, il y a un projet de recherche en cours à l'Université de Fribourg de Suisse par Thomas Hunkeler, intitulé « *Samuel Beckett dans les marges du surréalisme : influence et productivité d'une avant-garde* », (financé 2015-2017 Université Fribourg de Suisse, Faculté des Lettres).

montrer qu'il existe la même trace de l'identité féminine entre la productivité théâtrale de Beckett et aussi dans l'univers pictural surréaliste.

Quelle place les femmes occupent-elles dans l'œuvre de Beckett?

Cette question, axe principal de notre thèse, nous amène à examiner la variété des réactions des personnages féminins par rapport à leur situation. Quelle que soit cette réaction, elle est déterminée par leur identité féminine. Cette étude nous permettra aussi de préciser un certain nombre de caractéristiques féminines qui traversent l'œuvre de Samuel Beckett.

Partie I

Langage corporel :

**Un processus de réduction corporelle
dans l'expérience esthétique
beckettienne**

« Inspiré par mon génie, je vais chanter les êtres et les corps qui ont été revêtus de formes nouvelles, et qui ont subi des changements divers. Dieux, auteurs de ces métamorphoses, favorisez mes chants lorsqu'ils retraceront sans interruption la suite de tant de merveilles depuis les premiers âges du monde jusqu'à nos jours »¹.

¹ Ovide, *Les métamorphoses*, chant 1, Paris, du chêne, 2008.

Introduction

La question du genre dans l'œuvre de Samuel Beckett a souvent été considérée comme une question mineure n'étant pas digne de considération critique. L'auteur lui-même affirme dans *Malone meurt*: « [...] Il y a si peu de différence entre un homme et une femme, je veux dire entre les miens »². Il est indéniable que la prose et le théâtre de Beckett décrivent un monde où l'humanité tout entière est condamnée à subir une existence insupportable, et ceci quelque soit le sexe. Cependant, on peut dire que cette déclaration de Beckett sur les questions de genre n'est pas tout à fait pertinente car dans ses œuvres, il n'est pas vrai qu'il n'y a pas de différence entre les hommes et les femmes³.

En revenant à la question du genre dans les œuvres de Beckett, il est évident que les hommes et les femmes n'ont pas la même présence dans ses textes. Deirdre Bair dans sa biographie de Beckett dit que, les amis de Beckett pensaient qu'il n'avait pas écrit de pièce ayant une partie spécifique pour une femme parce que : « [...] His attitude towards women ranged from careless indifference to basic distrust and irritated dislike »⁴. L'indifférence apparente de Beckett envers les femmes peut être interprétée comme une forte misogynie et une stratégie pour traiter de la Femme dont la sexualité et la subjectivité doivent être réprimées. Cependant, en dépit du manque d'intérêt de Beckett pour les femmes, Linda Ben-Zvi dans son œuvre *Women in Beckett*, nous confirme que : « [...] His women are among the most arresting and powerful that a dramatist - particularity a male dramatist - has ever sketched [...] »⁵.

L'objectif de cette partie est d'examiner le traitement de l'identité sexuelle par Beckett lié au langage corporel, en particulier dans ses dramaturges tardifs où la présence d'un corps

² Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 10.

³ Malgré ce qu'il dit dans *Malone meurt*, Samuel Beckett croyait à l'importance du genre dans ses pièces lorsqu'on lui a demandé si les femmes pouvaient jouer dans *En attendant Godot*, il a répondu : → voir *supra* note 1, page 8. Pour lui, seuls les hommes sont autorisés à effectuer les rôles des hommes et les rôles des femmes. A ce propos, il a intentionnellement écrit une partie de ses œuvres pour les hommes et une partie pour les femmes. Il a écrit très clairement les voix masculines et féminines. Donc, il est nécessaire d'explorer le genre dans ses productions.

⁴ Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Simon & Schuster, A Touchstone book, 1978, p. 481.
« [...] L'attitude de Beckett envers les femmes allait de l'indifférence négligente à la méfiance instinctive et à l'irritation ».

⁵ Voir « Introduction » in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. xii.
« Les femmes beckettiennes sont les plus étonnantes et les plus puissantes qu'un dramaturge - particulièrement un dramaturge masculin - ait jamais décrites ».

sexué (mâle / femelle) joue un rôle clé. Donc, nous nous consacrons à l'analyse de l'image du corps féminin, de ses évolutions et de ses transformations.

A partir de sa première pièce *En attendant Godot* (1953), on constate l'absence de la femme. On se rend compte que dans le théâtre de Samuel Beckett, les femmes sont quasiment absentes, ou alors elles font une apparition relativement tardive en tant que protagonistes par rapport à leurs homologues hommes. Dans les années 1980, la méfiance de Beckett envers les femmes a radicalement évolué. Dans certaines pièces (*Pas moi, Pas*, et plus tard *Berceuse*), il confie spécifiquement la scène à une voix féminine donnant ainsi aux femmes leur propre espace dans ses productions, et il y traite aussi certaines questions particulièrement féminines. La présence féminine apparaît pleinement dans *Oh les beaux jours* (1963) où Winnie est le premier exemple d'un personnage féminin dominant l'espace scénique. Tout en remplissant la scène de sa voix, Winnie lutte contre la perte de son corps. Les histoires de toutes les femmes beckettiennes parlent d'une telle perte : le corps et la langue sont réduits en miettes et signifient plus par l'absence que par la présence.

Dans les dernières pièces de Beckett, le corps qu'on ne voit pas et les mots qui ne sont pas dits deviennent les éléments les plus signifiants de la représentation. Dans cette évolution qui affecte tous les aspects de la représentation théâtrale, les personnages conservent les caractéristiques fondamentales de leur identité, et leur sexe reste bien défini. Un groupe restreint mais significatif des pièces de Beckett soulève la question des relations entre mère et fille et de la maternité niée. L'échec de la mère fait partie d'un discours plus large sur la sémiotique du théâtre et sur la vie en général. Ces femmes ne peuvent pas exister comme des personnages complets car elles sont, soit des voix sans corps soit des corps sans voix. De même, elles ne peuvent pas être des mères (ou des filles) dans le monde réel car ce rôle ne peut conduire qu'à plus de mort et de douleurs.

L'idée de travailler sur le corps féminin et de ses représentations dans le théâtre de Samuel Beckett est née de la tendance de l'auteur à le cacher et à le dégrader. Le corps est l'élément qui s'impose pour aborder l'œuvre de Samuel Beckett. Certes, l'auteur traite d'autres thèmes (scène, danse, musique et peinture, etc.), mais le corps reste sa préoccupation centrale comme une sorte de prisme offrant une multitude d'angles de vue. Dans le *corpus*⁶ de l'œuvre dramatique de Beckett, le corps féminin occupe une place significative. L'approche du corps

⁶ La liste complète des œuvres théâtrales de Samuel Beckett figure en fin de ce présent travail.

beckettien semble s'inscrire dans des traditions que l'on peut faire remonter à l'antiquité, et qu'on peut aussi rattacher à une certaine modernité (Artaud, Deleuze, etc.). Le corps bizarre, étranger, organique est très présent dans son œuvre : un corps au-delà de l'humain mais très humain en même temps. Littéralement brisés et atteints dans leur chair, les personnages montrent un corps qui a subi une série de dégradations physiques et de bouleversements dramatiques⁷.

Le théâtre de Beckett est l'examen anatomique d'un corps qui souffre, lutte, désire et jouit. Nous sommes là devant un sujet délicat qui fait débat et qui concerne chacun de nous. Les réflexions sur le corps beckettien nous ont conduites à mettre en évidence une certaine spécificité du corps de l'acteur : sa dégradation corporelle. Sur scène, le corps est effacé, mutilé⁸, et la langue se tarit dans un théâtre de plus en plus abstrait et minimaliste. On s'aperçoit que nombre des personnages féminins sont présents dans les dernières pièces de Beckett, et que réellement, il prend un chemin vers la démasculinisation en créant des figures féminines minimales, alors : « [...] s'il faut en croire le théâtre minimaliste de Beckett, 'un espace, une voix, un corps', le pari est ici gagné »⁹.

La violence physique entraîne la désintégration, le rejet du corps féminin et même le morcellement. Bien évidemment, le motif de la mutilation fait de Beckett un auteur post-moderne si nous prenons pour référence la définition donnée par Ihab Hassan dans *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*¹⁰. Il propose un tableau comparatif entre le Modernisme et le Postmodernisme qui nous permet de relever les concepts de « disjonction », « déconstruction », caractéristiques du Postmodernisme. Cette expérience d'une « étreinte corporelle fabuleuse » et des « états de corps » qui sont tous des enjeux dans l'œuvre beckettienne, fait apparaître quelques modalités d'inscription du corps dans ses textes dramatiques. La figure de Beckett hante toute une partie de la scène contemporaine poursuivant,

⁷ Nous ajoutons que les mutilations corporelles que les personnages subissent déjà dès ses premières pièces commencent par la saleté, la pourriture et la déformation corporelle : Henry et Mme Rooney ne sont que de « vieilles viandes ». Dans *Comédie*, F2 n'est qu'« une roulerie » (p. 19). Joe, lui aussi est « vissé sur le lit dans sa pourriture » (p. 87). En outre le manque de soins, le désordre des vêtements, la peau jaunie et les poils superflus sont là pour montrer l'état de décomposition du corps (Ex. Mlle Fitte n'est qu'un sac d'os et Mme Rooney une « tâche pâle »).

⁸ Ce mot emprunté fait allusion à l'idée d'Aristote sur l'infériorité du corps féminin par rapport au celui masculin. Aristote en particulier a synthétisé cette idée dans une formule célèbre faisant de la femme « un mâle stérile [1] » voire « un mâle mutilé [2] ». Voir

[1] Aristote, *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1961, I, 20, [727 b], p. 36.

[2] *Ibid.*, II, 3, [737a], p. 62.

⁹ Lyne Crevier, « un espace, une voix, un corps », *Revue Ici*, Montréal, 6 mars 2008.

¹⁰ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New-York, Oxford University Press, 1982, in Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 118.

en la développant, cette forme de mise en jeu du corps. Ce théâtre contemporain s'attache à mettre en scène « la dé-faite »¹¹ du corps.

Nous nous intéressons donc à cet être féminin dont la représentation évolue tout au long des textes dramatiques de Samuel Beckett. Cela nous permet d'éclairer sa perception du corps féminin. Notre plan met en lumière les modalités des atteintes corporelles chez les personnages féminins. Dans ce sens, c'est le support théorique de notre étude. Tout ce chapitre est consacré au langage corporel de la figure féminine, et nous allons suivre cette évolution corporelle à la fois lente et profonde.

Chapitre 1. Langage corporel : évolution de la reconnaissance des femmes

1. Qui est cet Autre ? - Représentation de la féminité

« Invisible, étranger, secret, caché, mystérieux, noir, interdi »¹². Qui est cet Autre qui empiète donc insidieusement dans l'écriture beckettienne? Qui est cet Autre dont la présence ou l'absence affirme et/ou menace l'identité des personnages masculins de Beckett?

Il y a différents niveaux de présence de la femme dans l'œuvre de Samuel Beckett. Dans cette perspective et pour répondre à cette question, nous allons examiner l'importance de la présence de la femme et de son traitement misogynique et ainsi évaluer comment la femme y est

¹¹ Agathe Torti-Alcayaga, « L'œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite », in Geneviève Chevallier (dir.), *Cycnos*, Vol. 18, n°1, « Le Théâtre britannique au tournant du millénaire », juin 2001, pp. 51-62.

¹² « Invisible, foreign, secret, hidden, mysterious, black, forbidden », voir Hélène Cixous, « *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays* », in Hélène Cixous, Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, trad. Betsy Wing, Minnesota, University of Minnesota Press, 1986, p. 69.

décrite. Avec ces questions à l'esprit, nous tenterons de tirer des conclusions quant à la représentation des personnages féminins. Chez Beckett, il n'y a pas de voix narrative, mais la récurrence de certains thèmes signifie qu'une certaine voix peut y être reconnue. Cette voix beckettienne implicite met constamment en évidence la futilité de l'existence. Souvent les femmes, les narrateurs et les personnages se dégradent. Dans la fiction, la femme ne se manifeste pas comme un esprit, mais comme un corps. Comme le note S. Brienza, le travail du sexe semble être une activité féminine courante au début de la fiction: « ils [les personnages féminins] gagnent leur vie non pas avec leurs esprits, mais avec leur corps »¹³. La misogynie latente dans les premiers romans de Beckett, est de plus en plus perceptible dans ses dernières pièces. *En attendant Godot* (1953), la première pièce de Beckett, est significative en ce qu'elle omet entièrement la femme. Non seulement les personnages féminins n'existent pas, mais la femme n'est même pas mentionnée ne sera-ce qu'incidemment par les personnages masculins. Mais on peut considérer qu'elle n'a pas été complètement effacée. En effet, la passivité de l'attente qui définit les personnages masculins est un trait que nous pourrions associer à la femme. Certes, dans le cadre du patriarcat, la femme est l'Autre passif, soumise à l'homme autoritaire. Nous pourrions envisager, par conséquent, que les personnages masculins dans *En attendant Godot* incarnent deux traits masculins et féminins, servant à dépeindre une condition humaine plutôt qu'une condition exclusivement masculine.

Alors, quels sont les effets tangibles de l'absence de la femme sur les personnages masculins dans *En attendant Godot* ?

Certains critiques, tels que A. Cagle, ont souligné un homoérotisme qui supplée l'absence des femmes. Comme le remarque Cagle : « Le désir pour les femmes est remplacé par un désir pour les hommes »¹⁴. Cela pourrait dire que la relation entre Vladimir et Estragon ressemble un peu à un mariage. Certes, tout au long de la pièce, Vladimir et Estragon cherchent le confort physique et émotionnel réciproque, un besoin qui devrait normalement être principalement satisfait par un partenaire romantique. Une autre référence à l'idée du mariage peut être trouvée dans le fait que Vladimir et Estragon passent chaque moment ensemble. Cependant, contrairement à un mariage, le fait que les deux moitiés de cette relation sont des

¹³ « They earn their livelihood not with their minds but with their bodies », in Susan Brienza, « Clods, Whores and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction », in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Op.cit., p. 93.

¹⁴ « The desire for women is replaced by a desire for men », in Amanda Cagle, « Looking for Love on Samuel Beckett's Stage: Homoeroticism, Sterility and the Postcolonial Condition », in *Revue Atenea*, Vol. 23, n°1, Mayaguez, Nandita Batra, Université de Puerto Rico, 2003, p. 87.

hommes supprime la possibilité de reproduction. Ainsi, si nous considérons que le but inné de l'homme est d'assurer la poursuite de l'espèce humaine, nous pouvons également considérer que l'absence de la femme, en fait, constitue l'essence même de la pièce où son absence a souligné la futilité de l'existence des personnages.

En ce sens, par le biais délibéré de l'absence de la femme, Beckett a consolidé son omniprésence dans le monde réel. Dans les drames ultérieurs de Beckett, l'image de la femme se déplace à nouveau. *Oh les beaux jours* et *Pas moi* (1963), *Berceuse* (1982) et *Pas* (1981) poussent le personnage féminin, souvent en marge, vers le centre de la scène. Comme le remarque Rina Kim, dans *Oh les beaux jours* : « Beckett récupère la femelle qui était auparavant tue, ridiculisée et soumise »¹⁵. Cette attention soudaine à l'Autre, négligée jusqu'à présent, pourrait être lue comme une tentative de Beckett de rectifier le phallocentrisme qui avait caractérisé ses romans et son théâtre. En tout cas, la centralité de la femme dans les pièces mentionnées ci-dessus soulève toute une série de nouvelles problématiques.

¹⁵ « Beckett recuperates the female who was formerly silenced, ridiculed and abjected », in Rina Kim, *Women and Ireland as Beckett's Lost Others*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 120.

1.1. Femme comme une image atypique : la disparition corporelle à travers le mouvement beckettien¹⁶

« Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le savoir du corps que nous avons oublié »¹⁷.

Le théâtre de Beckett décrit le processus de dégradation graduelle subie par le corps des personnages, dans un espace anonyme et sans repères. La chute est l'ultime stade de la dégradation corporelle, comme le dit F. Noudelmann : « le déplacement et les facultés diminuent peu à peu [...] La chute est donc le mouvement naturel des corps en scène »¹⁸. Samuel Beckett présente, dans son œuvre dramatique, un imaginaire théâtral montrant la transformation corporelle de la femme, voire son changement d'identité. Ceci conduit le spectateur à se comporter comme le personnage féminin qui est toujours présenté comme un *corps en mutation*. L'idée de mutation semble incarnée au sein même de la créature féminine. A cet égard, notre parcours sera le suivant: aborder la question du corps et de la corporalité et ainsi concevoir le corps non plus seulement comme espace métaphorique ou lieu de construction de l'être, mais comme un champ d'investigations et d'expériences, relais entre la parole et l'écriture, le geste et le mot, le mouvement et l'expression. Lieu de compromis et de discernement d'où émerge la parole, le corps devenu la plaque tournante du rapport au monde, articulerait ainsi le rapport au réel, au visible et à l'invisible.

Pourquoi dégradation au féminin ?

¹⁶ L'aspect profond de la dégradation corporelle se manifeste dans le livre de Peter Erhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, où il aborde l'ensemble des douleurs physiques qui touchent le corps des personnages beckettien. Il cherche à mettre en évidence aussi le mécanisme d'une dégradation corporelle et aussi mentale et ensuite la disparition du corps réduit à une seule tête et à un seul visage.

¹⁷ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 16.

¹⁸ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998, p. 92.

Les personnages féminins de Samuel Beckett ont tous une caractéristique particulière liée à leur dégradation physique, et donc la représentation de leur corps va évoluer progressivement.

On ne peut prétendre parler de la femme sans tenter d'en comprendre la conception classique et les textes littéraires qui s'intéressent à l'anatomie et à la physiologie du corps féminin comme ceux du docteur Nicolas Venette, auteur du *Tableau de l'amour conjugal* en 1687, mais aussi, bien entendu, des textes littéraires, en particulier ceux de Diderot, notamment avec son essai *Sur les femmes* en 1772. Mais ces textes s'intéressent à la femme pour l'enfermer, bien souvent, dans l'infériorité physique qu'on lui suppose, doublée bien souvent d'une infériorité intellectuelle justifiée par la faiblesse physiologique. Comme l'écrit Michel Delon, jusqu'à l'âge classique : « la femme est définie par rapport à l'homme comme manque, comme excédent ou, selon une théorie plus élaborée, comme inversion. Ce dernier modèle est intéressant car il tente de penser en même temps une identité et un principe de transformation qui fasse passer d'un sexe à l'autre »¹⁹.

Sous la plume de Samuel Beckett, cette idée classique de la faiblesse physiologique apparaît chez ses protagonistes. Les personnages subissent des changements d'aspect et ce jusqu'à la disparition physique. Cette négation corporelle serait l'écriture du rien, du vide, de la pénurie, de l'épuisement, de la dégradation, en un mot celle d'une *crise de représentation*²⁰. De plus, selon Ciaran Ross, toute l'œuvre de Beckett « développe le négatif de notre monde »²¹. Dans ce sens, les personnages féminins de Beckett, privés d'une partie de leur corps, souffrent de « l'inférieure dégradation »²² corporelle qui apparaît depuis *Fin de partie*²³ jusqu'à ses dernières courtes pièces. (Nous apercevons une accélération du processus de dégradation. Nagg et Nell ont perdu leurs jambes. Ils peuvent seulement bouger les yeux pour apercevoir la chambre et les fenêtres. Winnie montre une étape plus avancée dans l'esthétique de dégradation beckettienne. Son cou est fixe, elle ne peut remuer que la tête comme les personnages dans *Comédie*. Ce

¹⁹ Michel Delon, « Le prétexte anatomique », in Peter Gay (dir.), *Dix-huitième siècle*, n° 12, Représentations de la vie sexuelle, Paris, Garnier, 1980, p. 36.

²⁰ C'est la conclusion que donnerait Beckett de la nouvelle dramaturgie : « On est peut-être en droit de parler d'une crise de représentation », dit-il dans *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 56.

²¹ Ciaran Ross, « Aux frontières du vide : Beckett une écriture sans mémoire, ni désir », Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, in *The Irish Journal of French Studies*, Trinity College Dublin, Spring 2006, p. 14.

²² Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 108.

²³ On rappelle que le personnage beckettien enfermé dans des mamelons ou dans des poubelles, se réduit presque à une présence anatomique et se rend compte de sa déchéance physique. Alors, la scène de la décomposition physiologique et du corps mutilé s'affirme comme écho d'Auschwitz selon Theodor Adorno qui déclare : « [...] les poubelles de Beckett sont les emblèmes de la culture reconstruite après Auschwitz [...] ». Voir, Theodor Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, [première édition : Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1958], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 229.

processus de réduction conduit le personnage féminin à n'être plus qu'une bouche dans *Pas moi* ou qu'une voix dans *Berceuse*. Nous assistons à la naissance d'un corps réduit à l'extrême : corps elliptique beckettien. Or, la déconstruction du corps prend un sens symbolique et essentiel : la voix qui parle et l'œil qui regarde voire l'œil de l'esprit. Cette réduction à l'essentiel rappelle la formule célèbre du philosophe Berkeley « esse est percipi aut percipere »²⁴).

Beckett prive ses créatures féminines de tout ce qui est indispensable pour se montrer sur scène, et du corps féminin ne reste plus que le tronc et certains membres, mais cependant, malgré ce corps mutilé, les femmes n'hésitent pas à se montrer. Le corps de femme, corps de toutes les transformations, parle, s'exprime et hurle. Son langage peut se lire, il se doit même d'être retranscrit, parfois abruptement, pour dire ce « je » de la femme aux multiples aspects dans un corps-à-corps littéral avec la dramaturgie.

De la même façon, il nous permet de décrypter les personnages de Beckett avec Jerzy Grotowski dans sa théorie sur le Théâtre Laboratoire où pour lui, l'entraînement physique de l'acteur était un moyen pour accéder à une autre chose plus subtile, de méta-corporel. Selon J. Grotowski « le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles »²⁵.

En appliquant cette théorie à l'œuvre dramatique de Beckett, on s'apercevrait que ses pièces sont un véritable laboratoire de morcellement des personnages féminins dans lesquelles les femmes atrophiées sont toujours privées d'un organe naturel. De fait, Beckett amène à l'extrême la pathologie de ses personnages-femmes dont il ne reste que des vestiges du corps. Dans ce « lieu des restes », le corps n'est constitué que d'« une oreille, une bouche, avec quelques débris d'entendement au milieu »²⁶, parmi ces ruines « ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes et les vestiges de chair et de conscience »²⁷.

Or, les expériences de Grotowski et de Beckett se basent sur la volonté de supprimer l'acteur, gommer sa présence scénique ou de déformer la représentation de son image corporelle. Au fil des pièces de Beckett, les signes corporels tendent à s'amenuiser et cependant le corps n'en reste pas moins omniprésent. Le corps délimite les contours de cette structure et y imprime

²⁴ La citation complète du philosophe irlandais du XVIII^{ème} siècle. → « Être c'est être perçu ou percevoir ».

²⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1971, p. 14.

²⁶ Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 115.

²⁷ Samuel Beckett, *Malone meurt*, *Op.cit.*, p. 19.

sa forme, comme en témoignent les nombreuses métaphores corporelles, ainsi que les nombreux « borborygmes » que Beckett nous donne à entendre²⁸.

Quant au corps mourant, Beckett lui-même a accumulé les infirmités tout au long de son existence jusqu'au « [...] délabrement du corps »²⁹. Les handicaps arrivent accidentellement et sans raison particulière. Notamment, les personnages beckettien sont affligés de multiples calamités corporelles. Des accidents réduisant la vue, l'ouïe, le toucher et la marche arrivent subitement : comme Pozzo et Lucky au second acte d'*En attendant Godot* et comme Molloy qui se met en « motion reptile » car ses jambes l'ont abandonné. Prenons deux autres exemples : *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* où la mutilation corporelle est bien marquée. La femme mutilée est privée de ses membres. Dans *Fin de partie*, Nell regrette l'unique dent qu'elle avait encore hier ou dans *Oh les beaux jours* ! Winnie enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, s'y enfonce jusqu'au cou, dans le second acte ne peut plus bouger³⁰. Entre souffrance et beauté féminine, le corps mutilé de Winnie montre un corps souffrant et un personnage en révolte qui veut survivre. Elle s'efforce de résister à son éparpillement. Nous rappelons ici Merleau-Ponty disant que : « C'est la science qui nous habitue à considérer le corps comme un assemblage de parties et aussi l'expérience de sa désagrégation dans la mort. Or, précisément, le corps décomposé n'est plus un corps: en d'autres termes, le corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal, c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie »³¹.

La fascination de Beckett pour la décomposition des corps se relie aussi à l'idée du « corps décomposé », évoqué par Merleau-Ponty. Celui-ci désigne le corps en tant que « composition » assemblage des parties: c'est le « corps objectif ». Celui que la science contemple comme objet, loin de la vérité du corps vécu, corps-sujet ou « corps phénoménal ». Chez Beckett, les personnages sont mutilés dans leur corps objectif, mais il s'attache à l'exploration du corps phénoménal, du corps vivant, à vif dans le présent de ses perceptions.

²⁸ Hélène Lecossois, « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, « Des éléments aux traces : Elements and Traces », Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 259.

²⁹ Ce vers est d'après le long poème de William Butler Yeats intitulé *La Tour*, trad. Jean-Yves Masson, Verdier, Paris, 1926.

³⁰ La mutilation de Winnie est pratiquée hors scène. Elle n'est un spectacle ni pour Willie, ni pour le spectateur : si elle n'est pas montrée, c'est parce qu'elle est trop extrême pour être représentée, au risque de tomber dans la caricature.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n°4, 1976, p. 493.

A ce sujet, Blanchot écrit : « Nous sommes tombés hors de l'être, dans le champ du dehors où, immobiles, marchant d'un pas égal et lent, vont et viennent les hommes détruits »³². Effectivement les personnages féminins de Beckett tombés hors de l'être dans le lieu apocalyptique beckettien, dans un monde comme celui d'*Oh les beaux jours*, montrent une humanité en morceaux dans une nature sans vie, ou presque. Quant à Winnie, « elle représente assez bien un être fait de restes et de décombres (le contenu de son sac) qui ne parvient pas à formuler sa propre ruine »³³ comme la femme âgée du *corps liquide* de Kossi Efoui qui tente, après avoir tout perdu dans sa vie, de récapituler son corps dispersé, en morceaux, en disant : « je récapitule mon corps, tête, épaule, jambes et pieds...pour le sauver du geste inutile ... Ma tête ... où est ma tête ? ... ça, ma tête ? Ça, mes pieds ? ... où, mes pieds ? Où, mon tronc ? [...] »³⁴ ; et elle se contente depuis de vivre et de parler pour se convaincre de son existence.

En retraçant les corps féminins métaphysiques, le théâtre de Beckett incarne des êtres réels qui sont nécessaires dans la pratique du théâtre selon Anne Ubersfeld qui déclare : « le théâtre est corps »³⁵ dans la mesure où il est un art de la représentation, par définition matérialiste, qui ne peut exister sans la présence des corps et des choses qui le font être. Selon elle, la matière du théâtre n'est que des êtres réels surtout, le corps et la voix des comédiens. Cette matière se trouve, de toute évidence, dans les chairs féminines de Beckett qui sont le mélange d'un être et d'une voix.

³² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 34.

³³ Jean-Claude Larrat, Caroline Jacques, Catherine Rannoux, Stéphane Bikialo, *Beckett / En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2009, p. 50.

³⁴ Kossi Efoui, *Le corps liquide*, in Nouvelles écritures, Vol 2, Belgique, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1998, p. 54.

³⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin SUP », 1996, p. 224.

1.1.1. Femme : corps dispersé, corps transfiguré

La dramaturgie beckettienne soulève constamment des questions corporelles. Du point de vue de sa signification, le corps du personnage / de l'acteur, même s'il est classé parmi d'autres objets théâtraux, mérite une analyse sémiotique spécifique:

« Le corps ne signifie pas comme un bloc; il est toujours très strictement « découpé » et hiérarchisé, chaque structuration correspondant à un style de jeu ou à une esthétique. Par exemple, la tragédie efface le mouvement des membres et du tronc, tandis que le drame psychologique utilise surtout le visage et les mains. Les formes populaires mettent en valeur la gestualité du corps tout entier. Le mime, prenant le contre-pied du psychologisme, neutralise. Le visage et, dans une moindre mesure, les mains, pour se concentrer sur les attitudes et sur le tronc »³⁶.

Le portrait féminin, chez Beckett, n'existe que comme « morceau choisi », comme unité détachable. Ce portrait n'a de sens que relié à la dégradation corporelle. L'écriture du corps se fragmente en éléments qui acquièrent une dimension à la fois métaphorique et métonymique. Par la déconstruction du corps et de l'esprit, le personnage beckettien accède à une nouvelle forme d'existence ; l'écriture prend une forme particulière mettant de côté le monde et le corps réels des femmes pour conduire à l'inconnu et au corps fictionnel. De même, l'écriture accède à un nouveau « corpus », moins délimité. K. Weiss le confirme bien disant que : « chez Samuel Beckett, le corps est amoindri, décrépi, morcelé: le corps des personnages de fiction beckettiens est déformé, anormal, puis se décompose et se fragmente, cependant que la matière du texte, la phrase, subit le même processus »³⁷.

Beckett serait l'homme de la désunion et de la mutilation corporelle. Celle-ci transparaît dans son œuvre, particulièrement à travers son théâtre. Issu du latin *mutilare*, qui signifie « mutiler, retrancher, couper, estropier, diminuer, amoindrir »³⁸, le terme « mutilation » désigne «

³⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 71.

³⁷ Katherine Weiss, « '...Humanity in Ruins...': *The Historical Body in Samuel Beckett's Fiction* », in Sean Kennedy, Katherine Weiss (dir.), *Samuel Beckett. History, Memory, Archive*, New York/Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 156.

³⁸ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français : Le grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.

[la] perte accidentelle ou ablation d'un membre, d'une partie du corps »³⁹. Ainsi la mutilation engendrerait-elle l'absence, le manque et la privation. Or, le mécanisme de la construction du personnage fragmenté comme « un agrégat d'organes »⁴⁰ nous conduit vers un personnage déconstruit et réduit. Ce mécanisme est simultanément un mécanisme de déconstruction, celui d' « inventer et décomposer, [...] créer et anéantir, affirmer et nier »⁴¹.

1.1.2. Rétrécissement du corps : personnage réduit à la tête et au visage

Beckett attire l'attention sur certaines parties du corps en le morcelant et en le dévalorisant, en suivant la hiérarchisation traditionnelle de la verticalité, selon laquelle, du corps disproportionné ne reste qu'un crâne « [...] le crâne seul à être vu »⁴². Alors, la tête se développe et occupe la principale position. L'image de la tête, plus spécifiquement du visage, témoigne du fait qu'ils sont l'emblème d'une confrontation de l'œuvre à la question de l'identité corporelle. Le morcellement corporel commence par la partie supérieure du corps : « [...] le haut se traduisant chez Beckett, par le motif du crâne [...] »⁴³. Ainsi, les gestes effectués par les parties du corps mises en valeur deviennent-ils plus chargés de sens. Chez Beckett ce procédé est radical. Il crée des personnages qui rampent (Willie dans *Oh les beaux jours*), réduit le corps à sa bouche (dans *Pas moi*), attire l'attention sur les mains et les visages blancs ou rouges (dans *Fin de partie* et *Catastrophe*), etc.

En étudiant les personnages beckettien, on constate le paradoxe suivant : plus le corps est dégradé et mutilé, plus il s'impose sur scène. Plus il s'efface, plus il devient rare et, par là

³⁹ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁴⁰ Solveig Hudhomme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, coll. « Faux titre 404 », 2015, p. 136.

⁴¹ Yves Sinturel, « Construction/déconstruction du personnage dans la trilogie de Samuel Beckett », in Françoise Lioure, *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. « Littératures », 1993, p. 80.

⁴² Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 32.

⁴³ Llewellyn Brown, « Visible et regarde chez Beckett : Le besoin de voir », in *Revue des lettres modernes*. Samuel Beckett 2 parole, regard et corps, textes réunis et présentés par Llewellyn Brown, Vol 1, Caen, Lettres modernes Minard, 2011, p. 121.

même, essentiel. Malmené, désarticulé et amputé, le corps s'efface progressivement de la scène. Ce faisant, le sujet beckettien se dirige vers un dépouillement toujours plus radical, vers une diminution constante ainsi que Lucky l'affirme dans son monologue quand il dit : « [...] l'homme [...] est en train de maigrir [...] »⁴⁴. Tout au long de son œuvre dramatique, le corps des personnages suit un processus d'auto-annulation. Il se réduit au crâne [la tête], au visage [regard] et à la voix [souffle]. Ce thème de la dégradation devient emblématique de l'espace beckettien⁴⁵, il sera observé chez Novarina dont les personnages suivent le même parcours. Novarina déclare que :

« L'homme [...] s'affiche partout de la même
façon, se réduit à l'identité de son visage et
oublie l'entière de son corps [...] d'un acteur
morcelé, d'un trait jaillissant, d'un pas de danse
[...] »⁴⁶.

Le corps des personnages-femmes n'est jamais complet dans le théâtre de Samuel Beckett. Les femmes souffrent toujours du manque d'une partie de leur corps. Comme « les âmes dispersées »⁴⁷ dans *Le Purgatoire* de Dante dont les parties des corps sont dispersées, elles sont à la recherche de leur moitié perdue. Retenu comme un prolongement et une survivance du corps, le visage revient souvent dans l'œuvre de Beckett. Il en fait un personnage-visage à part entière : visages oubliés ou inoubliables, aperçus fugitivement dans les nuages, dans le ciel ou dans les cendres dont l'identité n'est qu'un visage invisible dans le miroir sans reflet. Il s'approche du mur et « [...] regarde son visage dans le miroir pendu au mur, invisible du point A »⁴⁸.

⁴⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 56.

⁴⁵ Au cours de la marche destructrice, le corps se heurte à un espace qui, comme lui, est obsédé par la matière. L'espace alors va s'adapter au même processus de destruction que celui du corps. Chez Beckett, corps et espace, ayant une identité d'essence, se réduisent progressivement l'un à l'autre. Soit l'espace recule et c'est le corps qui devient espace (comme la bouche dans *Pas moi*), soit le corps se laisse envahir par l'espace (comme les trois jarres dans *Comédie*). En outre, quand l'espace se rétrécit, les gestes des personnages se réduisent aussi : (ex. Winnie enfermée dans le mamelon, seuls les yeux restent mobiles). Nous rappelons que le sujet du langage de l'espace beckettien est bien abordé dans le deuxième chapitre de cette présente recherche.

⁴⁶ Valère Novarina, *Lumières du corps*, *Op.cit.*, p. 77.

⁴⁷ Dante Alighieri, *La Divine comédie (Le Purgatoire)*, chant III, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, p. 33.

⁴⁸ Samuel Beckett, *Trio du Fantôme*, Paris, Minuit, 1977, p. 29.

On pourrait dire que le visage est la première manifestation d'un être humain comme sujet⁴⁹. Le thème du visage est donc fort approprié car fort représentatif du sujet. Il nous en donne l'aspect, le portrait, l'image et la figure. Le visage est ce qui est visible mais aussi ce qui laisse entrevoir l'invisible. Il peut indiquer la personnalité ou simplement la personne qui se cache derrière le personnage, derrière les apparences.

L'apparition du visage, selon Gilles Deleuze, est « [...] une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant »⁵⁰. Or, cette apparition se voit chez les figures beckettiennes, réduites aux visages, et qui ne sont que le gros plan d'un visage de femme dans ...*que nuages*... ou chez les deux femmes dans *Comédie* qui ont « des visages impassibles »⁵¹. De plus, F1, H et F2 présentent des visages que le maquillage rend « à peine plus différenciés que les jarres » et que l'on devine dans le noir, « les têtes sortant de jarre, immobiles d'un acte à l'autre, les visages sans âge comme oblitérés »⁵². Une immobilité maudite évoque celle de Winnie « rigoureusement de face » à l'acte II d'*Oh les beaux jours*, ou la tête en suspens et morte du Souvenant du protagoniste dans *Cette fois* : « à environ 3 mètres au-dessus du niveau de la scène »⁵³.

Beckett, lui, détaille minutieusement les particularités du corps, et laisse dans l'ombre le costume et le visage⁵⁴. Les trois héroïnes de *Va-et-vient* « portent des chapeaux sombres quelconques à bords assez larges pour que les visages soient dans l'ombre »⁵⁵. Le visage de la comédienne est délimité par des chapeaux et des manteaux très longs, boutonnés jusqu'au cou⁵⁶. Or, dans le théâtre beckettien, le visage humain n'indique pas grande chose : il est mis en valeur mais plutôt en tant que masque.

⁴⁹ On pense particulièrement à la place première qu'Emmanuel Levinas donne au visage : « Le visage n'est pas l'assemblage d'un nez, d'un front, d'yeux, etc., il est tout cela certes, mais prend la signification d'un visage par la dimension nouvelle qu'il ouvre dans la perception d'un être. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main - il est ouvert, s'installe en profondeur et, dans cette ouverture, se présente en quelque manière personnellement ». Voir Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1983, in Bernard Descouleurs, Jean Vernet, *Repères pour la spiritualité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 62.

⁵⁰ Gilles Deleuze, *L'épuisé* in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 97.

⁵¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 9.

⁵³ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1982, p. 9.

⁵⁴ Marie-Claude Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov : suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Paris, José Corti, 1987, p. 89.

⁵⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 43.

⁵⁶ Samuel Beckett, *Va-et-vient*, Paris, Minuit, 1972, p. 43.

De même, dans *Comédie*, les personnages ne se différencient guère des jarres « visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres »⁵⁷ dans lesquelles ils sont enfermés, leurs visages sont transformés en masques : « le masque juxtapose et mélange des êtres et des objets que la différence sépare. Il est au-delà des différences, il ne se contente pas de transgresser celles-ci ou les effacer, il se les incorpore et il les recompose de façon originale »⁵⁸.

Or, le visage est la partie du corps sur laquelle se concentre la narration dramatique. Plus précisément, cette narration se réalise par l'œil qui regarde. La représentation de l'œil et du regard dans l'imaginaire de Samuel Beckett illustre une autre étape de dégradation physique et suggère de voir avec « l'œil de chair »⁵⁹. L'œil prend la forme réduite du visage comme le vestige du personnage féminin. Quand l'œil est disjoint du corps, il apparaît souvent comme un véritable personnage, un personnage clef puisqu' « [il] aiguille la narration, attire le regard du lecteur vers ce qui se donne à voir: l'œil est un poste d'observation [...] »⁶⁰.

La femme-œil est réduite à l'œil et au regard comme dans *Comédie*. H le personnage-homme s'adresse à F1 disant que : « [...] Et maintenant que toi tu n'es que ... œil. Qu'un regard sans plus [...] »⁶¹. Le regard, pour Beckett, passe par les yeux qui sont l'organe de la vision. C'est pour cela que le personnage-femme se limite au regard. A ce propos, Jean-Paul Sartre montre que « l'œil n'est pas saisi d'abord comme organe sensible de vision, mais comme support du regard [...] le regard [...] apparaît sur fond de destruction de l'objet qui le manifeste »⁶². A regarder de très près les yeux, l'on perd de vue le regard (comme « le regard perdu »⁶³ de F1 dans *Comédie*), à vouloir appréhender le regard, ce sont les yeux (chez Beckett c'est le personnage-œil) qui disparaissent.

La poétique de l'œil et du regard trouve, chez Samuel Beckett, un registre genré. De côté féminin, la femme se métamorphose en œil « Œil sans plus. Sans cerveau »⁶⁴ qui s'ouvre et se referme sur le personnage H., « s'ouvrant sur moi et se refermant »⁶⁵. Dans ce cas, l'œil de la femme a une fonction passive, juste voir, c'est-à-dire refléter les images qu'il capte, mais du côté masculin, l'œil de l'homme voit tout et jusqu'au fond « [...] sur mon visage. Quelque vérité.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 9.

⁵⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Pluriel », 1972, p. 247.

⁵⁹ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 37.

⁶⁰ Solveig Hudhomme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 136.

⁶¹ Samuel Beckett, *Va-et-vient* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 32.

⁶² Jean-Paul Sartre, *l'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 304-323.

⁶³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 29.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33

Dans mes yeux. [...] »⁶⁶. Ici, ayant la vérité dans ses [les] yeux, le regard masculin a une fonction active qui est de regarder, d'aller au-devant le monde pour le connaître. Il réussit à se maintenir un instant au-dessus du gouffre et de la jarre dont la profondeur l'attire.

La poétique du regard nous livre une thématique de la notion visuelle. Dans un espace fermé, dans un univers où les gestes et les paroles semblent condamnés d'avance par une fatalité aveugle et imposée, le regard remplace l'action, ou plutôt, c'est l'acte de regarder qui devient l'action souveraine. Dans l'espace beckettien, c'est le regard qui évoque la dégradation corporelle de ses personnages.

Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'esprit* (1964)⁶⁷ a noté qu'avec Descartes, la pensée « ne veut plus hanter le visible », et dans ce sens, chez Beckett, lecteur de Descartes, le regard va arriver jusqu'à l'œil, organe plus petit que le visage et passe du visible à l'invisible. Selon Michel Bernard « l'œil, le souffle et la bouche constituent un corps vivant et fracturé de l'être représenté parmi les détruits chaotiques des mots et des choses mortes »⁶⁸. Les morceaux des personnages féminins de Beckett renvoient à l'exemple cité par M. Bernard. Ils ne sont qu'un œil ou qu'un regard sur la scène : l'œil mieux que la voix, est l'organe qui représente avec le maximum d'efficacité formelle ces instants privilégiés d'« [une] brève inconscience »⁶⁹.

Suivant les indications scéniques, dans *Berceuse*, le balancement, le jeu des yeux et des regards ont une importance particulière. C'est « le regard fixe de la vieille femme, tout comme l'intensité constante du spot sur son visage, indépendamment de l'éclairage qui baisse peu à peu sur l'avant-scène »⁷⁰ et « pas question d'un visage », des regards avec « tout yeux, toutes parts, en haut en bas », des regards « derrière la vitre, d'yeux affamés comme les siens de voir, d'être vu »⁷¹. Ici, le regard est interrogé et nous montre « la dévoration visuelle féminine, non plus celle de la caméra, qui est mise en scène : la pulsion scopique de la femme qui rappelle le 'retour' d'un regard 'perdu' »⁷².

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32

⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 36.

⁶⁸ Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996, p. 157.

⁶⁹ Samuel Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 22.

⁷⁰ Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, *Op.cit.*, p. 165.

⁷¹ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, *Op.cit.*, p. 47.

⁷² Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, des Facultés universitaires Saint-Louis, 2008, p. 212.

1.1.3. « *Pas moi* », pas mon visage

Beckett résume l'identité de ses personnages féminins dans le visage obscur. Il retrace un visage mais sans aucun trait, un visage qui ne possède que la bouche. Il réduit le corps à un organe. La réduction ultime féminine à une bouche nous renvoie à la vision morcelée du corps, ce qui sera le cas du seul personnage désigné par la fonction de la seule partie visible du corps dans *Pas moi* : « la Bouche [...] faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité »⁷³. Ainsi, on remarque que le titre de *Pas moi* n'exprime en effet qu'un corps qui se morcelle et disparaît dans le noir, qu'« [un] morceau de chair perdu qui s'emballe dans un monologue fou [...] »⁷⁴.

Mais que se passe-t-il quand le personnage-femme n'a pas de nom ou de visage ?

On arrive rapidement à la conclusion suivante : le visage signe le corps mais si un personnage n'a pas de nom ou pas de visage, ou ni l'un ni l'autre, il ne dispose pas de son identité. En plaçant le visage dans l'obscurité, Beckett refuse de donner une identité à son personnage. C'est une figure anonyme qu'il nous présente de telle sorte que le spectateur ne puisse l'identifier. La bouche de *Pas moi* sera l'exemple de cette absence d'identification en se nommant : « [...] petit bout de femelle [...] »⁷⁵. Or, à l'effacement du visage, répond l'effacement de l'identité. L'importance de la mise en scène du corps féminin en train de disparaître, se retrouve dans la didascalie de *Pas* où Beckett montre un visage caché⁷⁶ en ne donnant aucun détail sur le personnage de May. Son corps est quasi dissimulé sous un costume et son visage est à peine perceptible. Elle n'est qu'une ombre, « seuls sont éclairés l'aire et le

⁷³ Samuel Beckett, *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, p. 81.

⁷⁴ Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Op.cit., p. 198.

⁷⁵ Samuel Beckett, *Pas moi*, Op.cit., p. 82.

⁷⁶ Beckett met en scène les personnages dont le visage va disparaître. Dans *Trio du fantôme*, « [...] tête penchée, visage caché » (p. 25), ou dans *En attendant Godot* le cas d'Estragon : « Vladimir - ([...] Estragon découvre son visage, décomposé). Qu'est-ce que tu as ? - Estragon : Je suis malheureux » (p. 70).

personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage »⁷⁷. Ce cas recourt au visible caché pour suggérer l'invisible.

Au fur et à mesure les femmes-visage perdent leur visage dans l'obscurité. Tout d'abord, c'est le cas du visage de la femme dans *Pas moi* « [...] faiblement éclairé de près, et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité »⁷⁸ et la femme dans *...que nuages...* a aussi « un visage de gros plans limité autant que possible aux yeux et à la bouche »⁷⁹. Ensuite Winnie isolée dans un cadre stérile jusqu'au-dessus de la taille, souffre de l'immobilité de ses membres et les seuls qui bougent sont ses yeux, « 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. Seuls les yeux sont mobiles »⁸⁰. Winnie suit le conseil de Willie lui disant de remuer ses yeux, le seul membre qui peut encore bouger, « [...] dors et veille, dors et veille, comme ça te chante, ou comme ça t'arrange le mieux. (Un temps.) Ouvre et ferme les yeux, Winnie, ouvre et ferme, toujours ça. (Un temps.) »⁸¹.

Ainsi, dans *Nuit et rêves* (*Nacht und Träume*), le visage de la femme est totalement perdu dans le noir comme un « visage sans tête, suspendu dans le vide »⁸² qui se limite à quatre mains. Une première main se pose délicatement sur la tête du rêveur, une autre main porte à ses lèvres une tasse et puis la troisième lui essuie délicatement le front et la quatrième vient se poser sur la sienne. Le personnage rêvé relève plus encore la tête pour contempler « le visage invisible », puis tend sa main droite, paume offerte ; une main de femme se joint à elle⁸³. Un autre organe du corps dispersé est délicatement présent. Nous voyons le rapport du corps masculin avec les mains de la femme sans visage. Ce rapport définit un nouvel aspect de cette pièce chez Beckett. Selon Llewellyn Brown « [...] les mains et la tête composent une image spectrale, partielle, du sujet : cette représentation ne donne pas à saisir le corps en entier [...] »⁸⁴. Le personnage sans visage n'est en rien l'image d'un homme, mais une image de fiction. *Nuit et rêves* fait allusion à une certaine dissociation entre la tête et la main selon les didascalies « [...] au-dessus de la tête de B, G apparaît et se pose délicatement sur celle-ci »⁸⁵. La main de « D

⁷⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1987, p. 8.

⁷⁸ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 81.

⁷⁹ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 39.

⁸⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, p. 59.

⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

⁸² Jim Lewis, « Beckett et la caméra », in *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, préparé par Pierre Chabert, Paris, Privat, 1986 (rééd. aug., Paris, Jean-Michel Place, 1990), p. 373.

⁸³ Gérard Durozoi, *Samuel Beckett : irremplaçable*, Paris, Hermann, 2006, p. 190.

⁸⁴ Llewellyn Brown, *Beckett : Les fictions brèves : Voir et dire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008/2011, p. 150.

⁸⁵ Samuel Beckett, *Nuit et rêves*, Paris, Minuit, 1984, p. 52.

apparaît tenant une tasse, [...] D réapparaît tenant un linge »⁸⁶ fonctionne comme un complément qui donne l'impression de vivre au rêveur (A) à tel point que « A lève la tête jusqu'à sa position initiale du début »⁸⁷.

Pour Heiner Müller, « l'élément fondamental du théâtre et du drame résiderait dans la métamorphose. La mort serait l'ultime métamorphose et dans le théâtre, il serait toujours question d'une mort symbolique »⁸⁸. A cet instar, Beckett résume l'identité de ses personnages-femmes dans le visage obscur de la mort symbolique qui annonce une image « mise à mort »⁸⁹. Il offre un visage mais sans aucun trait, le visage dont ne parle que la « bouche suçant à vide »⁹⁰. En fin de compte, Beckett continue à morceler le corps de ses personnages-femmes. Dans *Pas moi* on ne voit que la bouche, et c'est bien à cette seule bouche emportée dans la furie de sa parole que se réduit le personnage. La bouche se dessine comme un élément scénique qui séparément du corps de l'héroïne parle de façon que la bouche de la femme devienne comme le corps entier du personnage, et de fait, on ne voit qu'une bouche qui prend la figure du protagoniste sur la scène:

« [...] tout le corps comme en allée... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... pas une-... quoi ?... langue ?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue ... pas une seconde de répit ... bouche en feu ... flot de paroles ... dans l'oreille [...] »⁹¹.

« Tout le corps en allée... rien que la bouche... comme folle... et ne peut pas l'arrêter... impossible l'arrêter [...] »⁹², ou bien selon la didascalie, le personnage-visage dans *...que nuages*... limité d'une grande bouche qui ne parle que deux fois juste en bougeant ses lèvres, prononçant de façon inaudible « [...] nuages ... que nuages ... passant dans le ciel [...] »⁹³.

Le corps que nous présente Beckett prend un mouvement entre la suppression et l'obstination ou entre les restes et les traces corporelles. Les figures ressemblent davantage à des fantômes qu'à des êtres de chair. Les corps des personnages féminins prennent une forme

⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁸ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 68.

⁸⁹ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats- Eloge de la caresse*, Paris, Seuil, 1994, p. 320.

⁹⁰ Samuel Beckett, *Poèmes* suivi de *Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1978, p. 11.

⁹¹ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 89.

⁹² *Ibid.*, p. 91.

⁹³ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 45.

fantomatique comme des figures spectrales, en particulier dans les dramatiques. Dans *Pas*, le personnage féminin May est une sorte de fantôme sur l'aire du va-et-vient et où le jeu de l'éclairage matérialise l'évanescence du sujet : « La femme semble se mouvoir dans un brouillard, non point morte, mais vivante flou dans la région des fantômes et des ombres. Elle appelle les autres parmi lesquels ses parents « père mère fantômes ». Elle évoque l'autre, mais ce qui vient n'est jamais qu'une ombre »⁹⁴. La fantasmagorie se manifeste également dans *Va-et-vient*. Dans la construction de cette pièce, nous pouvons constater l'errance du fantôme féminin (trois femmes) en direction de la coulisse mais qui doivent disparaître dans l'obscurité selon la didascalie. Les mouvements d'alternance d'apparition et de disparition, d'incarnation et de désincarnation de chaque corps-fantôme féminin génèrent la forme spectrale de cette pièce.

A son tour, Beckett invente curieusement le corps-fantôme entre absence et minimum de présence. A ce sens, Pascale Sardin affirme que le théâtre de Beckett est « mise en scène du corps, corps de fantôme [...] »⁹⁵. Paraphrasant Merleau-Ponty sur le membre fantôme, on remarque que le corps-fantôme n'est pas une représentation du corps mais la présence ambivalente d'un corps. Il se présente donc, d'après Merleau-Ponty : « comme l'expérience refoulée d'un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé »⁹⁶. C'est cette pensée qui conduit Beckett à placer le corps-fantôme au centre de sa pièce. Nous voyons que son œuvre est marquée précisément par la perte du corps qui se manifeste par la ruine du monde objectif incapable de l'engager dans sa réalité, « [...] tout s'emmêle. Choses et chimères [...] »⁹⁷.

A l'image de la réduction physique opérée sur le corps féminin, Samuel Beckett ne propose pas de représentation figurative. Ainsi le personnage féminin se réduit à une figure sans visage; il est d'ailleurs un « être sans visage anonyme jusque dans ses traits éternellement neutres, telle l'héroïne de *Pas*, apparition fantomatique, dont seule la démarche est connue, tandis que le visage, tout juste perceptible, est volontairement occulté par la pénombre »⁹⁸.

Le corps de la femme beckettienne passe du visible à l'invisible et aussi de la présence à l'absence. Elle n'existe que par la vision du spectateur qui la fait exister, d'où peut-être son

⁹⁴ Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, *Op.cit.*, p. 166.

⁹⁵ Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, *Op.cit.*, p. 114.

⁹⁶ Dans le chapitre intitulé « Le corps comme objet », Maurice Merleau-Ponty compare le phénomène du membre fantôme au phénomène du refoulement : « [...] le refoulement est un phénomène universel, il fait comprendre notre condition d'êtres incarnés en la rattachant à la structure temporelle de l'être au monde ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op.cit.*, p. 99.

⁹⁷ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, *Op.cit.*, p. 24.

⁹⁸ Marie-Claude Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov : suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, *Op.cit.*, p. 76.

apparence quasi fantomatique, son existence menacée de disparition. Dans ce sens, l'obscurité quasi totale de la scène efface les personnages de *Va-et-vient* de façon que les corps de Vi, Ru et FIo s'évanouissent dans l'obscurité dominante et se déplacent sans aucun bruit, « les personnages doivent disparaître dans l'obscurité [...] sorties et entrée soudaines et légères, sans bruit de pas »⁹⁹. Très rythmés, les pas de May s'entendent sur la scène, de droite à gauche et à l'envers, en faisant ce va-et-vient avec neuf pas de longueur, May accomplit les pas de deux femmes dans *Va-et-vient* « en partant du pied droit de droite à gauche, du pied gauche de gauche à droite »¹⁰⁰. May et les deux autres femmes de *Va-et-vient* sont les seules femmes qui ont la capacité de marcher sur la scène *d'un pas de danse*. Mais petit à petit, le corps de May va être englouti dans l'obscurité et le seul signe d'une présence sur scène, c'est le bruit de ses pas. Et là, l'image de son corps réel se mêle avec celui de fiction. « Le semblant. Blême, quoique nullement invisible, sous un certain éclairage. (Un temps.) Donné le bon éclairage. (Un temps.) Gris plutôt que blanc, gris blanc. (Un temps) Des haillons. (Un temps.) Un blême fouillis de haillons gris blanc. (Un temps.) »¹⁰¹.

May, la figure féminine possède un corps qui va et vient entre le réel et le fictif dans un mouvement d'oscillation infinie, « le corps qui arpente la scène s'apparente de plus en plus à une forme creuse, qui n'est pas sans évoquer la nature paradoxale du personnage de théâtre lui-même. Celui-ci oscille, en effet, perpétuellement entre achèvement et inachèvement »¹⁰². Le mouvement de ce corps féminin qui va et vient comme le pendule se lit chez Novarina : « Il y a toujours en nous le souvenir d'une chute et l'étonnement comique de naître, c'est-à-dire de tomber d'un corps dans un autre »¹⁰³. Le personnage est une forme toujours en suspens qui, à peine incarnée, retourne à son indécision première. Car, comme le souligne Robert Abirached : « [...] s'il est nécessaire au personnage de s'incarner pour se compléter en lui-même, il ne s'arrêtera définitivement dans aucune des synthèses qui l'auront figuré »¹⁰⁴.

⁹⁹ Samuel Beckett, *Va-et-vient* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 44.

¹⁰⁰ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰² Hélène Lecossois, « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, *Op.cit.*, p. 259.

¹⁰³ Valère Novarina, *Lumières du corps*, *Op.cit.*, p. 66.

¹⁰⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 66.

1.2. Femme comme personnage-voix : du masque ou du visage à la voix à entendre

Du terme grec *prosopôn* vient la notion du « masque théâtral », « face » et « visage » et la *persona* romaine est dérivée du verbe *per-sonare* « fait résonner à travers » et signifie comme ce qui donne à entendre.

En créant les personnages femmes mutilés, Samuel Beckett met en évidence le modèle de théâtralité antique. Le visage caché de l'acteur, dans l'antiquité, est encore caché chez Beckett. En revanche, il reprend à peine la forme de la voix et des mots. Comme Aristote le réclame : « en m'efforçant d'exprimer par des mots les mouvements du corps et de reproduire sur le papier les inflexions de la voix »¹⁰⁵.

En privant l'acteur de son visage humain, on le constitue comme radicalement autre¹⁰⁶. Beckett décompose ses créatures féminines en les privant de visage et recompose les personnages féminins ou des masques féminins qui ne disposent que d'une miette de voix. Cette voix qui se fait entendre des corps masqués des êtres-féminins et que Beckett éloigne des corps, donc selon B. Michel, dans le théâtre beckettien « les masques parlent afin de combler la fissure qui les sépare [...] »¹⁰⁷.

Dans le théâtre de Samuel Beckett le travail sur la voix s'inscrit dans le cadre d'un espace scénique qui se transforme parallèlement en un espace essentiellement vocal où le corps se donne à entendre. En deçà des mots, la voix révèle la présence physique des personnages sans corps. Elle incarne aussi l'apparition même du personnage caché. Le présent chapitre propose de considérer l'importance de la voix dans les textes de Beckett en s'intéressant à l'espace vocal qui s'est tissé dans ses pièces autour d'une voix de femme (aussi la voix masculine) à la fois centrale et spectrale.

Beckett présente un corps verbal et textuel et marie la voix et la chair. La voix reste pour lui non seulement l'animatrice de ses personnages mais aussi le personnage principal. Chez

¹⁰⁵ Cicéron (Pseudo-), *Rhétorique à Hérénnius*, trad. Henri Bornecque, III, 27, Paris, Garnier Frères, 1932, p. 135.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrale, 2006, p. 116.

¹⁰⁷ Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, *Op.cit.*, p. 81.

Beckett, les personnages ne sont perceptibles que par leur voix. Il recourt à des « bruitages corporels »¹⁰⁸ pour donner une présence physiques à ses personnages. Cette présence est révélée par la voix comme le remarque Alexandre Castant : « [...] la voix lève une présence par défaut, une présence sans corps ni regard, une présence faite d'enregistrements et de mémoire »¹⁰⁹. La voix, comme les bruits, aide les personnages dans leur corps dispersé à se retrouver, donc de la voix découle un travail corporel : « la voix, l'avènement de sa présence et, immédiatement, la marque de l'absence du corps qui la porte, est une matière à la fiction, comme une invitation à l'imaginaire, dans le prolongement finalement métonymique que la voix entretient avec son corps absent »¹¹⁰.

La voix, oscillant entre le charnel et le spectral, côtoie donc le désincarné et bascule dans une résonance toute intérieure à travers le mutisme des personnages féminins. La voix féminine est le lieu de la souffrance dès *Tous ceux qui tombent* où l'on entend des bruits qui rappellent les problèmes de santé de Mme Rooney, et en même temps des bruits qui manifestent, qu'elle a un corps (les bruits des pas, se moucher très fort et sa présence auprès des villageois). Donc, la voix provoque le sentiment de la présence d'un corps absent comme le dit Charles Dullin : « [...] la voix devient donc vraiment l'agent transmetteur de notre sensibilité, c'est-à-dire qu'elle devrait être comme le reflet de notre individualité, notre visage au micro [...] »¹¹¹.

¹⁰⁸ Aline Carpentier, *Théâtre d'ondes, les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, De Boeck/Ina, 2008, p. 70.

¹⁰⁹ Alexandre Castant, *Planètes sonores: radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik, coll. « Écrits », 2010, p. 56.

¹¹⁰ Alexandre Castant, « *De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires* », in Isabelle Chol, Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Paris, Cahiers du CDMC, 1997, p. 12.

¹¹¹ Charles Dullin, « La diction radiophonique », in *La chambre d'Echo*, « Cahiers du Club d'Essai de la Radiodiffusion française », n°1, Paris, avril 1947, p. 44, in Aline Carpentier, *Théâtre d'ondes : les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Op.cit., p. 69.

1.2.1. Corps vocal féminin : image corporelle sonore

« La réduction du personnage à un numéro ou à une voix désancrée et dissociée du corps rappelle la déshumanisation subie par les déportés dans les camps, rasés, tatoués d'un numéro d'identification, conformément à une volonté de dépersonnalisation de la part des bourreaux »¹¹².

« Beckett showed, throughout his career, an exceptional ability (and a readiness) to transfer ideas and techniques from one medium to another, ostensibly quite different one, rethinking them, sometimes very radically, to test and stretch the boundaries of the new medium »¹¹³, dit J. Knowlson biographe de Beckett. Grâce à Cecila Reeves, correspondante de la BBC à Paris, le théâtre de Beckett fut diffusé à la radio en 1957, avec des voix féminines et des voix masculines. La première pièce spécifiquement créée pour être diffusée à la radio s'intitule *Tous ceux qui tombent*. Cette pièce reflète - comme ses précédents travaux - la stérilité, la paralysie, la pourriture et la mort. La première pièce de radio de Samuel Beckett a montré sa philosophie négativiste et une approche inhabituelle, dans la représentation de la subjectivité féminine, avec le personnage de Mme Rooney. Beckett utilise les possibilités acoustiques de la radio, dotées de matérialité surprenante. L'incursion de Beckett dans le drame radiophonique soulève des questions intéressantes sur l'espace problématique du corps montrant le corps physique comme une forme expressive.

A la radio, le corps signifiant est absent, mais il habite cependant le non-espace de l'imagination de l'auditeur. Cette pièce - sans matérialité du corps ¹¹⁴ -, utilise de la musique et

¹¹² Julia Siboni, « Inhumanité trop humaine ou comment Beckett persiste à nommer L'Innommable », in *Revue des lettres modernes*. Samuel Beckett 2 parole, regard et corps, textes réunis et présentés par Llewellyn Brown, *Op.cit.*, p. 23.

¹¹³ John Haynes, James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 126.

« Beckett a montré, tout au long de sa carrière, une capacité exceptionnelle (et une préparation) à transférer des idées et des techniques par des moyens très différents. Il les a testés, très radicalement, en allant parfois hors limites ».

¹¹⁴ Pour le confirmer, on se réfère à la lettre de Samuel Beckett à son éditeur américain Barney Rosset où il déclare que cette pièce est spécifiquement écrite pour la voix pas pour le corps : « *All That Fall* is specifically a radio play, or rather a radio text, for voices, not bodies. I have already refused to have it 'staged' and I cannot think of it in such terms », in Everett Frost, « *A 'Fresh Go' for the Skull: Directing All That Fall Samuel Beckett's Play for Radio* », in Lois Oppenheim, *Directing Beckett*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, p. 191.

des bruits d'ambiance dans de brèves scènes à deux ou à trois personnages. Pour créer une texture acoustique dense, Beckett a écrit un dialogue riche et familier, avec un personnage féminin loquace dans un cadre distinct et bruyant.

Le théâtre en ondes est un théâtre pour aveugles, car dans le théâtre radiophonique, c'est l'oreille qui doit tout faire. C'est le théâtre du rêve, de la poésie et du fantastique. La voix, les bruits, l'ambiance sonore déclenchent l'imagination sans autre limite que la sensibilité de l'auditeur et sans la limite physique de l'écran de télévision. Il sut mettre en ondes. Accumuler les bruits afin de remplacer toutes les images perdues. C'était une débauche de trains sifflants et de vents hurlants. Les personnages se cherchent et s'inventent à travers leur parole. Ils doivent leur « existence » à la parole qui est leur seul moyen d'exister. Il n'y a pas de décor, mais un micro et des approches, des éloignements, des paravents. C'est l'acoustique qui joue. Ainsi dans *Cascando*, une autre pièce radiophonique écrite en 1963, c'est la musique qui est traitée comme un personnage¹¹⁵.

La *théâtralité de la voix* fait bien irruption dans la scène beckettienne : le corps sublimé par des éclairages sophistiqués, des êtres énigmatiques sur scène, le visage impassible, des textes ou des séquences de sons apparemment dépourvus de tout lien avec l'action. Ce que le théâtre radiophonique de Beckett nous apprend, c'est que la voix procède - comme le corps - d'une image. Toutes les pièces radiophoniques sont construites sur l'idée de « désincarnation » du personnage. La voix, objet de désir, renvoie à une image corporelle sonore traversée par la problématique de la voix et des corps, et ne cesse d'inventer de nouvelles modalités de présence. En fait, la voix précédant le personnage, devient personnage. La voix se donne alors comme le seul indice d'un corps possible, mais non absolument nécessaire, dans le texte ou sur la scène. Car les corps mêmes des comédiens peuvent tout à fait disparaître, comme c'est le cas dans les pièces radiophoniques qui nous donnent à entendre des messages enregistrés. C'est la tentative autant que la faillite de la communication qui est mise en résonance dans l'espace sonore de la scène.

L'une des innovations les plus énigmatiques et fascinantes du théâtre de Beckett est l'utilisation d'une voix médiation comme personnage sur scène. La voix incarnée dans le drame

¹¹⁵ On constate que chez Beckett, la musique devient personnage et elle est là par sa force de suggestion. Dans *Cascando* (pièce radiophonique pour musique et voix, 1963), voix et musique se mêlent, tandis que dans *Paroles et musique* (pièce radiophonique, 1962), c'est la musique qui renforce la parole. Ludovic Janvier souligne que la musique est là « comme ce qui éclaire, sous-tend, nourrit la phrase sur le point de s'effondrer vers le manque insupportable du silence ». Voir Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 160.

de Beckett est souvent associée à des personnages qui sont obligés de parler. On peut dire que l'idée du « personnage vocal » et de l'absence physique est au centre du théâtre radiophonique beckettien. La scène se transforme parallèlement en un espace essentiellement vocal où la parole est « l'objet scénique central »¹¹⁶ qui laisse passer la voix et ainsi le sujet se donne à entendre, ou se donne à dire, comme une ombre ou un vestige de lui-même¹¹⁷. Développer notre oreille sensible aux bruissements et à la texture vocale est l'une des objectifs de son écriture tournée vers l'oral via l'image des personnages-voix. Or, dans de tels parcours, nous sommes confrontés à une construction du personnage par la voix et ainsi à un effacement du personnage au profit de la voix.

De *Tous ceux qui tombent* et *La dernière bande à Berceuse*, Beckett explore des solutions radicales pour séparer les voix et les corps, et réinventer le personnage dramatique. Les personnages de Beckett prennent de plus en plus de distance envers leur propre voix, comme s'ils étaient séparés en jumeaux opposés, un auditeur et un locuteur. La tension entre l'oralité et la visualité subit une nouvelle simplification spectaculaire dans ces pièces où l'agitation des voix est en opposition à la fixité des acteurs sur scène. Les figures solitaires à qui les voix enregistrées murmurent des histoires passées et des souvenirs oubliés, apparaissent comme des subjectivités fluides et spectrales, suspendues car ils sont situés entre les sons des voix enregistrées et leur présence physique. La question de la conscience partagée semble donc être relue et réinterprétée par la voix médiation. Cette invention de la dualité pour la scène elle-même, divisée en un écouteur et un locuteur, a été largement traitée dans les études de Beckett qui ont souvent mis l'accent sur la voix « désincarnée ». Comme Ulrika Maude¹¹⁸ l'a fait valoir, l'intérêt de Beckett pour l'oral et l'art de la radio est souvent considéré comme un reflet de son intérêt pour

¹¹⁶ Pierre Dufour, « Beckett ou la parole mélancolique », in *Théâtre/Public*, n°75, mai-juin 1987, pp. 58-74, cité dans Yannick Butel, « Beckett : la voix de l'encre », in *Littératures*, n°39, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, automne 1998, p. 114.

¹¹⁷ Les actes de parole et d'écoute sont primordiaux dans les œuvres dramatiques de Samuel Beckett: voir n'est pas suffisant. Comme la pièce *Catastrophe* illustre, les images doivent être dites. Elles doivent être entendues pour être dites.

« M.- [...] A quoi ressemble le crâne ?

A.- Tu l'as vu.

M.- J'oublie. (*A se dirige vers P.*) Dis-le ». (p. 73)

Étant donné que cette parole est au cœur de l'écriture de Beckett, elle fait l'objet de son premier ouvrage publié de fiction, "Assomption" (1929), et son dernier poème, "Qu'est-ce que la Parole?" (1989). Il est surprenant de voir combien relativement le sujet de la voix a été cité chez Beckett.

¹¹⁸ Dans son livre *Beckett, la Technologie et le Corps*, Ulrika Maude offre de nouvelles perspectives convaincantes sur la nature corporelle et une remarquable réévaluation du rôle du corps - en termes d'incarnation et de désincarnation - dans l'œuvre de Beckett. Ainsi, dans le troisième chapitre Maude considère également les changements perceptuels rapides provoqués par les nouvelles technologies telles que le téléphone, le phonographe et le magnétophone. Cf. Ulrika Maude, *Beckett, Technology and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

l'intériorité et les labyrinthes de l'esprit. Toutefois, cette dualité ne reflète pas simplement un conflit intérieur sur scène: il complique la relation entre l'intériorité et l'extériorité, présence et absence et montre l'intérêt croissant de Beckett pour les technologies de reproduction de la voix.

La technologie est bien présente dans le théâtre radiophonique de Samuel Beckett. Pour le spectateur, les personnages sont physiquement absents, mais ils le sont aussi les uns par rapport aux autres, et donc le seul mode de communication entre les protagonistes est le téléphone¹¹⁹. Dans *Esquisse radiophonique*, qui est une conversation téléphonique, Beckett nomme « Lui » et « Elle » ses deux personnages, qui s'appellent eux-mêmes « Monsieur » et « Madame ». Leurs conversations et leurs voix « prennent corps ». Les personnages incarnés possèdent une existence uniquement vocale et selon A. Castant : « La voix, l'avènement de sa présence, [c'est] la marque de l'absence du corps qui la porte [...] »¹²⁰.

Ainsi, l'usage de la technologie change l'expression de l'intériorité, qui ne se transmet que par la voix. L'innovation technique du magnétophone, utilisée par Beckett dans son expérience avec Radio-art, lui fournit un moyen de transformer la voix en tant qu'objet et « pure extériorité ». La bande magnétique est maintenant en mesure de reproduire à plusieurs reprises la voix intérieure / extérieure qui hante les personnages de Beckett. En effet, à partir de Watt, tous les personnages de Beckett semblent être aux prises avec le principal paradoxe de la voix humaine. Comme le dit Maud Ellman:

« Too inside and too outside: too inside because it erupts out of the viscous depths of corporeality, [...] but also too outside because the voice ventriloquizes the body rather than belonging to it »¹²¹.

Le personnage beckettien perd son corps pour atteindre la voix véridique. Cela revient à dire que la destruction du corps permet à Beckett de donner une existence pure à ses personnages, comme le remarque Michel Corvin : « Le monde de Beckett est celui de la création inversée : plus on est réduit, plus on a des chances de survivre ; à partir de zéro va se construire une sous-

¹¹⁹ On remarque, d'une certaine façon, le personnage vocal dans l'écriture de Joseph Danan dans sa pièce *Roaming monde* (2005) où la voix féminine et la voix masculine (les deux personnages « Lui » et « Elle ») se parlent de portable à portable.

¹²⁰ Alexandre Castant, « De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires », in Isabel Chol, Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Op.cit., pp. 17-18.

¹²¹ Maud Ellman, « Joyce's Noises », in *Modernism /modernity*, Vol. 16, n° 2, London, The Johns Hopkins University Press, April 2009, p. 387. « Trop intériorisé et à trop extériorisé: trop à l'intérieur, car la voix éclate des profondeurs visqueuses de la corporéité, [...] mais aussi trop à l'extérieur car la voix vient du ventre sans lui appartenir ».

existence : la position fœtale, l'immobilité recroquevillée (dans un sac, un mamelon, une jarre), l'attente identifiée, le silence, sont les modes d'être les plus proches de l'existence pure et la seule protection contre les agressions de l'extérieur »¹²².

L'éparpillement des corps est la base productive de la création littéraire et dramatique de Samuel Beckett. En prenant le point de vue de M. Corvin, on peut dire que le théâtre de Beckett est à la recherche du sens au-delà du pourrissement corporel. Celui-ci dégrade et mutile progressivement le corps de ses personnages. Du corps de Winnie, il ne reste que la tête, l'organe de la parole. C'est la voix et rien d'autre. C'est dans cette vision que L. Janvier, prenant en considération le paradoxe de la parole beckettienne et du corps englouti de Winnie, énonce que : « la perte du corps, c'est le triomphe de la parole »¹²³.

Krapp dans *La dernière bande*, un vieil homme, l'oreille collée au magnétophone, est à l'écoute des fragments de sa vie passée, racontée par sa voix enregistrée. Dans *Comédie*, trois têtes parlantes, emprisonnées dans trois urnes grises, répètent sans cesse ce qui semble être un discours préenregistré. Dans *Pas moi*, grâce à une voix extérieure qui parle à travers elle, une bouche crache un flot de paroles, en présence d'un auditeur silencieux. Dans *Pas*, May arpente sa ligne de lumière en répondant à une voix dans les coulisses, en provenance de fond de la scène sombre. Dans *Berceuse*, une femme sur une chaise à bascule est à l'écoute de sa voix enregistrée, ce qu'elle fait en prononçant le mot « plus ». L'idée principale est que la voix contrôle les mouvements de la chaise, affirme Lois Oppenheim: « the woman is rocked by the voice, by her own voice »¹²⁴. Dans *Dis Joe*, Joe emprisonné dans une pièce insonorisée, écoute une voix envoûtante issue de son passé, une voix de « femme, basse, nette, lointaine ».

L'intérêt de la bande sonore réside dans le fait qu'elle donne à entendre une voix féminine d'une personne qui n'est plus absente. La désincarnation du personnage féminin contribue à créer en contrepartie un « corps sonore ». Comme une actrice invisible qui agit sur l'acteur masculin dans *Dis Joe*, ce corps sonore féminin est dominant sur la scène. Le personnage masculin est silencieux (Joe, un peu comme Willie, n'a pas de mots à offrir) et assis sur son lit pendant que la voix féminine prend une forme agressive. La voix féminine dans *Dis Joe* est une voix performative: elle sonne dans la tête de Joe. Cette voix a une histoire à raconter et se bat pour se faire entendre. La voix présente la situation actuelle de Joe qui n'est plus celle du passé :

¹²² Michel Corvin, *Le Théâtre Nouveau en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1963, p. 57.

¹²³ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1969, p. 66.

¹²⁴ Lois Oppenheim, *Directing Beckett*, *Op.cit.*, p. 68. « La femme est bercée par la voix, par sa propre voix ».

« Demain bonheur, tu m’as dit... La dernière fois... En m’enfilant mon manteau [...] Galant jusqu’au bout ... Demain bonheur [...] »¹²⁵, ou d’un autre côté, la voix est pleine d’intention: elle lui impose sa parole comme étant la voix de la conscience de Joe¹²⁶. La voix-personnage lui rappelle sa double relation avec deux femmes et affirme qu’il a rendu malheureuse l’autre femme et qu’il est responsable du suicide de son amante :

« Moi j’ai trouvé mieux... Tu l’as su j’espère... Supérieur à tous les rapports... Plus tendre... Plus fort... Plus fin... Plus beau... Moins sale... Loyal... Fidèle... Sain d’esprit... Oui, moi je m’en suis sortie... Plus ou moins... Pas comme l’autre... [...] L’autre... Toujours pâle... Les pâles yeux... De l’âme faite, lumière... Pour emprunter ton expression... La façon dont ils s’ouvraient après... Unique... [...] Tu veux que je te raconte ?... ça ne t’intéresse pas ?... Eh bien je le fais quand-même [...] »¹²⁷.

De *Tous ceux qui tombent* à *Berceuse*, des œuvres *post-radiophoniques* de Samuel Beckett pourraient en effet être considérées comme la mise en scène du traumatisme culturel et individuel que Steven Connor appelle « la chirurgie sans effusion de sang » ou « the painless loss of the human voice which technological developments in telephony and phonography produced »¹²⁸.

Curieusement, avec l’introduction de ces technologies, c’est la langue anglaise qui revient dans l’œuvre de Samuel Beckett. Après une longue saison d’écriture en français (1946-1956), *Tous ceux qui tombent* (1957), la première pièce de radio est également le premier ouvrage à être rédigé en anglais. Ainsi *La dernière bande* et *Cendres*, et toutes les autres pièces des années soixante-dix et quatre-vingt sont composées en anglais et traduites plus tard en français. La langue anglaise d’abord rejetée, est de nouveau acceptée, est ramenée à ses personnages. Mme Rooney, ancienne et bavarde protagoniste de *Tous ceux qui tombent*, commence à entendre ses propres mots qui résonnent avec étrangeté qu’elle ressent dans le maniement du langage. Elle demande même à Christy, le premier passant qu’elle croise, s’il ne

¹²⁵ Samuel Beckett, *Dis Joe*, Paris, Minuit, 1965, p. 84.

¹²⁶ La conscience de Joe parle sous la forme d’une voix accusatoire féminine. A ce propos, Rosette Lamont fait valoir dans son essai intitulé « Beckett’s *Eh Joe*: Lending an Ear to the Anima » que la voix féminine pourrait agir comme anima de Joe. La figure de la femme de l’anima est l’un des archétypes de l’inconscient collectif décrits par C. J. Jung dans son *Aion*. Cité in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, *Op.cit.*, pp. 228-235.

¹²⁷ Samuel Beckett, *Dis Joe*, *Op.cit.*, pp. 87-88.

¹²⁸ Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 411. « Le développement des technologies de téléphonie et de phonographie amène la perte indolore de la voix humaine ».

trouve pas sa façon de parler « bizarre »¹²⁹. Dans *La dernière bande*, l'utilisation de la langue anglaise, longtemps oubliée, oblige le vieux Krapp à la redécouvrir¹³⁰. Quelques années plus tard, d'autres personnages auront des problèmes identiques à ceux de Mme Rooney avec des mots comme Winnie, par exemple, enfermée dans sa routine immuable, dans son discours incontrôlable, elle sent que quelque chose est en train de changer dangereusement, et que les mots pourraient tôt ou tard finir par échouer et l'abandonner : « Pas vrai, Willie, que même les mots vous lâchent par moments ? Qu'est-ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent ? »¹³¹, mais vers la fin de la pièce elle réfléchit au fait que : « Ça pourrait sembler étrange ? - oui sans doute - ce ... comment dire ? - ce que je viens de dire - oui, sans doute - étrange - si ce n'était - [...] que tout semble étrange. Très étrange [...] »¹³².

Entre les voix enregistrées et les corps momifiés des acteurs, la mise en scène de la langue comme une « voix de la mort » en exil et impersonnelle se désincarne. La domination de la voix féminine dans *Berceuse* : « Plus, plus de ça », montre à la fois l'effet de terreur de la voix externe, et sa nécessité vitale pour le personnage sur scène. La voix se déplace du corps vers la bande enregistrée, les personnages de Beckett commencent à se sentir comme étrangers à leurs propres voix. Krapp, Winnie et Joe craignent « la perte des mots » qui a affecté Watt. Ils vivent le drame d'une mémoire qui est transposée et conservée dans une prothèse technologique de leur corps. La perte des « anciens mondes », « les vieux pouvoirs » comme l'a dit Watt, et « le vieux style » comme Winnie l'a appelé, laisse sa trace sur leur monologues mécaniques.

La musique pour Beckett ne se limite pas à la notation d'orchestre, mais elle comprend des sons humains, des cris et des chuchotements, des cris plus forts, peut-être pour approcher ce que George Steiner a appelé « le cri rudimentaire de la bouche noircie »¹³³. Les textes de Beckett abondent en évocations sonores, de rythmes et de mélodies. Lues à voix haute ou en silence, les paroles prudentes de Beckett ressemblent à des éléments d'une partition musicale et coordonnée pour l'oreille. Elles sont minces et musclées, jamais luxuriantes. Elles jouent un rôle dans la texture sonore. Comme elles sont dotées d'une musicalité intense et immédiate, elles créent et évoquent des paysages sonores dans le récit lui-même. Beckett souligne non seulement

¹²⁹ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957, p. 10.

¹³⁰ Pour la question de la langue dans *La dernière bande*, on se réfère à Daniel Katz, « Les archives de Krapp : enregistrement, traduction, langue », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », n°17, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2006, Pp, 145-156.

¹³¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 30.

¹³² *Ibid.*, p. 53.

¹³³ « [...] the inchoate scream out of the blackened mouth in the Beckett parable ». Voir George Steiner, « A Note on Absolute Tragedy », in *Literature and Theology*, Vol. 4, n°2, Oxford, Oxford University Press, July 1990, p. 152.

l'utilisation du temps et du rythme dans son récit, mais il attire également l'attention sur la musique répétitive et son caractère récurrent. Plus tard dans ses textes, il semble écouter les sons qu'il fait, indépendant du sens, pour les redistribuer dans des nouvelles combinaisons. Beckett fait remarquer à André Bernold que : « j'ai toujours écrit pour une voix »¹³⁴.

Or, les pièces qui tendent à défaire le corps en l'effaçant, se rapprochent d'un théâtre poétique fondé sur la voix. Les textes sont rythmés par les silences et les pauses, et l'espacement des mots sur la page renvoie à la déconstruction du sujet. La pièce devient une chambre d'écho et évoque des voix dans un crâne qui se répondent par des citations littéraires. Les mots scandés par des voix non caractérisées permettent de dire la perte du corps, la perte de l'identité des personnages dont les voix se confondent ici en une seule.

Le personnage féminin n'existe que par la voix : privé de corps, plus le personnage est muet plus il parle. La voix, seul témoin du corps absent, s'élève sur la scène contemporaine comme une sorte de « méta-corps »¹³⁵. C'est une pratique qui consiste donc à effacer les corps pour les faire prendre en charge par les voix (les voix enregistrées chez Beckett, voix de la mère absente).

Ce corps, qui n'était antérieurement qu'un médiateur- émetteur d'une voix, support du costume -, est devenu le sujet même de la pièce¹³⁶. La voix physique trouve son origine dans le corps, y résonne, est portée par un souffle qui le traverse de telle sorte « [qu'] en quittant le corps, la voix ne l'abandonne pas. Fidèle, elle l'emporte avec elle, le transforme, l'exporte, lui donne la chance d'une seconde vie, élargie aux dimensions du monde ». Avec la voix féminine, qui existe *physiquement*, mais sans le corps visible, nous pouvons dire, comme le souhaitait Louis Jovet, que : « le texte est une respiration écrite »¹³⁷ et là, le personnage-voix crée cet effet de présence dans une œuvre, marque le rythme, le timbre et le silence de son créateur. Dans le monde du corps mutilé que crée Beckett, « il oppose une voix et un corps ou le vocal et le scopique »¹³⁸, on entend la voix des corps, des voix féminines sortant de la bouche de *Pas moi* où « la voix maternelle est reconnue pas le corps »¹³⁹. La voix qui émerge c'est le sujet d'être et de la

¹³⁴ André Bernold, *L'Amitié de Beckett : 1979-1989*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1992, p. 107.

¹³⁵ Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 2006, p. 41.

¹³⁶ Marie-Claude Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, Vol. 46, n°1, Paris, LES BELLES LETTRES, (45^{ème} congrès, consacré au Théâtre en France depuis 1960), mai 1994, pp. 203-212.

¹³⁷ Cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 1982, p. 282.

¹³⁸ Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, *Op.cit.*, p. 86.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 86.

présence, le corps dissocié de la voix devient élément de disparition-absence ou même parfois la voix enregistrée « coupée de sa source et séparée du corps »¹⁴⁰ devient elle-même le protagoniste. Ces miettes de voix se font visibles par l'intermédiaire du corps et pour Merleau-Ponty, la vision se fait dans les choses : « leur visibilité manifeste se double en lui [le corps] d'une visibilité secrète »¹⁴¹.

« La transformation du personnage en voix passe par la déliquescence du corps »¹⁴², affirme Catherine Vogt. Chez Beckett, les personnages s'enfoncent lentement au gré de la perte de mémoire. Les héros du théâtre de Beckett sont dépossédés de l'action, de la mobilité, il ne leur reste que la parole (*Comédie*). Les personnages féminins souffrent dans leur corps et cette souffrance induit une représentation corporelle différente. Dans le dramatique *Pas moi*, Beckett pousse l'expérience de mutilation du corps à son extrême limite. Il occulte le corps, ne laissant comme signe visuel de sa présence qu'une bouche qui émerge du noir¹⁴³, « en même temps que baisse l'éclairage », au début de *Pas moi*, « la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau »¹⁴⁴.

En fin de compte, la voix se manifeste séparément du corps sexué de la femme et la disparition du corps fait apparaître la parole mais quel corps est recherché par Beckett? Ludovic Janvier répond en citant les rapports du corps à la parole chez Beckett :

« [Dans Beckett], la parole ne regrette pas tellement le corps d'où elle est tombée et même elle s'accommode très bien, de ne plus en avoir, elle est assez contente: il n'y a qu'à voir ce que devient Winnie dans *Oh les beaux jours*. Et c'est peut-être ce contentement que les voyeurs théâtraux que nous sommes supportent difficilement: que des engoncés dans les poubelles ou dans un mamelon de terre se plaignent uniquement de ce que la terre serre, et pas plus! C'est ça le plus insupportable pour nous, c'est qu'ils ne souffrent, et que la parole qui vient d'eux se sente libérée du corps du lieu de le regretter! Le corps qu'elle demande, n'est pas du tout un corps neuf, c'est un corps autre part. Et peut-être n'est pas un corps du tout, mais une image de soi, détachée cartésienement du corps empêqueur d'être libre en rond »¹⁴⁵.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *Op.cit.*, p. 22.

¹⁴² Catherine Vogt, *L'Au-delà du personnage chez Duras, Beckett, Blanchot et Sarraute : voir l'image sonore*, in Françoise Lavocat, Claude Viot-Murcia, Régis Salado, *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 545.

¹⁴³ Marie-Claude Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, *Op.cit.*, p. 207.

¹⁴⁴ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 81.

¹⁴⁵ Ludovic Janvier, « Roman et Théâtre », in *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, spécial Samuel Beckett, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 49.

En fait, la voix qu'entendent les spectateurs est celle qui vient de l'intérieur du personnage, cette voix obsédante venant de la tête du personnage féminin ou bien de son imagination, est la voix d'une femme défunte « Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête [...] c'est là où tu m'entends, non ? »¹⁴⁶.

Beckett nous représente un organisme qui est défini par ses organes précis ou par la bouche le seul organe de *Pas moi* - comme un seul orifice polyvalent pour converser, croire « [...] première chose ... dressée qu'elle avait été à croire...avec les autres abandonnés... en un Dieu [...] » et pour regarder « [...] ce matin-là d'avril...elle fixant de l'œil ... une lointaine clochette... pour pas lui échappe [...] »¹⁴⁷ - toute seule domine l'espace scénique comme si c'était un personnage, sur scène « Tout le corps comme en allé... rien que la bouche... comme folle... et ne peut pas l'arrêter... impossible l'arrêter[...] »¹⁴⁸. C'est vrai que cette bouche-organe appartient quand même à un organisme indéterminé « [...] quoi ?... femelle ?... oui ... petit bout de femelle... au monde [...] »¹⁴⁹, mais l'éclairage ne rend visible qu'elle, de tout le corps, de tout le visage, « seule l'attitude indique l'attention braquée en diagonale sur Bouche à travers la scène »¹⁵⁰.

Avec la bouche d'une femme qui parle sans arrêt, et la voix d'une femme qui prend la forme du personnage sans corps physique, le corps se dilue en une parole anonyme, donc la parole impose au personnage une autorité : « Dès que le corps ne parle plus, la voix fonctionnera mieux. Pas de mieux parlants que Molloy, Moran, immobiles et la cohorte des crevés, des mutilés qui les suivent. La perte du corps, c'est le triomphe de la parole »¹⁵¹, écrit L. Janvier. La disparition du corps féminin amène à l'impuissance de la parole qui se met à résonance avec les mouvements de la caméra.

En créant « une belle image de l'être parlant »¹⁵², à un autre moment, Beckett laisse une place, à un personnage-voix chargé de parler, « [...] il y a des voix partout, des oreilles partout, un qui parle en disant, tout en parlant, Qui parle, de quoi, et un qui entend, muet, sans comprendre, loin de tous, et des corps partout [...] »¹⁵³. Nous nous consacrerons exclusivement à

¹⁴⁶ Samuel Beckett, *Dis Joe dans Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 84.

¹⁴⁷ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 86.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵¹ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, *Op.cit.*, p. 66.

¹⁵² Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 61.

¹⁵³ Samuel Beckett, *Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955, p. 199.

la relation de la représentation du corps masculin et de la voix féminine. C'est la voix de femme qui hante tout l'espace scénique. Elle pose une série de questions qui restent sans réponse de la part de son interlocuteur et ce qui résonne dans sa tête, c'est la voix du souvenir entre la femme-voix et Joe, cette voix « du cristal de roche »¹⁵⁴ et qui rappelle les jours où elle possédait un corps « comme ces soirs d'été sous les ormes... Au milieu des colombes... Nous tenant la main échangeant les serments... Que ma diction te plaisait !... un ravissement de plus... La gorge ... combien de temps encore selon toi ? ... jusqu'au souffle [...] »¹⁵⁵.

Dans *Dis Joe*, la caméra reste en gros plan sur le visage immobile, à l'écoute de la voix off, l'œil-caméra s'attache à un seul personnage, un homme solitaire, isolé dans sa chambre qui reste muet durant toute la pièce. La bande sonore fait entendre une voix de femme qui, pour le téléspectateur, est aussi isolée que le corps de l'homme l'est pour sa vision. Il est clair qu'il y a une juxtaposition constante entre la parole et la perception visuelle. De façon que l'image et la voix, le visuel et le verbal constituent deux fragments¹⁵⁶ qui dans la forme ne semblent avoir aucun lien entre eux. Ce n'est qu'à travers la parole qu'entendent Joe et le téléspectateur, qu'un rapport est établi entre ces deux parties fragmentées. Le téléspectateur est confronté à un personnage sans voix auquel s'oppose une « voix sans personne ». La Voix - le seul personnage qui est autorisé à parler hors-scène - a une existence indépendamment du personnage masculin. Elle est comme l'actrice invisible qui agit sur l'acteur jouant le rôle muet de Joe. La Voix exige sans cesse que Joe parle et répète obsessionnellement « dis Joe » quand il est évident que Joe n'a pas de voix. Peu importe, elle continue de le torturer avec ses demandes récurrentes d'un dialogue impossible. Donc, de cette vie et de ce passage du personnage à la voix, il ne restait qu'un homme de cinquantaine, cheveux gris et une voix féminine à qui il manque le corps « l'organe que j'avais au départ ! »¹⁵⁷.

Dès l'ouverture de *Pas*, surgit une voix féminine qui est comme une voix traversant le personnage féminin invisible au fond de la scène, dans le noir. La figure de la voix change depuis

¹⁵⁴ Samuel Beckett, *Dis Joe* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 86.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁶ *Film* (1963) confère un pouvoir envoûtant à l'œil-caméra et, dans la séquence finale où l'homme persécuté croit pouvoir lui échapper, à l'image-choc à laquelle il confronte celui-ci. Ainsi Beckett reprend une technique cinématographique jadis introduite par Eisenstein, Vertov et Pabst - la fragmentation de l'image du personnage qui n'est plus conçu comme autonome (Marc Silberman, « The Actor's Medium: On Stage and in Film », in *Modern Drama*, Vol. 39, n°4, Toronto, University of Toronto Press, winter 1996, p. 563). *Dis Joe* profite de ces deux projets antérieurs de Beckett, sans pour autant chercher à simplement transposer/adapter des éléments ou des techniques propres au théâtre ou au cinéma. L'emploi de la caméra, la réduction du personnage masculin au silence, la (re)production de la voix féminine qui est dirigée sur celui-ci sont à présent conçus comme des techniques propres au dispositif de la pièce télévisuelle.

¹⁵⁷ Samuel Beckett, *Dis Joe* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 86.

Pas moi, de la voix d'une épouse à celle d'une mère qui dialogue avec May, sa fille. Le dialogue est en effet porté par une voix qui parle à travers la femme âgée :

MAY - Mère. (*Un temps. Pas plus fort.*) Mère.

VOIX DE FEMME - Oui, May.¹⁵⁸

Dans la pièce monologuée *Dis Joe*, plusieurs voix s'entendent par exemple celle de son père : « Dans ton idée... Là où tu entendais ton père... Pas ça que tu m'as dit ? [...] »¹⁵⁹, et les voix de tous ceux qui l'ont aimé et qui sont morts « Un vivant quelque part pour t'aimer aujourd'hui ?... Un vivant quelque part pour te plaindre ? [...] Dis Joe [...] Plus âme morte qui vive à éteindre [...] »¹⁶⁰.

Dans *Berceuse* où l'on entend la voix enregistrée d'une femme dans son rocking chair, la scène commence avec le balancement de la femme accompagné par la voix enregistrée. La femme de la berceuse écoute sa voix, qui est comme la voix de la grande bouche de *Pas moi*, une sorte de concerto pour la bouche seule, et consiste en une série de mots et de phrases. *Comédie* (1963) opère une manipulation des voix par le projecteur qui à son gré distribue et coupe la parole des personnages. Deux femmes nommées F (F1 et F2), sont violentées par le personnage H, échappent à leur agresseur en émettant leur voix dans le passé (l'emploi de verbes à l'imparfait descriptif). Dans une autre atmosphère, au *Trio du fantôme*, la voix féminine se mêle à la musique. Et même temps le personnage masculin - qui n'est qu'une silhouette sur la scène - réagit selon cette miette de voix féminine.

V.- Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (Pause.) Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (Pause.) Quoi qu'il arrive, elle ne sera ni amplifiée, ni atténuée. (Pause.)¹⁶¹

Trio du fantôme joue dès le début avec des figures indéfinies. Dans un huis clos, S-silhouette masculine-, le personnage d'une forme sans contenu est vu mais pas entendu, et V-voix féminine- comme personnage-voix est entendue mais pas vue. Plus précisément cette courte pièce met « en son » V- voix féminine -, personnage invisible, le seul à jouer avec des paroles.

¹⁵⁸ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ Samuel Beckett, *Dis Joe* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 84.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶¹ Samuel Beckett, *Trio du fantôme* dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 21.

Cette œuvre dont le titre fait référence au Trio de Beethoven, Op.70 n° 1, dit « *Le Fantôme* », il s'agit des « [...] fragments interviennent comme un véritable personnage, ayant pour fonction de rendre perceptible l'absence »¹⁶², selon G. Durozoi.

¹⁶² Gérard Durozoi, *Samuel Beckett : irremplaçable*, *Op.cit.*, p. 186.

1.2.2. Métamorphoses de la voix sur scène : entre voix et souffle

« La voix, au niveau plus profond
de l'être, est d'abord le souffle, la
respiration maintenue [...] »¹⁶³.

La dégradation corporelle passant de la voix au souffle vient indiquer l'émergence d'un espace vocal *autre*. Comme souligne L. Janvier : « le souffle devient l'élément fondamental à la profération de soi »¹⁶⁴. Nous observons la volonté de Beckett de choisir et d'intégrer le souffle¹⁶⁵, la forme la plus légère de la voix dans la pièce, au lieu de la voix : « Le souffle... Le petit mot par-ci par-là [...] »¹⁶⁶. Le corps absent et manqué, la parole va prendre le relais en cherchant à dire l'être. Et ce faisant, elle va prendre sa forme : devenir son, musique, vibration pour atteindre le souffle. Ramener la parole au souffle, c'est la ramener :

« À travers l'immondice

Un peu plus bas

Jusqu'au noir d'où

La source s'entrevoit »¹⁶⁷.

Les personnages beckettien perdent leurs noms définissant leur identité. Les personnages ne sont définis que par monosyllabes, par un fragment de leur nom, parce que c'est tout ce qu'ils sont. Les trois figures féminines sont juste des morceaux, des parties d'un ensemble qui n'existe

¹⁶³ Didier Anzieu, *Créer, Détruire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1996, p. 130.

¹⁶⁴ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, *Op.cit.*, p. 166.

¹⁶⁵ Nous signalons ici que pour Artaud et Novarina, Beckett est influencé inconsciemment dans ses écrits par la cruauté et les idées du corps arthurien : « La matière n'est qu'une cruauté », in Valère Novarina, *Je Suis*, Paris, P.O.L., 1991, p. 37. Ici nous pouvons clairement sentir l'influence d'Artaud. Lui, comme Beckett, expose la problématique du corps et de la langue. La parole n'est qu'un souffle, le corps est le passage traversé par ce souffle. Comme l'écrit Derrida : « Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste [...] : dualité de l'âme et du corps soutenant, en secret, bien sûr, celle de la parole et de l'existence, du texte et du corps etc. [...] ». Voir Jacques Derrida, *La Parole soufflée*, in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 261.

¹⁶⁶ Samuel Beckett, *Dis Joe dans Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 86.

¹⁶⁷ Samuel Beckett, *Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 56.

plus. Dès lors, les noms s’effacent pour devenir sons. Beckett place *Ru*, *Vi*, *Flo*, comme des instruments scéniques ou comme des personnages-notes sur la portée de *Va-et-vient*. Les noms ne sont que des syllabes isolées. La sonorité l’emporte sur la corporéité. Didascalies muettes :

1	<i>Flo</i>	<i>Vi</i>	<i>Ru</i>
2	<i>Flo</i>		<i>Ru</i>
		<i>Flo</i>	<i>Ru</i>
3	<i>Vi</i>	<i>Flo</i>	<i>Ru</i>
4	<i>Vi</i>		<i>Ru</i>
	<i>Vi</i>	<i>Ru</i>	
5	<i>Vi</i>	<i>Ru</i>	<i>Flo</i>
6	<i>Vi</i>		<i>Flo</i>
		<i>Vi</i>	<i>Flo</i>
7	<i>Ru</i>	<i>Vi</i>	<i>Flo</i>

Il semble que Beckett réunit plusieurs « soupir[s] déchirant[s] »¹⁶⁸ pour pouvoir disposer de plusieurs personnages - comme des notes de musique - sur la scène où « [là] tout le monde soupire »¹⁶⁹.

La disparition des gestes et la réduction corporelle expriment la démarche vers la négation des personnages, à tel point que la pièce *Souffle* ne dure que trente secondes et n’a pas de personnage. Le souffle et le cri tiennent lieu de parole comme personnage. Du son vital du personnage féminin, il ne va subsister qu’un souffle à peine audible : « [Et] ce que je fais, capital, je souffle, en me disant avec des mots comme faits de fumée [...] »¹⁷⁰.

La seule image corporelle qui se révèle comme personnage et qui traverse l’existence subjective, c’est « [...] le souffle dans la tête plus qu’une tête rien dedans presque rien que le souffle »¹⁷¹. Donc, dans la démarche beckettienne « le souffle du verbe épouse celui de la matière en mouvement, la parole roule comme galets, les mots tourbillonnent en poussière ou se dissipent en vapeur d’eau. Chaque son est une naissance en même temps que dessaisissements. Le tissu du

¹⁶⁸ Samuel Beckett, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1960, p. 10.

¹⁶⁹ Samuel Beckett, *Paroles et musique*, Paris, Minuit, 1962, p. 66.

¹⁷⁰ Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955-1958, p. 131.

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Comment c’est*, *Op.cit.*, p. 162.

texte se crève, pour laisser entendre une voix ou laisser apparaître un spectre, en voie de disparition »¹⁷².

La voix, toujours-déjà fragile, à la suite de l'effacement post-traumatique du corps, reste le seul fil auquel se raccroche le personnage. Il peut s'agir d'une mise en silence graduelle aboutissant à une aphonie catastrophique, avec la disparition corporelle mystérieuse et inquiétante des personnages. Dans la dernière courte pièce de Beckett, on n'entend que le bruit d'expiration, et la voix s'éteint petit à petit. Deux cris, deux vagissements (*Vagitus*- le terme de Beckett) sortant d'un tas d'ordures tandis que la scène s'éclaire puis tombe dans l'obscurité, « le premier et le dernier souffle de l'humanité »¹⁷³. Cet intermède commence et finit par un cri faible et il est « essentiel que les deux cris soient identiques »¹⁷⁴.

Le phénomène de souffle projeté constitue une autre pensée du corps et de l'espace : la pensée acoustique sexuelle du corps.

Ayant abordé le corps des personnages et la voix, il sera plus facile de discuter de la sexualité. Puisque la sexualité, dans son animalité, est reliée à ces éléments, ils en seront la base inconsciente souvent évidente. Avec la pièce *Souffle*, on peut discuter sur la caractéristique de la voix féminine et masculine basée sur le système hormonal. C'est à ce moment que la voix se métamorphose, surtout chez l'homme, dû à la poussée (*pulsio* en latin) des hormones androgènes. Le larynx possède des récepteurs pour les hormones sexuelles, qui sont responsable de la mue, et peuvent même l'induire irréversiblement chez la femme suite à un déséquilibre hormonal, ou par hormonothérapie dans certains cas. Ce qui se produit au niveau de la voix est déclenché par les gonades. On comprend alors que « la voix est un caractère sexuel secondaire »¹⁷⁵.

Dans une telle optique, la hauteur de la voix - qui caractérise la voix féminine - joue un rôle évident, car les voix de femmes sont presque toujours plus aiguës. Or, ce serait, suivant les conventions, l'inverse de la dominance de la voix grave, donc la soumission. Il est vrai que le souffle audible, contenant une certaine turbulence, génère des hautes fréquences additionnelles, ce qui peut impliquer la féminité d'après l'usage. De plus, ce qui rend la voix plus aérée est une pression plus faible « cri faible et bref [...] »¹⁷⁶, donc moins de force, allié à un relâchement au

¹⁷² James Knowlson, *Beckett: biographie*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 839.

¹⁷³ Raymond Federman, *Le livre de Sam ou des pierres à sucer plein les poches*, Paris, Al Dante, 2006, p. 162.

¹⁷⁴ Samuel Beckett, *Souffle* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 137.

¹⁷⁵ Jean Abitbol, « Voyage au centre de la voix », in Jean-Marc Alby, Catherine Alès, Patrick Sansoy, *L'esprit des voix : Etudes sur la fonction vocale*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1990, p. 20.

¹⁷⁶ Samuel Beckett, *Souffle* dans *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 137.

niveau du larynx qui implique un état de détente voire de plaisir. Si cette faible intensité pouvait sembler plus féminine, nous serions encore dans la dynamique de la dominance / soumission, que nous avons jugée impropre comme facteur primaire de féminité, il faut donc chercher ailleurs.

Il y a un autre facteur derrière la féminité du souffle, celui de la sexualité. Lorsque la femme est sexuellement excitée, parmi plusieurs autres changements physiologiques, la respiration grandement intensifiée est un facteur audible de son état. Dans cette exaltation respiratoire, la pression pulmonaire est plus grande et la dynamique de la voix normale serait impossible sans laisser s'échapper le surplus d'air. Ce souffle accru est un marqueur que l'homme associe automatiquement par expérience à un état d'introversion féminine que l'extase sexuelle induit. Donc, si la voix aérienne¹⁷⁷ de la femme implique la sexualité pour l'homme, ceci pourrait signifier une perception de féminité, surtout lorsqu'on y ajoute l'intimité d'un chuchotement. La voix elle-même, est l'élément pulsionnel, donc à ce niveau, le cri est identifié par des musicologues comme étant: jouissance lyrique¹⁷⁸ ou désinvolture orgasmique débridée¹⁷⁹: « la psychanalyse pose la voix comme objet de jouissance, comme objet pulsionnel »¹⁸⁰, nous rappelle Michel Poizat.

Voici un bon exemple pour rappeler la hiérarchie vocale qui démontre que le corps est à la base du jugement sur la voix, encore plus lorsqu'il est question de sexualité.

La voix évadée du corps - révélant comme souffle - se dirige vers le silence. « Le ciel, Joe, le ciel, on t'a à l'œil », enfin les personnages de Beckett finissent par un long regard avec un « bon œil ». Ils se regardent l'un l'autre, ou ils sont des êtres regardés comme Winnie dans *Oh les beaux jours*, qui se sent englobée dans un œil immense ou ils regardent le vide. C'est le cas de Joe qui a coupé lui-même toute relation avec ceux qui l'aimaient, avec leurs souvenirs et avec leur voix, et le regard remplace la voix, et on n'entend « aucun son » ni « nul bruit ». Il ne lui reste que cette voix-procureur à laquelle il ne peut pas échapper. La parole disparaît et crée une image muette ou bien une « négativité pure » comme l'énonce Agamben : « la voix est une morte qui conserve et se souvient du vivant comme mort, et en même temps, elle est immédiatement

¹⁷⁷ Une voix dont le souffle est audible.

¹⁷⁸ Michel Poizat, « *Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance* », in Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait, (Eds) « *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux* », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.

¹⁷⁹ Philip Tagg, What a Scream! The insanity of a sanitary towel ad. 2008 (vidéo à l'adresse: <http://www.youtube.com/watch?v=1GWyUAsKoIM>).

¹⁸⁰ Michel Poizat, « *Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance* », *Op.cit.*, p. 90.

trace et mémoire de la mort, négativité pure »¹⁸¹. La voix féminine s'éteint et elle ne dit plus rien jusqu'au « silence de mort »¹⁸².

Voix tarie, bouche réduite au silence et à une limite et, ne restent que les derniers mots didascaliques, de *Cendres* : « Pas un bruit »¹⁸³. Dans le monde de la voix sans corps de Beckett où le corps sans organe forme le corps du discours, les personnages sont déjà poussés au presque silence : « Tu n'as pas besoin de parler », dit Ada, - un des deux héros de *Cendres* ou bien ce monde se base sur un rapport où les personnages n'ont rien à dire : « [...] me voilà l'absent, qui ne parle, ... qui n'a ni corps ni âme, ... c'est autre chose qu'il a ... il est fait de silence [...] »¹⁸⁴.

Beckett tente d'épuiser la matière vocale (la voix) qui résonne afin de toucher ce que Deleuze définit comme la capacité à « porter le langage à une limite [...] »¹⁸⁵. La voix se réduit et elle peut se définir comme : « voix blanche, voix faiblissante »¹⁸⁶. Dans la mesure où la voix n'est pas retenue à la parole audible, elle devient un silence assourdissant¹⁸⁷. A ce titre, la voix de Bam, dans *Quoi* où, et celle de la femme, dans *Berceuse*, se retrouvent dissociées des personnages en représentation pour créer une sorte d'abîme. Dans cet abîme « les voix confèrent une réalité toujours variable, ... Souvent les silences qu'elles font. Elles sont tantôt fortes, tantôt faibles, jusqu'à se taire un moment (d'un silence de fatigue) [...] »¹⁸⁸.

Progressivement Beckett approche le silence : « l'impossibilité de parler »¹⁸⁹. Dans « ce monde blanc » où ne surgit « pas un bruit », la voix dominante sur la scène est une voix « blanche, sourde, monotone »¹⁹⁰ que de plus en plus devient un peu plus basse dans *Berceuse*. L'idée du sujet de la voix aboutit à « [...] un corps blanc finalement de femme »¹⁹¹ qui se réduit

¹⁸¹ Giorgio Agamben, « *Le langage et la mort* » : *Un séminaire sur le lieu de la négativité*, [Il linguaggio e la morte, un seminario sul luogo della negatività, Turin, Einaudi, 1982], trad. Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1997, p. 88.

¹⁸² Samuel Beckett, *D'un ouvrage abandonné in Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 24.

¹⁸³ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les dernières œuvres de Samuel Beckett*, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2001, p. 112.

¹⁸⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *Op.cit.*, p. 210.

¹⁸⁵ Gilles Deleuze, « *Le style* », in *Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Paris/Sodapaperaga, Montparnasse, 1996.

¹⁸⁶ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les dernières œuvres de Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 111.

¹⁸⁷ Au sujet de la transformation de la voix, Lacan estime que : « [...] la voix est libre, libre d'être autre chose que substance », in Jacques Lacan, « La Troisième », 7^e Congrès de l'école freudienne de Paris à Rome, in *Bull. int. de l'EFP, Conférence parue dans Lettres de l'Ecole freudienne*, n°16, Paris, 1975, p. 177.

¹⁸⁸ Samuel Beckett, *Quad et autre pièces pour la télévision* suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 67.

¹⁸⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, *Op.cit.*, 1953, p. 183.

¹⁹⁰ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, *Op.cit.*, p. 55.

¹⁹¹ Samuel Beckett, *Imagination morte imaginez*, Paris, Minuit, 1965, p. 55.

au monde silencieux blanc¹⁹² où la voix « de femme, basse, [...] peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal [...] »¹⁹³.

D'après Federman, dans la fiction ou dans le théâtre de Beckett « la voix du langage se multiple et se démultiplie quand elle émerge du silence pour disparaître dans le silence, jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin »¹⁹⁴.

Le souffle-esprit, lorsqu'il n'est plus parole, ni christique, prophétique, est une insufflation de vie « le souffle donne vie au corps et conditionne son rythme biologique »¹⁹⁵, unissant auteur et lecteur, spectateurs et acteurs, dans un bouche à bouche infini, bouche à l'oreille « [...] Le souffle dans ta tête [...] moi dans ta tête te soufflant des choses [...] »¹⁹⁶, dit la voix enregistrée d'une femme invisible.

D'après Gaston Bachelard et sa poétique de la rêverie, « l'homme était la parole de ce macro-anthropos qu'est le corps monstrueux de la terre. Dans les rêveries cosmiques primitives le monde est corps humain, regard humain, souffle humain, voix humaine »¹⁹⁷. Dans une rêverie de ce micro-anthropos des textes beckettien, ce petit corps incarne ce qui reste sur une terre dévastée : regard abîmé, souffle affaibli, voix enregistrée, mécanique. A la fin, le silence parviendra à tuer toutes les voix prisonnières des femmes beckettien, des morts vivants dans leur tombeau « silence du tombeau »¹⁹⁸ quand il aura le silence total, « [...] ton cher silence... A pleine tête... pour couronner le tout... et pour terminer [...] »¹⁹⁹.

¹⁹² Le blanc fascine toujours Samuel Beckett. Dans l'imaginaire beckettien, le motif de la voix blanche renvoie à la couleur dominante chez les celtes : « Le blanc, c'est la couleur de l'indétermination ou de toutes les possibilités, couleur silencieuse ... D'ailleurs, le « monde blanc » des celtes c'est l'autre monde, l'invisible, le nom manifesté et le sans nom [...] », cité par René Agostini, *Le personnage féminin de Beckett*, in Michèle Ramond (dir.), *Terra Incognita, (femmes, savoirs, créations)*, Op.cit., p. 46.

¹⁹³ Samuel Beckett, *Dis Joe dans Comédie et actes divers*, Op.cit., p. 82.

¹⁹⁴ Raymond Federman, *Le livre de Sam ou des pierres à sucer plein les poches*, Op.cit., p. 162.

¹⁹⁵ Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43.

¹⁹⁶ Samuel Beckett, *Dis Joe dans Comédie et actes divers*, Op.cit., p. 87.

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2010, p. 161.

¹⁹⁸ Samuel Beckett, *Dis Joe dans Comédie et actes divers*, Op.cit., p. 85.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

Partie II

Langage gestuel: Figures féminine/masculine chorégraphiées et performées

Introduction

Notre travail de recherche propose d'envisager et d'étudier la danse en tant qu'activité constructrice de mouvement et de sens permettant de découvrir d'autres formes de mouvement ou de pratiques corporelles.

L'objectif de ce chapitre est de faire le point sur le langage gestuel et chorégraphique du théâtre de Beckett présentant comme une alliance de situations dramatiques et de paroles gestualisées. D'une certaine manière, Beckett redonne dans la dramaturgie contemporaine la place primordiale aux gestes rythmiques représentés sur scène. Les derniers textes dramatiques de Beckett utilisant des schémas et des instructions scéniques se lisent comme des œuvres annotées.

De plus, les annotations de ses œuvres se lisent comme une interprétation de la musique et du sport (Beckett pratiquait le cricket). Les deux disciplines opèrent sur les niveaux physiques et textuels qui sont indéniablement des caractéristiques importantes de la chorégraphie des pièces de théâtre, et de leur interaction avec la danse. La danse fournit un contexte productif pour le rythme. De la même façon, elle offre un regard critique de l'idée de mouvement qui renvoie au lien entre Beckett et le sport (à ce propos, Roy Clements affirme que: «[...] though the connection between Beckett and sport has only received somewhat satirical attention in parallels drawn [...] »¹, le sport comme mouvement pourrait suggérer des motifs dans les œuvres, mais pas d'effet délibérément esthétique).

Nous pensons qu'il existe une forte préoccupation chorégraphique tout au long de l'œuvre de Beckett. Ses pièces exigent une exactitude physique extrême et démontrent l'intérêt omniprésent de la gestuelle du corps, la place du corps dans l'espace, et aussi comment mettre en scène le corps dans le drame. Il semble donc que l'absence d'écrits critiques sur l'influence de la danse dans l'œuvre de Beckett soit surprenante.

La fascination de Samuel Beckett pour la danse soulève des questions sur les conceptions du corps et de l'écriture chorégraphique du corps féminin et de celle du corps masculin. Il transpose la dichotomie entre le corps et l'esprit dans celle du masculin/féminin. En dansant, la femme et l'homme façonnent leurs attitudes et leurs mouvements de manière différente. Il semble

¹ Roy Clements, *The Alternative Wisdom on Samuel Barclay Beckett (1906–1989)*, New York, Hampton Press, 1992, p. 8. « Le lien entre Beckett et le sport n'a retenu qu'une attention quelque peu satirique dans les dessins parallèles ».

que l'imagerie de la danse chez Beckett soit basée sur le « corps humain parfaitement proportionné » et comme une métaphore de l'unité de l'être, dans laquelle une personne a obtenu à la fois la perfection physique et la perfection spirituelle. On comprendra que l'image de la danse chez Samuel Beckett exprime à la fois quelque chose du corps et quelque chose de la pensée. La danse beckettienne présente une chorégraphie de plus en plus innovatrice de pas et de gestes qui racontent des situations individualisées et qui se relient à une expression des mouvements de l'âme. Donc, la danse construit un plan de mouvement où « la pensée, le corps et l'esprit ne forment plus qu'un »². Cette partie va mettre en évidence l'art chorégraphique beckettien lié à la représentation du corps qui incarne la polarité féminin-masculin et relié aussi à l'écriture d'une danse nouvelle et contemporaine.

Nous cherchons à établir la réalité du concept de danse, illustrée et documentée par la création chorégraphique des textes dramatiques de Samuel Beckett. Dans ce parcours, nous allons tenter d'apporter une réponse plausible aux nombreuses questions que notre sujet de recherche soulève: qu'est-ce-que la danse ? De quel corps parle-t-on ? Quelle écriture chorégraphique Beckett présente-t-il ? Que devient-le (a) danseur (euse) en pratiquant la danse contemporaine ? Qu'advient-il de sa présence? Quelle écriture chorégraphique la danse-théâtre, le théâtre Nô japonais et la danse Butô font-ils émerger ? Cet ensemble de questions constitue la problématique de cette partie.

² David Vaughan, *Merce Cunningham: un demi-siècle de danse*, chronique et commentaire de David Vaughan, trad. de l'anglais par Denise Luccioni, direction d'ouvrage Melissa Harris, Paris, Plume, 1997, p. 60.

2.1. Le mouvement créatif et dansé est-il sexué chez Beckett? Le corps dansé féminin et masculin

2.1.1. Conception du mouvement arthurien : point de départ d'une réflexion sur la danse et l'espace

« La danse est ailes »³.

En 1938, Antonin Artaud, publie *Le théâtre et son double*. Cet ouvrage réunit ses idées sur le théâtre depuis 1932. L'idée de double est l'idée dominante chez lui. En effet, ce n'est pas la réalité quotidienne qui est mise en scène mais c'est celle des mythes qui font appel à la cruauté morale et physique. La théorie d'Antonin Artaud tend à affirmer que ce n'est pas le texte qui fait le théâtre, mais c'est la mise en scène qui est le véritable fondement de la création théâtrale : « les possibilités de réalisation du théâtre appartiennent tout entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et en mouvement »⁴. Il centre sa réflexion sur le mouvement des acteurs qui ont pour dessein de dématérialiser le texte par leurs déplacements dans l'espace, mais il prend également en considération la musique, le son, les éclairages aussi bien que les costumes.

Il convient d'observer que dans son œuvre, Artaud prône trois grands principes qui sont le rejet du texte, le remplacement du texte par le langage théâtral, et le renouvellement de la fonction du théâtre qu'il présente sous l'expression « théâtre de la cruauté ». Le théâtre d'Artaud n'est pas basé sur le mot. Artaud innove, créant ainsi un nouveau langage physique à base de

³ Stéphane Mallarmé, *Divagations/Ballets*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2003, p. 171.

⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 68.

signes et non plus de mots. C'est ainsi que la théorie d'Artaud prendra la forme d'une esthétique nouvelle chez Samuel Beckett qui fait un lien entre deux univers « danse » et « théâtre » et fait apparaître dans son esprit dramaturgique la notion « théâtre dansé » en créant des figures qui sont adaptées à ce nouveau monde .

2.1.2. L'écriture chorégraphique beckettienne au prisme du genre

Les *Dance Studies*, dans la lignée des *Cultural Studies*, désirent envisager leur objet dans son dialogue avec le climat intellectuel, politique et social de chaque époque. C'est ainsi que les études de danse sont, par exemple, largement entrées en résonance avec les *Gender Studies*. Donc l'angle d'approche suivi ici, le genre, est central dans le processus de création chorégraphique. La danse, comme activité culturelle et expérience subjective est le lieu privilégié de la construction du genre en cela que les corps y sont engagés, expérimentés et exposés. Ramsay Burt rapporte à ce titre sa propre expérience de recherche : « je fais l'hypothèse au cœur de mon livre ⁵ que par « danse » nous entendons un champ d'expression culturelle qui touche à la communication et à la perception de nos propres identités [...] »⁶.

Donc, la question du genre a toujours été présente dans la danse : « [...] au centre de la danse, il y a ainsi la conjonction des sexes »⁷. En effet, la danse moderne est fondée sur l'idée que : « tout homme/femme est potentiellement danseur/danseuse, et que chacun peut donner à l'expression totale de soi une forme symbolique et/ou mimétique dans le mouvement et dans le

⁵ Le livre en question est *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, New York, Routledge, 1995.

⁶ Ramsay Burt, « *L'histoire de la danse et les Dance Studies anglo-américaines* », trad. J. Rajak, 2007, in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 421.

⁷ D'après le troisième principe - *l'omniprésence effacée des sexes* - que Stéphane Mallarmé consacre à la danse, il énonce que : « toute la danse n'est que la mystérieuse interprétation sacrée du baiser. [...]. La danse est entièrement composée de la conjonction et de la disjonction des positions sexuées. Tous les mouvements retiennent leur intensité dans des parcours dont la gravitation capitale unit, puis sépare, les positions 'homme' et 'femme' ». Cf. Alain Badiou, « *La danse comme métaphore de la pensée* », in Ciro Bruni (dir.), « *Danse et pensée* », *Une autre scène pour la danse*, Paris, Sammeron/ GERMS, coll. « Art et Pensée », 1993, p. 17.

rythme [...] »⁸. Or, la danse travaille le genre, par son vecteur - objet/sujet - qui est le corps, mais également par son histoire, qui en fait le seul art né des femmes, du moins dans sa forme moderne⁹, et que l'imaginaire rapproche toujours du féminin. L'art chorégraphique de Samuel Beckett s'accompagne de références postmodernes.

Une danse chorégraphiée montre l'exposition du féminin. La représentation de l'homme dans la chorégraphie beckettienne voilà qui paraît être, à première vue, un paradoxe. L'homme, lorsqu'il est présent dans cet art du féminin, est mis en rapport avec la femme. Ce n'est pas la grandeur masculine, virile et publique que la danse met en évidence dans ce cas, mais bien une relation privée, intime, au sein de laquelle l'homme semble dépendant de la femme qui, elle, est mise au premier plan, tant esthétiquement que structurellement. L'homme, étant dans une relation de dépendance vis-à-vis de la femme, se trouve, d'une certaine manière, dans la nécessité d'idéaliser son individualité chorégraphiée. Il est évident que le genre - ici très généralement féminin - peut être représenté par le sexe opposé- les hommes. Or, Beckett donne à la danse pratiquée par les hommes une place de choix et restitue ainsi l'univers chorégraphique masculin.

La dualité du masculin et du féminin, y serait « naturellement » présente. En effet, on assiste à la représentation des corps féminins aussi que des corps masculins, sans que les rapports entre les sexes soient modifiés sur scène : les hommes continuent à avoir un registre plus pensif et spirituel, tandis que les femmes demeurent toujours sur le registre plutôt corporel et gestuel. Une des notions clés en Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD)¹⁰ est la posture. La posture est évolutive, c'est-à-dire qu'elle est le reflet de notre identité à un moment donné. Les différences de genre font partie de ces principes organisateurs qui régissent nos postures. C'est-à-dire que la posture, et donc l'incorporation d'une certaine construction culturelle du corps dont elle résulte, détermine la manière de bouger de tout-e à chacun-e. Dans son ouvrage *Langage Féminin et Masculin du Corps, Reflet de l'ordre patriarcal*, Marianne Wex expose des séries, selon le sexe, des photos de femmes et d'hommes dans des situations de la vie quotidienne. Elle met ainsi en relief que les comportements gestuels des êtres humains

⁸ Claire Rousier, (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Paris/Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches / Centre national de la danse », 2002, p. 19.

⁹ Sur ce point, Mary Wigman réclame dans *Weibliche Tanzkunst* (1929, p. 35) que : « [...] la danse, au meilleur sens du terme, est [était] une profession de femme car elle correspond [ait] à l'Être (la Nature) de la femme ». Voir Inge Baxmann, « *L'homme nouveau est féminin : construction de genre en danse au début du XX^e siècle* », in Carole Boulbès(dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les presses du réel/ l'ENSA, coll. « Nouvelles scènes », 2014, p. 44.

¹⁰ Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé : discipline favorisant la compréhension et l'intégration des mouvements en danse. Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, coll. « Librairie de la danse », 1999, p. 676.

n'échappent pas à notre conditionnement sexué : « Le langage du corps représente un langage spontané, le plus souvent inconscient et qui en ce sens ne peut que parler vrai. Un langage fait de gestes, d'expressions et d'attitudes constitue les messages que nous adressons à autrui et auxquels nous réagissons, même si nous n'en avons généralement pas ou très peu conscience »¹¹. De l'observation de ce langage, Marianne Wex établit un ensemble de constats représentatifs de l'incorporation des déterminismes de genre : « Les caractéristiques les plus générales des attitudes des femmes sont le maintien serré des jambes, les pieds posés droit ou vers l'intérieur, et la tenue des bras près du corps. La femme se fait étroite et use de peu d'espace. [...] Les attitudes des hommes se caractérisent par un maintien large des jambes, les pointes de pieds tournées vers l'extérieur et par l'écartement des bras par rapport au corps. L'homme se fait large et occupe généralement beaucoup plus d'espace que les femmes. [...] En général, on accorde aux hommes un éventail plus grand de comportements acceptables »¹². Donc, c'est dans le rapport à l'espace que la différenciation des sexes s'exprime le plus ouvertement. Ainsi, la différence de relation à l'espace entre les femmes et les hommes implique pour les premières un panel de mouvements plus petits. Comment la danse contemporaine traite-elle l'incorporation des normes de genre au niveau de la mobilité ?

Nous tentons d'interroger le travail sur les deux sexes féminin-masculin dans l'espace chorégraphique dont l'outil est le corps physique qui est mis à contribution et aussi dans la danse qui est comprise comme un outil de façonnage des corps sexués.

Cette étude se concentre spécifiquement, d'un côté, sur les gestes que les femmes, en particulier, associent à leur féminité. C'est-à-dire quand la féminité et la danse sont explorées ensemble comme performance. Cette étude analyse, d'autre part, aussi les gestes masculins effectués en scène libérant l'âme et élevant l'esprit. L'art chorégraphique de Samuel Beckett façonne un spectacle à la fois corporel et spirituel des personnages¹³. Beckett semble suggérer qu'il n'existe pas quelque chose comme une identité féminine-masculine unique, mais une série ouverte et plurale de « rôles féminins et masculins » - qui définit évidemment l'art chorégraphique de Beckett.

¹¹ Marianne Wex, *Langage féminin et masculin du corps, reflet de l'ordre patriarcal*, (1979), Bruxelles, Académia-Bruylant, 1993, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ La question des rapports des sexes et des genres dans l'art chorégraphique de Samuel Beckett nous annonce un alliage âme et corps. A ce propos, on reprend les termes de Valéry comme l'affirmation : « La pensée n'est sérieuse que par le corps. C'est l'apparition du corps qui lui donne son poids, sa force, ses conséquences et ses effets définitifs ». Cf. Paul Valéry, « *Soma et Cem* », in *Cahiers* 1, 1905-1906, Sans Titre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1973, p. 1120.

2.1.2.1. L'écriture chorégraphique féminine : Femme mise au *Pas* : d'un univers d'inertie à celui de mouvement avec un *Pas*: danse-geste

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, la danse moderne subit des bouleversements venus des pratiques de danses nouvelles importées des Amériques et de l'Allemagne, et l'on assiste « [dès 1919], à une prolifération des représentations et des discours sur les danses modernes, dans la presse, les romans, les pièces de théâtre ou les films [...] »¹⁴. De fait, la danse contemporaine française s'inscrit dans un mouvement particulier qui refuse d'une part l'héritage du puritanisme américain et, d'autre part, s'approche du mouvement de la danse-théâtre qui reflète le mouvement et le corps.

Notre dramaturge, Samuel Beckett, avec son expérience vécue de la première Guerre Mondiale, inspiré par les changements qui en sont découlés, les applique dans son travail. Or, chorégrapheur, d'après Beckett, c'est aussi questionner les conditions et les limites de la danse contemporaine dans son interaction avec le geste théâtral et la parole littéraire, avec la musique et les arts plastiques.

Comment le corps multiforme des figures féminines, malgré toutes ses métamorphoses, arrive-t-il à tenir debout?

Que faut-il entendre par le mot « geste » ? Tout d'abord, la différence entre geste et mouvement est une distinction conceptuelle compliquée, et qui occupe largement la pensée de la danse. Isabelle Launay en propose la synthèse suivante :

« Geste et mouvement: deux notions que la critique en danse ou l'usage commun confondent aisément par manque de conscience ou de définition nette. Pourtant ces deux termes marquent une différence de sens essentielle, porteuse de bien des enjeux. L'histoire des mots montre que le geste est un mouvement auquel s'ajoute toujours quelque chose, un sens, une

¹⁴Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres: transgressions ou crise des représentations? », in *Revue CLIO*, Histoire, Femmes et Société, « Amériques Métisses », n°27, Toulouse, Clio et Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 226.

fonction, une connotation, un état psychologique, une intention. En revanche, le mouvement reste marqué par une neutralité [...] »¹⁵.

On retrouve dans les pages que Susanne Langer consacre à la danse une distinction relativement similaire. La philosophe américaine tend ainsi à éliminer de la catégorie des gestes les mouvements purement fonctionnels. Pour elle le terme « geste » est défini dans le dictionnaire comme « mouvement expressif [...] »¹⁶.

Dans la mesure où le geste est, par définition, l'expression de quelque chose, il fait toujours sens, puisqu'il est soit le symptôme d'un état d'âme, d'une volonté ou d'une émotion, soit, lorsqu'il œuvre comme symbole d'une idée ou d'un objet, le porteur d'une signification.

L'activité de l'art de la danse consiste, donc, en la création de gestes, tels que définis et distingués de la catégorie plus large des « mouvements ». Alors le geste dansé, s'il nous semble parfois se présenter comme un symptôme de l'état d'âme ou d'une volonté, vient caractériser les forces qui semblent régir la « physique » des mouvements dansés du danseur beckettien (force anti-gravitationnelle, les pas, les déplacements, etc...). Pour S. Langer, tout le mouvement dansé est perçu comme étant geste. Elle dit :

« [...] Le mouvement lui-même, en tant que réalité physique et donc « matérielle » dans l'art, doit subir une transformation. En quoi ? Frank Thiess [...] a apporté la réponse : « Tout devient expression, *geste*... » Tout mouvement dansé est geste, ou un élément dans la présentation d'un geste - [...] toujours motivé par la semblance d'un mouvement expressif »¹⁷.

Alors, la transformation est faite. Dans la production chorégraphique beckettienne, elle va révéler un mouvement expressif de la danse solo où les pas de la danseuse se présentent comme les gestes dansés.

Déjà le jeune Beckett, se passionnait pour cette question : « A dix-huit ou dix-neuf ans, Beckett éprouve déjà une étonnante fascination pour la puissance d'expression du geste »¹⁸, écrit

¹⁵ Isabelle Launay, « *La danse entre geste et mouvement* », in Jean-Yves Pidoux (dir.), *La Danse, art du XXe siècle* ?, Lausanne, Payot, 1990, p. 275

¹⁶ Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from 'Philosophy in a New York'*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 180.

¹⁷ « The motion itself, as a physical reality and therefore 'material' in the art, must suffer transformation. Into what ? - Thiess, in the passage just quoted, has given the answer: 'Everything becomes expression, gesture. [...]' All dance motion is gesture, or an element in the exhibition of gesture - perhaps its mechanical contrast and foil, but always motivated by the semblance of an expressive movement », *Ibid.*, p. 174.

¹⁸ James Knowlson, *Beckett: biographie, Op.cit.*, p. 95.

son biographe J. Knowlson. Plus tard, inspiré de la pratique de danse de sa maîtresse irlandaise, Lucia Joyce, et aussi de la méthode d'Émile Jaques-Dalcroze¹⁹ basée sur la gymnastique rythmique, on retrouve dans son roman *Dream of Fair to Middling Women*, des allusions à son séjour à Hellerau-Laxeurg, l'école de Dalcroze. Beckett assiste aussi à de nombreux ballets (les Ballets Russes, la célèbre troupe de Diaghilev qui a révolutionné l'intrigue traditionnelle du ballet), des spectacles de danse classique dont le mouvement reste conventionnel.

« La danse historiquement désignée comme danse moderne au sens large, qui débute avec Loïe Fuller et Isadora Duncan pour s'achever après la deuxième Guerre Mondiale avec Merce Cunningham, fut largement dominée par les figures féminines jusqu'aux années 1940. Elle eut deux points d'ancrage : l'Allemagne et les Etats-Unis »²⁰. Sur la scène obscure, Fuller arrivait en faisant valser sa robe sous des jeux de lumière. Les danses en solo de Duncan, par exemple, oscillaient entre les pôles de la sexualité dangereuse (tentatrice) et la spiritualité d'inspiration (comme la déesse). Les danseuses disposent de leur corps et de ses représentations - tout en réagissant contre les stéréotypes sur leur féminité, reflétaient les changements dans les attitudes sur le mariage (Isadora Duncan une hétérosexualité libérée, s'élève contre le mariage) et la sexualité (Loïe Fuller assumant son homosexualité) -, étaient parfois ambiguës et capricieuses à propos de leurs points de vue du genre et des images de femmes qu'elles projettent sur la scène. Notre lecture représente les danseuses modernes telles que Fuller, Duncan et Saint Denis comme « proto-féministes ». Selon Sally Banes, historienne de danse, elles utilisaient des stratégies chorégraphiques littéralement ou métaphoriquement afin d'être indépendantes des hommes sur scène : « [They] used space-assertion and other choreographic strategies literally and metaphorically to sever dependencies from men on stage »²¹. Le résultat révolutionnaire des danses solos de Duncan affirme la femme individuelle et les interprètes féminines libres, soit physiquement soit psychologiquement. En tant que danseuse, Annabelle Gamson souligne

¹⁹ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), pianiste et professeur au conservatoire de Genève, a mis au point une méthode pédagogique basée sur la pratique d'un solfège corporel permettant de développer le sens musical et l'équilibre corporel des élèves.

²⁰ Hélène Marquié, « Danse et Féminisme : Le corps à corps », in *Clara magazine*, n° 140, Paris, CLARA MAGAZINE, novembre/décembre 2013, p. 13.

²¹ Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, London, Routledge, 1998, p. 92. « Elles ont utilisé l'assertion spatiale et d'autres stratégies chorégraphiques, littéralement et métaphoriquement, pour écarter la domination des hommes sur scène ».

que: « [...] women were not only taking center stage; they were taking all of the stage-without any support from men »²².

La période entre-deux-guerres signale « une ère d'indépendance et de féminisme, dont la pratique des danses nouvelles serait l'illustration »²³. En ce sens, la danse en solo qui est bien « une des figures emblématiques et singulières de la modernité »²⁴, se manifeste. La forme solo en danse occupe une place importante dans la danse moderne et contemporaine. Le solo en danse est la voie choisie au début par de nombreuses danseuses (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Mary Wigman) pour donner à voir une image de la femme libérée des schémas idéologiques traditionnels, ce qui est clair dans les solos de Duncan.

On s'intéresse - à cet égard - à ce qui caractérise le rapport du solo à l'espace et aux gestes du protagoniste féminin de Samuel Beckett. On peut proposer quelques remarques. Cette performance, basée sur des suites de pas et de gestes rythmés, s'exprime avec le corps dansant où le danseur est seul avec son corps et ses émotions. Les chorégraphes expriment de nouvelles approches du mouvement (marche, saut, course) et intègrent des gestes du quotidien à leurs œuvres. D'ailleurs, les professeurs de danse insistent aussi « sur la correction des pas qu'ils enseignent »²⁵. Le geste hante l'esprit des chercheurs dans le domaine de la danse et de ceux qui en parlent au point qu'ils souhaitent la suppression du mouvement dans la danse jusqu'aux pas. A propos des pas des danseurs Peter's n'écrivait-il pas : « ses pas sont les plus simples, dénués de tout mouvement du corps (sic), de tout déhanchement sujet à critique »²⁶. Cependant en ce qui concerne ce phénomène féminin, d'après la suggestion de Virginie Valentin, c'est que « l'art chorégraphique occidental apparaît comme un lieu privilégié d'élaboration de l'identité féminine »²⁷. Ainsi Beckett traduit en danse ce que produit la danse postmoderne telles que : la répétition, la juxtaposition d'événements et aussi la primauté du bruit dans la musique.

Le solo met au premier plan la dimension de la présence du corps du danseur : « Dans un solo, l'attention du public se déplace de l'occupation rythmique de l'espace vers la présence du

²² Annabelle Gamson reconstruit les danses d'Isadora Duncan dans son vidéo Annabelle Gamson: On Dancing Isadora's Dances (Videotape), associate producer, director, Scott Morris, 1988. « Les femmes n'étaient pas seulement au centre de la scène, elles dominaient toute la scène - sans aucun soutien des hommes ».

²³ Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres: transgressions ou crise des représentations? », in *Revue CLIO*, Histoire, Femmes et Société, « Amériques Métisses », *Op.cit.*, p. 234.

²⁴ Claire Rousier, (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, *Op.cit.*, p. 8.

²⁵ José Germain (dir.), « Les danses modernes. Grande enquête sur la danse », in *Revue Mondiale*, 1^{er} mars 1922, p. 15.

²⁶ André Peter's, « La Revue Nègre et le Charleston », in *Revue Dansons*, n°66, Paris, décembre 1925, p. 149.

²⁷ Virginie Valentin, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2013, pp. 12-13.

danseur, elle se focalise sur le corps en mouvement lui-même »²⁸. Cet aspect du solo, est présent sur la scène de *Pas* de Beckett où l'espace de la danse devient l'espace produit par le mouvement lui-même, mouvement du corps en faisant les pas qui prolongent le mouvement dansé. Donc, il crée May, protagoniste chorégraphié ayant les caractéristiques de la danse moderne - danse en solo - qu'on pourrait l'appeler « femme mise au pas de Beckett » qui se présente sur la scène avec des pas « nettement audibles, très rythmés »²⁹.

Mais Beckett au départ choisit-il les pas comme geste de son protagoniste dans la création chorégraphique? La danse se voit et se fait chorégraphier comme une écriture gestuelle et corporelle. Pour réaliser notre poétique du geste chez Beckett, nous nous concentrerons d'abord sur les mouvements corporels de ses protagonistes sur la scène.

Pas est une écriture scénique, entre la danse et le théâtre³⁰. Un rythme imprègne la pièce *Pas*, un rythme qui tараude la musique des mots. Nous voyons sur scène un caractère visiblement attristé, en même temps, nous entendons un roulement rythmique. La parole et le geste sont séparés. Les neufs pas que May fait, soulignent qu'elle possède son corps avant qu'elle ne soit capable de parler. Donc, le point central de la performance est celui du mouvement du corps. Une femme aux cheveux gris ébouriffés, enveloppée dans de longs lambeaux gris, se promène. Elle et sa mère (que nous ne voyons pas) parlent d'événements qu'elles ne peuvent vérifier. Une continuité de la relation au sol s'ouvre. La marche se poursuit, rythmée par le son des pas qui transforme le spectacle de l'angoisse dans un son de beauté. Ce que nous voyons est une danse lente, et ce que nous entendons est un son cadencé des pieds qui nous entraîne dans son rythme, la beauté de ce qui semble étrangement en contradiction avec la vision du désespoir. La marche est un déséquilibre de notre corps que nous devons sans cesse rattraper. Elle se pose par là comme une expérience fondatrice de la mise en mouvement et donc, possiblement, de la

²⁸ Véronique Fabbri, *Danse et Philosophie : une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 198.

²⁹ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

³⁰ Nous remarquons un argument similaire dans *Pas* de Samuel Beckett et le bas-relief que Jensen et plus encore Freud ont rendu célèbre sous le nom de *Gradiva*. Le lien entre la marche et la danse peut être souligné également par une remarque en apparence anecdotique, mais qui nous mène en réalité sur un intéressant chemin de traverse vers l'apparition du mouvement dansé : *Gradiva* : figure en marche immortalisée par Jensen, est une danseuse. Le pied au talon levé de *Gradiva* correspond en fait à la réalité de la danse. Comme May, *Gradiva* présente une marche intensifiée qui devient de la danse - ou présente un mouvement « légèrement dansant » qui est encore un pas marché. Les deux figures capturent un cadre dans lequel elles font le pas vif, une manière de planer et de fouler le sol avec fermeté tout à la fois. Voir Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986.

danse. C'est ce que formule, différemment encore, la chercheuse Marie Bardet³¹, reprenant les réflexions du chorégraphe et pédagogue Dominique Dupuy :

« Et une danse émerge de cet échange entre les pieds et le sol : Si le mouvement est monologue, le pas, lui, serait dialogue avec celui qui le coproduit : le sol »³², écrit à ce propos Dominique Dupuy.



La Gradia (Celle qui marche), Musée Chiaramonti, Vatican, Rome.

Comme les indications scéniques le mettent en évidence, les pas de danse de May, la première femme chorégraphiée de Beckett, s'entendent : « à l'avant-scène, parallèle à la rampe,

³¹ Marie Bardet, « *Marcher* », in Marie Glon, Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 62.

³² Dominique Dupuy, « Péripat(h)étique Péripéties », in *Repères, cahier de danse*, n°14, « Biennale nationale du val de Marne », octobre 2004, p. 22.

longueur 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle) »³³. Dans *Pas*, dont le corps est debout et en mouvement dans un « infini sans relief » avec « un pas vers les lointains », il dispose les pas comme la preuve la plus tangible de la présence du personnage, la capacité de s'exprimer et d'expliquer bien que : « l'image scénique soit celle d'une femme dépenaillée vue dans son ensemble, l'éclairage insiste sur les pieds et les pas qui sont pour May la preuve de sa propre existence [...] »³⁴.

L'image scénique du va-et-vient baptisé dans les didascalies des œuvres comme *Va-et-vient*, *cette fois*, *Pas* et *Berceuse* constitue le fondement de l'œuvre dramatique et de même « l'aire du va-et-vient » constitue un point de repère constant sur la scène comme le principe de répétition et l'expression spatiale de l'écho. Le protagoniste de *Pas* qui va et vient sur la scène en « ressassant tout ça »³⁵ confirme l'idée initiale de Beckett dont « le va-et-vient est l'image centrale », dit Beckett à Hildegard Schmahl au cours des répétitions de cette pièce en Allemagne, « [...] Le texte, les mots, ont simplement été assemblés autour de cette image »³⁶. Au centre du cercle vers la gauche de May, il y a un espace vide qui devient métaphore centrale de la pièce. L'utilisation de la technique de l'écho oblige d'avoir l'oreille attentive, prête à recevoir des impressions sonores. Mère et fille se font écho. L'une vue et l'autre entendue. On assiste à leur visibilité / audibilité. Entendue comme la voix, la mère raconte une histoire à propos de sa fille qui est vue comme l'image de la marche de désespoir. Curieusement, la fille incarne l'image de Déméter, vêtue de son sombre manteau, marchant sur la terre et la mer comme un wild bird (un oiseau sauvage)³⁷.

Toujours « au centre »³⁸ de la scène, les figures beckettiennes, dans des cas très fréquents, font de simples traversées par des pas et des va-et-vient, et le chemin parcouru par elles semble attiré par le centre. A ce propos, affirment C. Parnet et G. Deleuze, dans les *Dialogues*, un autre point de vue de l'art chorégraphique de Beckett : « ce qui compte dans un chemin, ce qui compte dans une ligne, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. On est

³³ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

³⁴ Stanley Gontarski, « Ressasser tout ça avec *Pas* », in *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, spécial Samuel Beckett, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 151.

³⁵ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 10.

³⁶ Walter Asmus, « Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That Time* and *Footfalls* at Schiller Theater Werkstatt, Berlin », trad. Helen Wantanabe, in *Journal of Beckett Studies*, n°2, Edinburgh, Edinburgh University Press, été 1977, p. 83.

³⁷ Hesiod, "The Homeric Hymn to Demeter", in *Hesiod: The Homeric Hymns and Homeric Apocrypha*, trad. Hugh G. Evelyn-White, London, Heinemann, 1967, lines 42-3.

³⁸ Ce mot se répète maintes fois dans les didascalies des pièces de Samuel Beckett. *Fin de partie* p. 13, *Oh les beaux jours* p. 11, *Comédie* p. 9, *Va-et-vient* p. 39, *Catastrophe* p. 72.

toujours au milieu d'un chemin, au milieu de quelque chose, [...] une simplicité qui n'est ni la fin ni le début de quelque chose. Involuer, c'est être « entre », au milieu, adjacent. Les personnages de Beckett sont en perpétuelle involution, toujours au milieu d'un chemin, déjà en route »³⁹.

D'après l'idée initiale de Samuel Beckett, la Femme dans *Berceuse* « au centre du va-et-vient »⁴⁰, assise dans une vieille berceuse, « légèrement décentrée »⁴¹, héritée de sa mère, est à la place de sa mère, qui y est morte en se balançant. La femme s'abandonne à ce va-et-vient rythmé, au « mouvement tournant »⁴², au « balancement relancé »⁴³ qui permet, d'après Deleuze « d'atteindre au clapotement cosmique et spirituel [...] »⁴⁴. Cette femme inerte, s'abandonne à cette berceuse et se laisse aller dans un phrasé d'une fluidité inopportune par une nuit ressemblant à la nuit des temps.

Les déplacements marchés alternant avec les mouvements dansés de May, suscitent un va-et-vient obsessionnel en faisant « un demi-tour: [...] de droite (D) à gauche (G), de gauche à droite »⁴⁵, une aire du va-et-vient « la voilà donc, allant et venant, allant et venant [...] »⁴⁶.

La volonté d'être au milieu apparaît dans toutes les trajectoires de texte de *Va-et-vient* où les trois femmes sont « au centre, côte à côte, face à la salle, assises très droites [...] »⁴⁷. Chacune d'elles part et ensuite revient sur le banc et occupe à son tour le milieu : « Flo prend la place de Vi au milieu, Ru prend la place de Flo au milieu, Vi prend la place de Ru au milieu [...] »⁴⁸. Le mouvement des trois personnages hautement féminisés, hors et sur scène, est suggestif d'un motif de danse rituelle et pourrait signifier comme « [...] le ballet des entrées et des sorties des personnages et la chorégraphie savamment orchestrée par le dramaturge »⁴⁹. L.-M. Overbeck commente également que: « [...] stage movement is choreographed to suggest that each woman walks her own circular path in the shadow and yet the journey for each is the same,

³⁹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, pp. 37-38.

⁴⁰ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramatiques*, *Op.cit.*, p. 53.

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² Samuel Beckett, *Film*, Paris, Minuit, 1963, p. 126.

⁴³ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁴ Gilles Deleuze, « Le plus grand film irlandais : en hommage à Samuel Beckett », in *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série, « Samuel Beckett », Paris, Privat, 1986, p. 382 (c'est le second texte de Deleuze qui a été repris dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993). Gilles Deleuze a consacré à *Film* deux textes: le premier dans *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, pp. 97-100).

⁴⁵ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁴⁹ Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain (dir.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Londres, Aden, coll. « TOMBEAU », 2015, p. 283.

just as we infer that the secrets repeated in ritual patterns are similar, shadows of mortality »⁵⁰. Cette série des mouvements répétitifs rappelle une certaine forme du mouvement dansé⁵¹ qui fait dialogue entre le corps féminin et la lumière, entre la dissipation et l'apparition, entre le naître et « n'être »⁵². L'acte chorégraphique (dansé), lui-même inconditionnel, paradoxal en apparence, comme le geste de déchirer un voile en surface pour mieux révéler un milieu. « Le milieu est là où toute chose commence. On commence toujours par le milieu »⁵³ : disait Kafka.

De cette approche, découlera chez Rudolf Laban « la kinesphère »⁵⁴ qui est une représentation de l'espace dans laquelle peuvent se manifester tous les mouvements du danseur comme au centre d'une sphère imaginaire « formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités du corps, sans déplacement des pieds sur le sol »⁵⁵. Dans le domaine de l'aspect géométrique de l'espace, plus précisément, une des bases de la Moderne Danse américaine fut d'étudier l'organisation des mouvements corporels par le principe de la kinesphère et les registres d'organisation spatiale et temporelle, réflexions issues des travaux de R. Laban. Donc, on pourrait prendre les concepts de Laban comme témoin. Son génie aura été avant tout de considérer le corps en mouvement et analyser l'orientation spatiale du corps en mouvement. Dans un but de clarification et pour donner un cadre de référence, il appela kinesphère, l'espace d'évolution de l'individu. A partir de cette considération-là, il composa des 'gammes' de mouvements explorant les différents trajets du corps dans l'espace. Nous excluons par là, d'après

⁵⁰ Lois-More Overbeck, « *Getting On: Ritual as Façon in Beckett's Plays* », in Katherine H. Burkman (dir.), *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 24.

⁵¹ Nous ajoutons que Rosangela Barone associe Flo, Vi et Ru avec les trois Grâces « danse main dans la main à la naissance de Vénus de la mer dans le célèbre tableau de printemps de Botticelli ». La comparaison les trois avec les trois Grâces semble provenir précisément dans les mouvements de femmes, qui ressemblent à une sorte de danse. Voir, Rosangela Barone, « On the Route of a Walking Shadow: Samuel Beckett's Come and Go », in *Revue Études Irlandaises*, coll. « Persée », n°10, Université de Lille III, décembre 1985, p. 122.

⁵² Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 91.

⁵³ Daniel Dobbels, *Le Sous-sol* (juin 1988), in Dominique Wahiche, Merce Cunningham, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 116.

⁵⁴ « Que le corps se tienne immobile ou qu'il se meuve, il occupe l'espace et l'espace l'environne. Nous devons opérer la distinction entre l'espace général et l'espace que le corps peut atteindre. Pour distinguer ce dernier de l'espace général, nous l'appellerons l'espace personnel ou la " kinesphère". La kinesphère est la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support. Nous appellerons ce point de support " la position de référence". Nous pouvons dessiner les limites de cette sphère imaginaire avec nos pieds aussi bien qu'avec nos mains. De cette façon, toute partie de la kinesphère peut être atteinte. Au-delà de la kinesphère s'étend le reste de l'espace, qui peut être approché uniquement en quittant la position de référence. Quand nous bougeons en dehors des limites de notre kinesphère initiale, nous créons une nouvelle position de référence et nous transportons la kinesphère à un autre endroit », Rudolf Laban, « Espace dynamique », trad. E. Schwartz-Rémy, in *Nouvelles de danse*, n°51, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 82.

⁵⁵ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 86.

Curt Sachs, que : « La danse vit à la fois dans l'espace et le temps. [...] l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps »⁵⁶.

La kinésphère labanienne, c'est ce que dans *Fin de partie* cherche Hamm en parcourant les directions principales (devant, derrière, gauche, droite, haut, bas.) selon la théorie de Laban qui se concrétise par l'élaboration d'une notation du mouvement. Aveugle, il est assis dans un fauteuil à roulettes au centre du plateau aveugle et, pour parvenir au centre Hamm il demande à Clov de trouver le centre précis, ensuite il lui demande: « Je suis bien au centre? » et Clov faiblement se met à chercher en lui répondant qu' « [il] faudrait un microscope pour trouver ce - (centre) [...] »⁵⁷. Hamm fait tous ses efforts pour s'installer « bien au centre » et il fait le parcours chorégraphique dans tous les sens pour être au centre quasi inaccessible en se sentant « un peu trop sur la gauche », « un peu trop sur la droite », ou « un peu trop en avant » ou bien « un peu trop en arrière »⁵⁸.

Si l'on considère les mouvements rythmés des pas⁵⁹ de May sur la scène comme une technique de la danse moderne, ils se définissent comme un exemple de détournement dans la technique de Martha Graham, qui apparaît dans la manière de compter rythmiquement les séquences gestuelles. On découvre que le mouvement comme un élément singulier de l'aventure humaine est bien inscrit dans l'enseignement de Graham et nous donne à méditer que : « [On] n'invente pas le mouvement. On le découvre. Et il n'y a qu'une seule loi corporelle que j'ai pu découvrir : la ligne perpendiculaire reliant le ciel à la terre »⁶⁰.

La danse est ainsi, selon Graham, une substance dont le flux est géré par les « harmoniques »⁶¹ en tant que qualité du mouvement, dont la forme est gérée par les « rythmes » en tant que qualité de la composition. A ce niveau, la danse exprime son intention et son propos par des mouvements corporels : « Chaque séquence se compte " et 1-2-3-4 et 1" ou bien " et 1-2-3-4-5 et 1", ou bien " et ... 5-6-7 et 1 " [...] »⁶². Dans la pièce *Pas de Beckett, texte avec va-et-*

⁵⁶ Curt Sachs, *Introduction à l'histoire de la danse*, trad. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938, p. 7.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 100.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ Pour bien comprendre la technique des pas en scène, on se réfère à l'idée de la danse d'aujourd'hui et sa dimension anthropologique en citant l'anthropologue André Leroi-Gourhan qui nous a rappelé que « [...] dans le processus d'évolution naturelle qui mène à Homo sapiens, tout a commencé par les pieds [...] ». Cf. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole I. Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1964, p. 57.

⁶⁰ Janet Lynn Roseman, *Dance Was Her Religion*, Chino Valley, Hohm Press, 2004, p. 143.

⁶¹ Pasqualina Noël, Frédéric Audegond, *Rythmes & Symboles de la Technique Graham*, Paris, Pasqualina Noël & Frédéric Audegond, 2007, p. 124.

⁶² Mireille Arguel (dir.), *Danse: le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, p. 45.

vient, ces séquences gestuelles grahamiennes sont bien chorégraphiées dans la façon rythmique du corps dansé de May (Un temps. M. repart. Quatre longueurs. Avec la deuxième, synchrone avec les pas.) « Sept huit neuf et hop » (Avec la troisième, de même.) « Sept huit neuf et hop » (Avec la quatrième)⁶³. Or, selon la technique de Graham, le mouvement ne s'arrête pas, comme les mouvements de May qui se répète « ressasser tout ça » en fin de mesure mais se prolonge sur le premier temps de la mesure suivante, ce qui induit une résonance de l'ordre de la dynamique mais aussi symbolique⁶⁴.

2.1.2.2. L'écriture chorégraphique masculine : danse-pensée

L'œuvre dramatique de Samuel Beckett est à la frontière de l'immobilité et du mouvement, de la danse et de la performance. Le partage de la notion de danse entre les deux genres masculin et féminin apparaît nettement dans ses textes dramatiques. Selon Karine Saporta « [...] dans la danse, il y a un partage du féminin et du masculin tout à fait réjouissant »⁶⁵. Elle insiste en affirmant qu'« en danse, la ligne de démarcation entre féminin et masculin est souple et fluide »⁶⁶. Quant à Beckett, il unifie le masculin et le féminin, met en question des rôles sexués dans la pratique de danse. Donc, la danse présente aussi des gestes de la masculinité.

Il est nécessaire également de se pencher vers la philosophie chinoise en rappelant que le yang représente la masculinité, tout ce qui vient vers le haut et l'extérieur. A ce propos, C. Mennesson parle du « corps proche » des femmes qui « apprennent généralement la limitation de leur espace corporel, à la différence des hommes qui font leur apprentissage de la maîtrise de

⁶³ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

⁶⁴ Le biographe James Knowlson dit que Beckett a assisté au ballet à plusieurs reprises tout en vivant à Londres, de 1933 à 1935. Il a vu un acte des ballets par les Ballets russes, y compris « Les Sylphides » (ballet créé à l'Académie de musique en 1832), « L'Amour sorcier », « Le Spectre de la Rose » et « *Le Tricorne* de Manuel de Falla ». En particulier, il a vu « Petrouchka ». La façon dont la protagoniste, May, traverse la scène de gauche à droite et puis elle tourne, rappelle le rythme dans le Ballet « Giselle » (créé à l'Académie de musique en 1841), avec lequel la ballerine au deuxième acte traverse la scène. Voir James Knowlson, *Beckett : biographie*, *Op.cit.*, p. 327.

⁶⁵ L'interview de la chorégraphe Karine Saporta pour le festival du NA (Le festival Nous Autres) publié par Maëlle Le Corre journaliste de Yagg TV, 12.09.2013 - 16 H 16. Disponible sur <http://yagg.com/2013/09/12/le-festival-nous-autres/>.

⁶⁶ *Ibid.*

l'espace et de l'extension du corps vers l'extérieur »⁶⁷. On trouve cette idée dans la pratique virile de la danse du personnage masculin qui élargit son corps grâce à une suite de gestes sur le plateau. La danse lui permettrait de penser. La figure masculine de Beckett exprime la caractérisation de son être masculin en dansant sur le plateau. De fait, ce lien entre la danse et son principe masculin paraît dans le propos de Mathilde Monnier qui dit : « la danse est un art de l'extérieur, du dehors » et Jean-Luc Nancy ajoute : « je pense que c'est l'art le plus en extériorité »⁶⁸.

Une fois encore nous revenons sur une brève définition de la danse contemporaine. La question que se pose la danse moderne est de remettre à l'honneur le mouvement, non pas comme une simple fonction du corps mais comme le développement de la pensée. Car le mouvement corporel ne doit pas être isolé du mouvement spirituel qui l'accompagne : « le mouvement, remarque Min Tanaka, est identique à l'esprit et à l'âme. C'est une mauvaise habitude que de limiter le mouvement à une action du corps. L'on ne comprendra jamais le mouvement, tant qu'on se placera à côté de lui »⁶⁹. Il évoque que le mouvement réel et visible est une réalisation d'un mouvement ou d'une danse interne qui constitue le potentiel du danseur à la fois d'action et de pensée.

A la croisée des autres disciplines, la danse se présente comme un art pluridisciplinaire. A cet égard, on recourt à la philosophie contemporaine où J.-L. Nancy est une figure singulière d'un philosophe qui a saisi le poids de la danse dans la pensée. Son échange avec M. Monnier fut l'occasion de livres et de présentations publiques autour de cette rencontre⁷⁰. L'ouvrage *Allitérations*, collaboration avec Monnier qui fait suite à un spectacle du même nom, est l'occasion d'un déplacement, telle une danse philosophique, ils se lèvent et marchent côte à côte, se mettent en route, de conserve :

⁶⁷ Christine Mennesson, *Etre femme dans le monde des hommes : Socialisation sportive et construction du genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 14.

⁶⁸ Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Roz, 2001. L'approche de la danse de Jean-Luc Nancy remonte à *Corpus* (1992) dont Catherine Diverres s'était inspirée pour composer un spectacle portant ce titre.

⁶⁹ Min Tanaka, « *Mein Tanz will Fragen stellen* », in Michael Haerdter, Sumie Kawai, *Butoh- die Rebellion des Körpers- Ein Tanz aus Japan*, Berlin, Alexander Verlag, 1986, p. 84.

⁷⁰ Citons un spectacle : *Allitérations*, créé en 2002 et aussi des ouvrages : *Dehors la danse*, *Op.cit.*, « *Seul(e) au monde, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy* » (pp. 51-62), in Claire Rousier (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, *Op.cit.*, et *Allitérations : Conversations sur la danse*, avec la participation de Claire Denis, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005.

« Puis de l'expérience de se lever et de marcher. De perdre l'adhérence au sol et au lieu fixe »⁷¹.

Samuel Beckett n'est pas loin du ton de J.-L. Nancy sur danser et penser. Nancy avance une réflexion plus poussée sur les relations étroites entre penser et danser disant que :

« Sans aucune tricherie, sans aucune facilité, je peux dire que quand je pense, je danse. D'ailleurs, un philosophe l'a dit : Nietzsche répète à plusieurs reprises qu'un bon penseur doit être un bon danseur. Une pensée de la marche, c'est la danse justement. Lorsqu'on marche sur le plateau, puisqu'on ne marche pas pour aller quelque part, on produit une pensée de la marche »⁷².

De manière semblable, Samuel Beckett identifie aussi dans la danse, chez ses personnages (surtout masculins), une vraie configuration des rapports à la pensée. Pour lui, la danse est l'action réelle et une expérience de pensée. Il développe l'idée de l'apparition de la pensée par les pratiques corporelles. Dire que le corps pense, que le corps tout entier vibre. Cela veut dire qu'il est à l'unisson avec la pensée. Pour Beckett, la danse est déjà un mode d'investigation proprement philosophique qui permet de comprendre des manifestations de notre corps et aussi le caractère physique et un mode incarné de la pensée.

Beckett continue cette démarche avec ses personnages masculins. Il réalise le principe d'un travail corporel et scénique qui articule le langage corporel et la pensée à la danse. En effet, les personnages allongés, assis, marchant comme « [cette] minuscule tache au fond du gouffre »⁷³, se trouvent dans un univers de la pensée plastique. Pour Samuel Beckett la danse évoque un modèle pour la pensée. On peut dire que Beckett fait du mouvement gestuel, à la façon d'Artaud⁷⁴, une pensée qui traverse le corps⁷⁵. Donc, il amalgame le corps dansant à la pensée. La

⁷¹ Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations : Conversations sur la danse*, avec la participation de Claire Denis, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 101.

⁷³ Samuel Beckett, *Innommable*, *Op.cit.*, p. 118.

⁷⁴ Antonin Artaud tente lui aussi d'écrire le corps qui danse, d'entraîner le lecteur en deçà du langage et des signes, dans une écriture des rythmes, du cri, du mouvement et des gestes. Il s'agit pour cet écrivain d'échapper à son corps cadavre afin de se réincarner dans « le corps neuf de l'écriture ». D'après lui, il faut délocaliser les mots comme les organes : les mots sont devenus l'aboutissement et la réification d'un mouvement corporel et gestuel. Il faut contre cette pétrification retrouver leur puissance vibratoire et rythmique, en faire une pensée qui traverse le corps ; ce corps traversé par la parole et la pensée, c'est la chair. Il dit dans ses *Œuvres* que : « [...] Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair », p. 146. Voir Véronique Fabbri, *Danse et Philosophie : une pensée en construction*, *Op.cit.*, p. 76.

⁷⁵ Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 146.

danse masculine débute avec cette phrase expressive : « Danse, pouacre! »⁷⁶. Donc, on la prend comme la première manifestation chorégraphique et mimiques de Beckett⁷⁷ et ainsi comme les premiers pas de la danse masculine qui se font entendre sur la scène d'*En attendant Godot* quand Estragon préfère la danse de Lucky à la pensée, Estragon dit : « J'aimerais mieux qu'il danse, ce serait plus gai »⁷⁸.

On remarque que la pensée initiale de la danse masculine de Beckett, proche de l'équation cartésienne, pourrait être considérée comme un Cogito beckettien - *Danser d'abord et penser ensuite* -, « je danse donc je pense » prononcé par Estragon exprime qu'« [...] il pourrait peut-être danser d'abord et penser ensuite ? Si ce n'est pas trop lui demander »⁷⁹. De même, Beckett envisage une danse comme « médium »⁸⁰ pour un corps qui serait privé d'une tête pensante, elle ressemble à une suite de vains gestes et de soubresauts réflexes : « La danse du filet. Il se croît empêtré dans un filet ». Lucky, en dépit de sa bonne connaissance des différentes danses de différentes cultures - excellait jadis dans la danse « [...] autrefois il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe »⁸¹ -, Lucky ne fait que la danse du filet. Dans ce sens, le corps dansant de l'homme beckettien nous rappelle les traités de la danse du XIX^{ème} siècle que : « la danse permettait à l'homme, hormis le fait de rencontrer des personnes de l'autre sexe, d'accroître son capital culturel et de briller en société »⁸². Plus clairement, la danse contemporaine va plus être à la recherche d'un état, un état physique ou psychique. Susan Leigh Foster présente dans son livre la technique de danse de Graham comme un moyen de déchiffrement et de pensée, elle indique que : « [In Graham's technique] the student trains the body as an instrument responsive to a controlling, self-disciplined mind, mastering the

⁷⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 51.

⁷⁷ Au cours de l'interview fait par Lois Oppenheim avec Walter Asmus, le dernier - qui a assisté à plusieurs productions scéniques y compris *En attendant Godot* au Schiller Theater à Berlin (1974-75) et aussi à Riverside Studios à Londres (1984) - confirme que : « [Walter Asmus - ...] Beckett himself, when directing *Godot* in Berlin, used the word *balletic* in the context of the actor's movements. But I think the words *balletic* and *choreography* should n't be overvalued ». Cf. Lois Oppenheim, *Directing Beckett*, *Op.cit.*, p. 44.

⁷⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁰ Citation issue de Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, *Op.cit.*, p. 123.

⁸¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 59.

⁸² Eugène Giraudet, *Traité de la Danse*, Paris, E. Giraudet (chez l'auteur), 1890. (Voir les manuels de Cellarius 1847 ou de Giraudet 1890). Cf. Sophie Jacotot, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres Transgressions ou crise des représentations ? », in *Revue CLIO*, Histoire, femmes et sociétés, « Amériques Métisses », *Op.cit.*, p. 5.

body in order to express the self. Yet the self must be acutely sensitive to psychological life and willing to persevere in promoting expression »⁸³.

Or, la danse en tant qu'acte physique et organique, est une modalité particulière d'une activité dont la forme essentielle est le mouvement. En se référant à Mireille Arguel qui dit: « la danse est fondamentalement un Art du Mouvement »⁸⁴, nous constatons que la pensée se transmet à travers ce mouvement corporel. Lorsque le corps du créateur beckettien ne songe pas, il vaut mieux qu'il danse pour arriver à penser.

Progressivement les chorégraphes considèrent la danse comme « un mode de vie et de pensée »⁸⁵. Selon A. Badiou⁸⁶ penser n'est que du mouvement : « la pensée trouve sa métaphore dans la danse, laquelle récapitule la série de l'oiseau, de la fontaine, de l'enfant, de l'air impalpable »⁸⁷. Et à la fin, ce cogito beckettien qui représente la danse comme la métaphore de la pensée en tant que pensée -comme la danse- est le mouvement même de son intensification immanente, plutôt qu'une représentation extérieure contraignante, d'une quelconque élévation par exemple. C'est exactement en ce sens que la danse peut être, pour Beckett, une figure de l'événement, concept central de sa pensée qui se crée à la rencontre de la danse et de la philosophie comme « danser et penser » qui se fera clairement par Lucky : « Vous nous avez parlé. Il a dansé. Il a pensé. Vous voyiez clair » : dit Estragon.

La danse-pensée masculine continuera son chemin avec Clov sur le plateau de *Fin de partie* où Clov fait des premiers pas : « Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite,... trois pas vers la fenêtre à gauche,... un pas vers la fenêtre à droite »⁸⁸. Clov devrait aussi marcher pour parvenir à penser : « j'ai mal aux jambes, c'est pas croyable; Je ne pourrai bientôt plus penser »⁸⁹, mais dès qu'il se met à marcher, il va réussir à penser, c'est pour cela que

⁸³ Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1986, p. 48. « [Dans la technique de Graham], l'élève éduque le corps comme un instrument répondant à un contrôle, à un esprit autodiscipliné, en maîtrisant ce corps pour s'exprimer. Pourtant, le moi doit être sensible à la vie psychiatrique et être disposé à persévérer pour favoriser l'expression ».

⁸⁴ Mireille Arguel (dir.), *Danse: le corps enjeu*, *Op.cit.*, p. 203.

⁸⁵ Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, *Op.cit.*, p. 49.

⁸⁶ Dans un texte présenté lors d'un colloque du GERMS autour de « Danse et Pensée », à l'Université Paris 8, Alain Badiou expose la complication du rapport à la gravité en danse, et encore un peu plus le rapport entre légèreté et métaphore. Le titre « La danse comme métaphore de la pensée » situe clairement un point de départ au sein de cette image de la danse habitant la philosophie. Voir Alain Badiou, « *La danse comme métaphore de la pensée* », in Ciro Bruni (dir.), « *Danse et pensée* » : *Une autre scène pour la danse*, *Op.cit.*, p. 12.

⁸⁷ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998, p. 93.

⁸⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 14.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

Hamm lui adresse : « Quel penseur ! (Un temps.) »⁹⁰. De même, la danse met en éveil la potentialité corporelle et d'un corps dansant fait un corps pensant. A ce sujet on emprunte la définition de Loïc Touzé, artiste et chorégraphe, qui dit : « la danse apprend à bâtir des repères, des structures de pensée, des structures physiques, des structures métaphysiques, des concepts qui créent des balises pour survivre »⁹¹, et permet de pénétrer ce que Didier Anzieu nomme « Moi-peau »⁹².

Dans le cadre de la danse des personnages masculins, la démarche choisie par Beckett est axée sur la répétition d'un mouvement qui prend l'aspect privilégié du va-et-vient rythmé, selon des chorégraphies délicates de Beckett, à gauche, à droite, en avant et en arrière ou vers le fond de la scène. De cette répétition gestuelle, on se réfère à la chorégraphie des gestes de Clov « à la démarche raide et vacillante » dans *Fin de partie*, allant d'une poubelle à l'autre et d'une fenêtre à l'autre, montant et descendant de l'escabeau, en faisant des pas vers les fenêtres, il nous évoque la *Théorie de la démarche* de Balzac :

« N'avez-vous pas souvent ri des gens qui virvouchent ?
Virvoucher est un admirable mot du vieux français,
remis en lumière par Lautour-Mézeray. Virvoucher
exprime l'action d'aller et de venir, de tourner autour de
quelqu'un, de toucher à tout, de se lever, de se rasseoir,
de bourdonner, de tatillonner, virvoucher, c'est faire
une certaine quantité de mouvements qui n'ont pas de
but [...] »⁹³.

Dans cette perspective, la longue chorégraphie de Clov et ses gestes méthodiques au début de la pièce nous apprennent que : « [...] Virvoucheur apparaît Clov en ce début de pièce. Virvoucher serait l'équivalent gestuel de cet acte de penser qui consiste à tergiverser : tourner en rond, penser en rond »⁹⁴. Sans doute les efforts chorégraphiés par Beckett évoquent l'image de la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁹¹ Loïc Touzé a eu une formation en danse classique à l'Opéra de Paris, avant de s'orienter vers la danse contemporaine. Il développe aujourd'hui son activité dans le cadre de l'association ORO implantée à Nantes depuis 2010. Cf. Cette citation est issue d'un entretien avec Loïc Touzé daté du 1^{er} août 2003, entretien retranscrit dans son intégralité sur le site Internet de la compagnie 391, cité in Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, *Op.cit.*, p. 54.

⁹² Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1955.

⁹³ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, Paris, Bibliothèque Albain Michel, 2000, p. 59, cité par Nathalie Barberger, *Penser pour rien: littérature et monomanie*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, coll. « Objet », 2007, p. 178.

⁹⁴ Nathalie Barberger, *Penser pour rien: littérature et monomanie*, *Op.cit.*, p. 178.

marche qui a une résonance étroite avec la pensée : marcher en pensant et penser en marchant. Pour Beckett, la danse habite la marche en portant son attention sur la gravité. Dans le même sens, M. Bardet définit la marche comme un lieu « de rencontre entre la danse et la philosophie »⁹⁵.

Or, la chorégraphie masculine provoque un mouvement de la pensée qui est entraînée dans une danse, par la force du rythme, dès les premières pages d'*Ainsi parlait Zarathoustra*:

« J'ai appris à marcher ; de moi-même, depuis, je cours. J'ai appris à voler ;
pour avancer, depuis, plus ne veux qu'on me pousse ! »⁹⁶.

Il est important de noter que la relation entre Beckett et la danse et celle de la danse avec la pensée est reconnue par les danseurs et les chorégraphes. La façon dont la chorégraphe portugaise Vera Mantero⁹⁷ établit entre ses intérêts chorégraphiques et ceux de Beckett, fournit un excellent exemple. Mantero décrit son intérêt pour le mouvement. Elle répond à des comparaisons entre son travail et les pièces de Beckett, avec la suggestion que Beckett est un artiste pour qui penser remplace parler. A ce dire, Ploebst affirme que: « [she has responded to comparisons between her work and] Beckett's plays with the suggestion that Beckett is an artist in whose work 'thinking replaces talking' »⁹⁸. L'impression de Mantero des pièces de Beckett est la mise en scène de la « pensée » qui se couple avec les propres conclusions de Mantero d'être un penseur (par opposition à un danseur) quand elle se pose cette question : « [...] 'What am I saying when I'm dancing?', is very striking; she distinguishes between 'talking', 'thinking' and 'dancing', at the same time as suggesting that these might be substituted for each other »⁹⁹.

⁹⁵ Marie Bardet, *PENSER ET MOUVOIR : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 76

⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Maurice Betz, Paris, Gallimard, 1936, p. 57.

⁹⁷ Vera Mantero est née à Lisbonne en 1966. Elle étudie la danse classique jusqu'à 18 ans, puis intègre le ballet Gulbenkian, à Lisbonne, pendant 5 ans. À New York et à Paris, elle étudie les techniques de danse contemporaine, de voix et de théâtre.

⁹⁸ Ploebst Helmut, *No Wind No Word: New Choreography in the Society of spectacle: 9 Portraits*, Munich, K. Kieser Verlag, 2001, p. 43. « Elle a répondu aux comparaisons entre son travail et les pièces de Beckett avec la suggestion que Beckett est un artiste que penser remplace parler dans son travail ».

⁹⁹ Efrosini Protopapa, « A Phantom in Contemporary European Choreography: What is Beckett doing to us dance-makers? Can we do something to him in return? Or, a series of realizations, three instances and an afterthought », in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, special Issue: On Beckett, Vol. 12, Issue 1, London, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, p. 33 (pp. 20–34). « Qu'est-ce que j'exprime quand je danse? », c'est frappant; Elle distingue « parler », « penser » et « danser », tout en suggérant que ceux-ci pourraient être substitués l'un à l'autre ».

Mantero, une artiste qui pratique l'idée de la danse comme l'expression de la pensée, considère que les pièces de Beckett sont la mise en scène de la pensée, sans parole et que les intérêts de théâtre de Beckett sont déplacés au-delà du langage, vers le mouvement. Elle affirme que son écriture du mouvement est nécessairement influencée par la danse et le langage de la danse.

La danse qui se compose d'une suite de mouvements du corps exécutée en rythme selon certaines ordonnances, se fonde soit sur un ensemble défini de mouvements dénués de signification soit sur une gestuelle symbolique c'est à dire une sorte de mime. Donc, le mime et la danse sont tous les deux arts du mouvement. Ces deux notions se trouvent visiblement dans *Quad* de Samuel Beckett¹⁰⁰. Pour cela, on revient vers S. Gontarski qui considère *Quad* comme un genre du mime¹⁰¹. Pour montrer une certaine danse masculine, on relève l'esthétique chorégraphique de Beckett dans *Quad*. Là, une fois encore, la danse masculine se retrace sur le plateau où Beckett la confirme comme « une certaine expérience de la danse souhaitable »¹⁰². Mystérieuse, géométrique et symétrique¹⁰³, *Quad* est une séquence de mouvements complexes, chorégraphiée et conçue par Samuel Beckett. Quatre figures décrivent un quadrilatère à un rythme percussif rapide. Dans *Quad*, des corps encapuchonnés et somnambules sillonnent avec la plus grande rigueur une surface carrée pour en épuiser toutes les trajectoires possibles. On assiste à l'impeccable chorégraphie de ces silhouettes qui se croisent, s'évitent, repartent avec une certaine allure, jusqu'à en être saisi de vertige. Dans ce sens, Deleuze distingue les deux mots *fatigue* et *épuisement*. Il dit que : « l'épuisé est beaucoup plus que le fatigué. [...] Le fatigué a

¹⁰⁰ Il est vrai que l'appellation « *danse mimique* » (un jeu de forme dans l'espace comme la pantomime et la danse) de Kant peut intéresser à Beckett dans *Quad* où il introduit l'ensemble des moyens d'expressions corporels, mimiques et gestuels dans l'espace. A propos de cette forme esthétique Kant dit que : « [...] la forme intuitive d'une succession de formes humaines est la pantomime, et celle d'une suite de mouvements selon la division du temps est la danse, les deux ensemble, la *danse mimique* ». Emmanuel Kant: *Réflexion*. 683, XV, 304-305, in Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, p. 91. « Eine anschauende Form von einer Reihenfolge von Gestalten von Menschen ist die Pantomime, von einer Folge der Bewegungen nach Abtheilung der zeit der Tantz, beydes zusammen der mimische Tanz ».

¹⁰¹ D'après les archives de Beckett au Trinity Collège de Dublin, Gontarski note au sujet de *Quad* que : « [...] Beckett began a mime for Jack McGowran, tentatively entitled 'J. M. Mime'. In that work two pairs, son and father and son and mother (Beckett even entertained the possibility of 'one carrying the other') try to describe the greatest number of paths along quarters of a square to arrive back at center, O. 'Starting from O return to O by greatest number of paths' is Beckett's description of the action. The pattern of composition in 'J. M. Mime' is toward greater and greater complication, an impulse which does not carry over to the revived notion. In *Quad* Beckett enlarges the triangles and adds rhythm. And the theme is reversed as the centre is avoided not sought, and the oppression of mobility reinforced by sinister twists ». Voir Stanley Gontarski, « Quad I & II: Beckett's Sinister Mime(s) », in *Journal of Beckett Studies*, n°9, London, John Calder, 1984, pp. 137-138.

¹⁰² Samuel Beckett, *Quad et autre pièces pour la télévision* suivi de *L'Epuisé* par Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 13.

¹⁰³ D'après Catherine Naugrette, cette pièce est concrétisée « [...] par un ballet mécanique et géométrique, dont on peut repérer les diverses résonances au sein de l'art contemporain, du côté soit des recherches du Bauhaus (Oskar Schlemmer et son Ballet triadique) et de la danse moderne, soit de la musique (Stockhausen, Luciano Berio) ou de la peinture (les fameux Carré noir sur fond blanc et Carré blanc sur fond blanc de Malevitch), in Catherine Naugrette, *Samuel Beckett*, Lausanne, Ides et Calendes, coll. « Le théâtre de », 2017, p. 35.

seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible »¹⁰⁴. On trouve cette danse comme une chorégraphie de la pensée et un ballet de pensées mais cette chorégraphie est différente avec celle où les danseurs glissent et marchent. La pensée dans cet « espace quelconque fermé »¹⁰⁵, ne se meut plus. Elle s'épuise à marcher, à revenir.

Face à la danse contemporaine, Beckett arrive à acquérir la certitude que dans son art chorégraphique la danse est une expression de pensée. « [...] En réalité ce qui fonde que la danse métaphorise la pensée est la conviction de Nietzsche que la pensée est une intensification. [...] L'image de la danse est naturelle. Elle transmet visiblement l'idée de la pensée comme intensification immanente »¹⁰⁶.

Beckett reprend une idée précédente dans laquelle il essayait de placer des interprètes dans une position où chacun suivait son trajet individuel, en traduisant « *A piece of Monologue* (Solo), un nouveau projet qu'il avait conçu dans le style de Quadrat pour deux fantômes et voix, en contrepoint, fébriles »¹⁰⁷. *Quad* ou *quadrat* c'est un quadrilatère, un carré avec les dimensions déterminées¹⁰⁸ où quatre silhouettes encapuchonnées et asexuées, chacune dans une couleur particulière, n'ont d'autres singularités que de partir chacun d'un angle comme d'un point cardinal, personnages quelconques qui parcourent le carré chacun suivant un cours et dans des directions données¹⁰⁹. L'espace choisi par Beckett c'est « une piste juste assez large pour qu'un seul corps jamais deux ne s'y croisent »¹¹⁰ où les danseurs tournent avant qu'ils ne se croisent au centre de l'espace « supposé zone de danger »¹¹¹ où la démarche décidée se voit tout à coup

¹⁰⁴ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁶ Alain Badiou, « *La danse comme métaphore de la pensée* », in Ciro Bruni, « *Danse et pensée* » : *Une autre scène pour la danse*, Paris, Sammeron /GERMS, coll. « Arts et pensées », 1993, p. 12.

¹⁰⁷ André Bernold, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, *Op.cit.*, p. 54.

¹⁰⁸ Notons que Beckett précise les dimensions rectangulaires de l'aire du jeu une fois encore dans *Quoi où* : « [...] rectangle 3m × 2m, faiblement éclairé, entouré d'ombre ». Samuel Beckett, *Quoi où*, Paris, Minuit, 1984, p. 85.

¹⁰⁹ A ce sens, on signale que d'après Isabelle Ost : « [...] *Va-et-vient* est la pièce dont *Quad* se rapprochera le plus. En effet, le mouvement des entrées et sorties et de l'occupation des places fonctionne à partir d'une matrice mathématique, et vise à épuiser toutes les combinaisons possibles- certes en nombre beaucoup plus restreint que dans *Quad*. L'exténuation du possible spatial, tel est déjà le projet du dramaturge. En outre, si la parole n'a pas encore été totalement supprimée, comme dans la pièce télévisée, les mots échangés doivent être à peine audibles, et de peu d'importance, car ils se réfèrent à des éléments que nous ne connaissons pas. Enfin, ce qui annonce clairement *Quad*, ce sont les costumes et la physionomie des personnages : vêtues de longs manteaux de trois couleurs différentes et de chapeaux sombres, mangeant les visages, les trois femmes doivent être aussi ressemblantes que faire se peut. [...] l'autre cas pourrait être comme celui du deuxième des *Actes sans paroles*, pantomime à deux personnages dont les positions successives par rapport à « l'aiguillon » n'est pas sans rappeler *Va-et-vient* », in Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, *Op.cit.*, p. 57.

¹¹⁰ Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976, p. 53.

¹¹¹ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 14. Au sens de la circularité répétitive, dans *Quad*, autour d'un abîme, Mary Bryden compare ce mouvement chorégraphique de Beckett à l'homme dans *L'enfer* de Dante, qui fait les mêmes mouvements répétitifs en ajoutant le caractère « infernal » qu'ils font sur la gauche

contrariée par quelque « accident de parcours »¹¹². L'espace scénique est concentré autour d'un point central qui pourrait être assimilé à un « œil du cyclone ». Cette conception se trouve dans les théories de la danse de Hanya Holm¹¹³. Cette chorégraphe allemande est fondatrice de la danse moderne dont la théorie sur la relation entre l'esprit et le mouvement est connue. Elle met en évidence cette théorie dans ses mots cités par Isabelle Ginot et Marcelle Michel dans *La Danse au XX^e siècle*. Elle dit que : « L'homme intérieur est ce point très fin où tout votre être se rejoint [...] Cet homme intérieur est comme le centre d'un cyclone. Le secret du cyclone est son œil. L'œil est calme. Si vous détruisez cet œil, vous détruisez le cyclone. Si vous ne pouvez pas être aussi calme que cet œil, qui contient toutes les réponses à la violence dévastatrice de l'extérieur, vous ne pourrez pas résister à ce monde de dilemme et de bataille. Il n'existe aucune force qui ne vienne d'un calme absolu. La sensibilité, ce pouvoir d'absorber et d'enregistrer, est le calme de l'œil qui à l'origine des vibrations et des passions extérieures »¹¹⁴. Dans l'œil du cyclone, le centre est la zone de calme. Le centre est la mesure de l'univers, un point invisible de l'espace-temps. Ce point de jonction circulaire, c'est le point de rencontre des antagonismes, que traduit le mouvement perpétuel de *Quad* car « au centre il y a un abîme »¹¹⁵, dit Beckett.

De façon évidente, sur ce point central de l'espace-temps au bord de l'abîme, il y a des croisements entre la mobilité et l'immobilité des choses et des formes géométriques, entre la mobilité et l'immobilité des corps, entre la mobilité et l'immobilité de l'esprit. Les marcheurs de *Quad* ne sont plus que côtés et diagonales du carré, trouant le centre. Leur mobilité coordonnée épuise l'immobilité du carré *Quad*, en combinant des séries de déplacements de marcheurs sur un carré et ses diagonales, de ce trou central. Ces réseaux de lignes font glisser l'être vers les lignes de la pensée. Dans un double mouvement, des trous aspirent un peu de monde et des lignes de temps diffusent dans le corps de nouvelles inclinaisons. Le corps s'incline

comme ceux des pèlerins dans la première partie de *La Divine Comédie*, où « le centre apparaît comme une intensification du diabolique » (chant X, vers 133-136), Cf. Mary Bryden, « Quad : Dancing Genders », in Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, n°4, Amsterdam/New York, Rodopi, 1995, pp. 110-112.

¹¹² Georges Didi-Huberman, « Q comme Quad », in *Objet Beckett*, Paris, Centre Pompidou- Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007, p. 124.

¹¹³ Personnalité essentielle de la danse moderne du vingtième siècle, Hanya Holm (1893- 1992), de son vrai nom Johanna Kuntze (née Eckert) incarne le « pont », le chaînon entre l'Allemagne et les Etats-Unis, les deux pays fondateurs de la danse moderne. D'origine allemande, formée chez Émile Jaques-Dalcroze, puis chez Mary Wigman, son enseignement très complet, est axé sur les fondamentaux de Laban et sur la triade technique-improvisation composition. Holm propose une technique sur la perfection du geste, sur la discipline précise que doit suivre le corps, en accord avec la volonté de l'esprit.

¹¹⁴ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Op.cit., p. 107.

¹¹⁵ André Bernold, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, Op.cit., p. 108.

vers la pensée. Le carré abstrait, les figures analogues qui lancent l'idée du ballet ¹¹⁶- ce que Beckett représente comme la scène du ballet dans cette pièce est conforme à la définition de Céline Roux par rapport au ballet. Elle dit que : « [...] le corps de ballet forme un groupe homogène »¹¹⁷-, l'absence absolue de parole, le mouvement de sortie des danseurs de la lumière et le retour à l'obscurité effectue « un montage sur d'autres bouts d'images, d'autres bouts de langages, de pensée, de gestes, de temporalités »¹¹⁸ et recourt encore une fois à l'art chorégraphique de Beckett où seuls les pas des danseurs, « bruit des pas seul son, rythme lent »¹¹⁹ devaient être audibles comme J. Knowlson le dit : « cette pièce pour quatre danseurs (ou quatre mimes) doit son origine à l'intérêt de l'écrivain pour la chorégraphie et sa profonde méfiance envers le langage »¹²⁰.

Dans le théâtre - art essentiellement visuel -, la parole est requise en tant que moyen d'expression. Donc un théâtre sans paroles s'apparente, soit à la danse soit au mimodrame, comme les deux pièces muettes « non-diégétiques »¹²¹, *Acte sans paroles I et II* où la parole se tait et en revanche le geste devient signifiant - évoquant ce que D. Anzieu disant à propos du théâtre d'avant-garde : « un théâtre du geste, non plus du texte »¹²². Cela représente l'esthétique beckettienne pour le mouvement en danse, sauf que le « sans paroles » y est traduit par l'image télévisuelle et par une présence physique des figures qui paraissent s'infiltrer en chorégraphie dans l'espace. Le corps masculin contraint par ses propres limites et qui n'a pour horizon qu'une errance figée et paradoxale, se rapproche du langage pantomime qui est un langage muet¹²³. La pantomime sous la forme de théâtre sans parole apparaît dans une perspective souvent expérimentale.

¹¹⁶On souligne que la danse renvoie à des conceptions de la masculinité et de la féminité qui diffèrent selon les cultures et les époques. On cite que le ballet de cour, ancêtre du ballet classique, était à l'origine interprété par des gentilshommes et que la grâce était une qualité masculine. Mais il a depuis cédé du terrain aux artistes féminines. « Au XVII^{ème} siècle la danse noble et le Ballet de Cours étaient le domaine des hommes, travestis éventuellement en femmes. Jusqu'en 1681, à l'Opéra de Paris, tous les rôles étaient dansés par des hommes. La danse avait deux genres - féminin et masculin - qui ne dépendaient pas du sexe de l'interprète ». Voir Nathalie Lecomte, « Maîtres à danser et baladins aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », in Benoît Lesage (dir.), *Histoire de corps, À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, 1999, pp. 153-172.

¹¹⁷ Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, Op.cit., p. 16.

¹¹⁸ Georges Didi-Huberman, « Q comme Quad », in *Objet Beckett*, Op.cit., p. 119.

¹¹⁹ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Op.cit., p. 15.

¹²⁰ James Knowlson, *Beckett: biographie*, Op.cit., p. 845.

¹²¹ Michael Issacharoff découvre dans le théâtre de Beckett deux cas limites : d'un côté, des pièces exclusivement mimétiques (non-diégétiques) et de l'autre, des pièces exclusivement diégétiques (pièces pour la radio), in Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 84.

¹²² Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Op.cit., p. 43.

¹²³ Admirateur de Chaplin et de Buster Keaton (pour qui il a écrit *Film*), Samuel Beckett s'entoura de comédiens comme Roger Blin et Jean-Louis Barrault qui sont formés par le mime Etienne Decroux. Donc, c'est vrai que Beckett s'appuie sur une recherche artistique où la forme devient signifiante là où échoue le sens.

Dans *Acte sans paroles I*, l'image d'un homme en mouvement qui réfléchit tout le temps et qui « va vers la coulisse gauche, s'arrête avant de l'atteindre, se jette en arrière, trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit »¹²⁴, prend le dessus sur le texte. Il est possible d'explorer aussi un corps dansé masculin qui se projette en fantôme traversant toujours le plateau circulaire qui « avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 2 secondes. Il avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre »¹²⁵. Il s'agit de reproduire un corps dansé par l'expérience du mouvement improvisé et chorégraphié qui traverse toujours la scène circulaire.

De manière significative, Beckett approuve dans *Dis Joe* - premier ballet minutieusement chorégraphié -, le corps dansé masculin en mouvement par rapport à la caméra. *Dis Joe* commence avec Joe « vu de dos assis sur le bord du lit »¹²⁶, puis suivi par derrière par la caméra qui tourne autour de lui, pour lui faire face. La perspective de la caméra sur Joe, suggère déjà une présence fantomatique, accentué par le dialogue. Le mouvement de la caméra montre qu'il existe une relation entre la caméra et Joe, basée sur la façon dont chacun se déplace par rapport à l'autre; une « relation » basée sur le mouvement, qui ressemble à deux partenaires de danse, ou à deux chorégraphes. On suppose que dans l'art chorégraphique de Beckett, si l'acteur est dos au public, il peut être lu comme un signe que cela est un personnage qui se déplace, et non un personnage qui parle. En outre, dans l'enseignement de la danse, le dos est très significatif, car la chorégraphie est presque toujours enseignée avec le dos face aux élèves afin que le mouvement puisse être correctement reflété : « Consequently [...] even computerised simulations of choreography, depict the body with the back facing the reader / viewer »¹²⁷. L'esthétique et la méthode de « faire la danse de la caméra » sont façonnées dans le travail de Beckett dans *Dis Joe* où la caméra et l'interprète (s) sont chorégraphiés de manière que la caméra soit un personnage de la scène. La caméra commence alors sa danse et précise : « [...] une série de mouvements très lents en avant, neuf en tout, d'une dizaine de centimètres chacun, la rapproche du visage »¹²⁸ en incarnation du gros plan.

Dans ce cas, au sein de l'espace-scène minimaliste, on aperçoit un schéma qui illustre la caméra entrant dans la chambre, Joe se déplace vers le lit et puis fait un tour autour de la

¹²⁴ Samuel Beckett, *Acte sans paroles I*, Paris, Minuit, 1956, p. 96.

¹²⁵ Samuel Beckett, *...que nuages...*, Paris, Minuit, 1977, p. 43.

¹²⁶ Samuel Beckett, *Dis Joe*, *Op.cit.*, p. 81.

¹²⁷ Celso Wilmer, Cristiana Lara Resende, « Illustrations and Nomenclature Stave for Dance Movements: What Visual Communication Can Do for Dance », in *Revue Leonardo*, Vol. 31, n°2, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 113. « Par conséquent, [...] même des simulations chorégraphiques informatisées montrent le corps, le dos face au lecteur / téléspectateur ».

¹²⁸ Samuel Beckett, *Dis Joe*, *Op.cit.*, p. 82.

chambre, inspecte d'abord la fenêtre, puis la porte, et à la fin le placard, et le lit. Il existe un deuxième schéma de cette scène. Le second schéma inclut cette note sur le placard.

Ouverture

→→→ Fenêtre, porte, placard et certains gestes¹²⁹.

Fermeture

Il est important que le geste avec lequel Joe ouvre et ferme la fenêtre et la porte soit différent de celui utilisé pour le placard. Comme la porte du placard ne peut être ouverte vers l'intérieur; un nouveau dessin est ensuite prévu, qui rapproche ce geste ouvrant vers l'intérieur avec un autre, où Joe tire la courtepointe en arrière pour examiner le lit. Le schéma final comprend quatre gestes, deux extérieurs, deux intérieurs. Le schéma altéré illustre l'importance de la façon dont le mouvement circule dans l'espace, où un tour autour de la pièce est construit pour se conformer à un modèle. L'importance du flux de corps dans l'espace est bien documentée dans les études d'architecture. A cet égard, on cite le travail expérimental de Bernard Tschumi sur la notation architecturale, *The Manhattan Transcripts*, met en évidence comment un système de notation - qui représente le mouvement dans l'espace - ressemble finalement à la chorégraphie, il affirme que : « [...] how any notation system that depicts movement in space ultimately resembles choreography, since it pictographically depicts instructions on how to move within set confines »¹³⁰.

La notation des transcriptions dans l'œuvre de Tschumi se définit comme une « mise en scène » qui se construit à travers des plans et des schémas. Ses plans comportent des diagrammes des personnages, qui sont définis par leur mouvement simplifiés. Quant à Beckett, les schémas du mouvement du personnage Joe sur scène expriment une préoccupation architecturale avec l'interaction entre le corps et l'environnement, et illustrent comment l'espace induit le

¹²⁹ Les gestes de Joe, notés dans la didascalie, illustrent bien le mouvement circulaire dans l'espace : « [...] Vu de dos assis sur le bord de son lit [...], il se lève, va à la fenêtre, l'ouvre, regarde dehors, ferme la fenêtre [...] va de la fenêtre à la porte, l'ouvre, regarde dehors, ferme la porte à clef [...], il va de la porte au placard, l'ouvre, regarde dedans, ferme le placard à clef [...], il va du placard au lit, se met à quatre pattes, regarde sous le lit, se lève, s'assied [...], vu de face assis sur le lit, détendu, yeux fermés. Un temps, puis la caméra avance lentement jusqu'à ce que le visage paraisse en gros plan [...] » Cf. Samuel Beckett, *Dis Joe, Op.cit.*, p. 81.

¹³⁰ Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London, Academy, 1994, p. xxiii. « [...] comment tout système de notation dérivant le mouvement dans l'espace, ressemble finalement à une chorégraphie puisqu'il représente pictographiquement des instructions sur la façon de se déplacer dans des limites définies ».

mouvement humain. Donc l'architecture et du théâtre partagent cet intérêt commun, et tous les deux, d'une certaine façon, emploient les versions du système de la notation où la danse est toujours prise dans sa tentative de se documenter.

Il y a sans doute, un autre exemple de la présence de la caméra et du personnage fantomatique dans *Trio du fantôme*. Cette œuvre illustre en particulier le style du mouvement chorégraphique. Dans la partie I, la voix féminine et le discours de V dirigent la caméra pour « regard [ez]er de plus près » et pour revoir « regardez encore » en désignant les objets (sol, mur, porte, grabat, fenêtre). La voix dirige ensuite la caméra vers le personnage assis sur un tabouret, « les deux mains crispées sur un petit magnétophone »¹³¹. Comme les didascalies le suggèrent, la caméra est comme un organisme qui arrête et qui regarde. Dans la partie II, la voix féminine dirige à la fois le mouvement de la caméra et de la silhouette masculine S dans une surface rectangulaire. La voix V nous informe que S, dans « une attitude tendue », croit « entendre la femme approcher ». Il va deux fois à la porte et une fois à la fenêtre pour regarder dehors puis retourne chaque fois à sa place en reprenant la pose du début, courbé sur le magnétophone. Les deux organismes - la caméra et la silhouette - réalisent et répondent mécaniquement aux commandes de la voix féminine. Cette partie est destinée à développer l'excitation physique ou réflexive de S qui se déplace autour de la salle sous les instructions de V. La silhouette masculine S fait un exercice d'entraînement pour la partie III au cours de laquelle aucune voix ne se fait entendre. Dans l'un des exercices, l'acteur, immobile et assis, sur un signal donné, lève les mains rapidement vers le haut, puis les laisse retomber vers le sol, entraînant le reste du corps qui revient au repos. Le mouvement est restreint. Le fantôme est beaucoup moins athlétique, mais le principe de la réaction réflexive du mouvement qui suit, dirige S vers l'avant et conduit le reste du corps à s'arrêter et à écouter quand il revient pour se reposer : « penché sur le magnétophone [...] ». Dans la partie III, se répètent les placements de la caméra et les gros plans de la partie I et II, sauf que cette fois les coups supposent également la perspective de S. L'absence de V nous permet de voir les yeux de S. Par exemple, un plan moyen de l'ouverture de la fenêtre, S est vu de la fenêtre. S, près du miroir, son visage est vu dans le miroir. Le plan du visage de S dans le miroir, se produit sans l'horreur de la reconnaissance de soi et ne donne pas l'angoisse devant sa propre image en miroir. Nous remarquons que la silhouette masculine essaie de se perfectionner et ses mouvements représentent le corps grotesque et cherche la conscience de soi et la décrépitude, comme observe

¹³¹ Samuel Beckett, *Trio du fantôme*, Paris, Minuit, 1977, p. 24.

Uhlmann : « the work which attempts to create an external expression requires an actor to lose all such self-consciousness, to allow the body, as it were, to follow its own logic without trying to impose an interpretation »¹³². La danse édicte la défaite du corps dépersonnalisé de la marionnette par le corps non réglementé du grotesque surmonté avec la conscience de soi.

Autrement dit, *Quad* est comme une pièce basée sur la marche où chaque marcheur fait *six pas* dans une aire carrée. Selon le règlement de la Fédération Française de Marche Sportive : « la marche est une progression exécutée pas à pas de telle manière que le contact avec le sol soit maintenu sans interruption »¹³³. Sur le fonctionnement musculaire, il semble que *la marche*, expression musculaire par excellence, illustre les mouvements extérieurs. Beckett parle toujours de la marche jusqu'à *l'épuisement*. On se demande si les mouvements de la marche peuvent être les transpositions visuelles des tentatives de l'écrivain vers la danse. Il est nécessaire que chaque interprète ait une expérience de la danse et sache utiliser son corps. De même, les marcheurs de *Quad* répondent au terme de « qualité dansante » de Michael Kirby¹³⁴. Ce qui peut caractériser la danse, c'est ce qui se passe entre les gestes, la continuité de la tension entre chaque mouvement, comme le sentiment de la direction d'une phrase musicale entre chaque note. C'est ce que Michael Kirby appelle la « qualité dansante », c'est-à-dire que ce qu'il est possible de qualifier de « danse » sollicite une vigilance musculaire et un flux énergétique homogène.

Cette pièce donc évoque une vraie présence des marcheurs-danseurs avec des gestes dansants. Nous remarquons que Samuel Beckett fait d'un mouvement ordinaire de la marche sur un plateau, un mouvement dansé¹³⁵. Ce qui compte pour Beckett c'est le « triomphe de la marche » dans la danse comme un mouvement ordinaire. Cette démarche nous amène à penser et

¹³² Anthony Uhlmann, « *Expression and Affect in Kleist, Beckett and Deleuze* », in Laura Cull, *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 66. « Le travail - qui tente de créer une expression externe - exige qu'un acteur perde toute conscience de lui-même pour permettre au corps de suivre sa propre logique sans essayer d'imposer une interprétation ».

¹³³ Gérard Mayen, *De marche en danse dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 83. (Cité par Claire Heggen et Yves Marc dans leur spectacle *Si la Joconde avait des jambes*. Texte publié par le théâtre du mouvement, 1996).

¹³⁴ Michael Kirby, « *Danse et non-danse: trois continuums analytiques* », in Odette Aslan, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 1994, pp. 209-217. Ainsi, selon l'auteur, cette qualité dansante, il s'agit de l'idée d'un système de mouvements rythmiques exécutés sur un accompagnement musical. Kirby note cependant qu'il existe de la danse où le rythme n'est pas un facteur, et, à l'opposé, des activités physiques autres qui peuvent solliciter des mouvements rythmiques: par exemple, certains sports. Le dernier continuum est celui de la chorégraphie des mouvements formels. Si l'on peut identifier dans la performance une mise en forme du mouvement ou des gestes, il s'agit probablement de danse. C'est le cas, par exemple, d'un geste quotidien qui, répété, se transforme en élément dansant.

¹³⁵ La mise en scène d'*En attendant Godot* rappelle l'esthétique beckettienne que les mouvements de ses acteurs doivent être stylisés comme dans un ballet. Voir Walter Asmus, « Réduire... Les deux mises en scène de Godot », in *Revue d'esthétique*, Paris, Privat, 1986, p. 349.

à voir comment la quotidienneté de la marche constitue l'affirmation de la danse. S. Banes écrit à ce propos: « Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay et Lucinda Childs, entre autres, partageaient l'idée qu'une activité simple, non modifiée rythmiquement, pourrait avoir une valeur esthétique intrinsèque »¹³⁶.

En outre, les mouvements dansés alternent avec des déplacements marchés car on remarquera que *Quad* est une « pièce sans dialogue, laissant toute place aux seuls corps »¹³⁷. En fait les esprits errants et les « circulants » de *Quad* dans leur errance dessinent un art de la méthode quasiment rituel « nous sommes là où faire un simple geste, faire un pas consiste à faire une image »¹³⁸. Pour l'interprétation de cette pièce, Beckett souhaite une danse qui semble avoir le sens de la marche pour le corps dansé des quatre interprètes et cette attitude artistique s'exprime dans le manifeste de *La danse futuriste* de 1917 de Filippo Tommaso Marinetti où il définit déjà la danse de manière moins limitative en parlant de « façon de se déplacer »¹³⁹.

Dans cette définition, la danse est fondamentalement appuyée sur la notion de déplacement, sur la notion du mouvement du corps dansant et sur la notion de marche. *Quad* assure bien la chorégraphie et rappelle que le déplacement, comme le rituel déambulatoire, stimule la création comme le dit W. Mouawad: « la marche physique amène une marche vers le fantasme »¹⁴⁰.

A cet égard, Beckett rejoint l'idée de J. Kealiinohomoku sur *état de danse* où il souligne que : « la danse est un mode d'expression éphémère, exécutée dans une forme et un style déterminés par le corps humain qui se déplace à travers l'espace. La danse prend forme au travers de mouvements rythmiques contrôlés, choisis dans un but précis »¹⁴¹. Proche de cette idée, les quatre interprètes de *Quad* parcourent un *carré, chacun suivant son trajet personnel* dans un *mouvement ininterrompu*, avec des *pas de percussion et un rythme lent*. Cependant, Deleuze suggère, de manière précise, des concordances entre l'œuvre de Samuel Beckett et le

¹³⁶ Sally Banes, *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, avant-propos et notes de Denise Luccioni, Paris/Pantin, Chiron, coll. « Centre national de la danse », hors collection, 2002, p. 110.

¹³⁷ Gérard Mayen, *De marche en danse dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, *Op.cit.*, p. 92.

¹³⁸ Georges Didi-Huberman, « Q comme Quad », in *Objet Beckett*, *Op.cit.*, p. 116.

¹³⁹ Une première version de ce manifeste est parue sous la forme d'un pamphlet de deux pages daté du 11 février 1909 (Revue internationale « Poesia », n°1-2, février-mars 1909). Envoyée à plusieurs journaux, cette version a également été publiée le 5 février par *La Gazzetta dell'Emilia* de Bologne, puis par d'autres journaux de Mantoue, Vérone, et Naples. Sur la parution du manifeste à Bologne, Voir Jean-Pierre Andréoli-de-Villers, *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa, Critique/Université Ottawa, 1986, p. 15.

¹⁴⁰ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*, Entretiens avec Wajdi Mouawad, Montréal, Leméac, coll. « Écritoire », 2005, p. 146.

¹⁴¹ Joann Kealiinohomoku, « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique », in *Nouvelles de danse : danse moderne*, n° 34-35, Bruxelles, Contredanse, 1998, p. 57.

ballet moderne. « *Quad* est proche d'un ballet. L'abandon de tout privilège de la stature verticale, l'agglutination des corps pour tenir debout, la substitution d'un espace quelconque aux étendues qualifiées, le remplacement de toute histoire ou narration par un gestus comme logique des postures et positions, la recherche d'un minimalisme, l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents, la conquête de dissonances gestuelles »¹⁴², comme le remarque Cunningham « le corps de ballet est atomisé, [...] et la probabilité moyenne étant que les danseurs fassent des mouvements différents, dans des espaces différents, à des rythmes différents »¹⁴³. Ainsi chacun des solistes potentiels est capable de se déplacer distinctement de l'ensemble. Donc, on trouve que chez Beckett, l'homogénéité des attitudes et des allures caractéristiques de tout rassemblement spontané d'êtres humains devient le point focal de cette œuvre chorégraphiée. Nous contemplons une quotidienneté offerte et des rythmes animés par les exécutants qui sont impudiquement pris au monde réel.

La marche est effectivement un des cas les plus intéressants à observer, à notre avis, pour guetter l'entrée en danse. Samuel Beckett sait bien que pour pouvoir danser, il faut savoir marcher. Corps et geste se rejoignent dans sa performance chorégraphique. La marche permet de passer d'un point à un autre, d'apparaître et de disparaître. L'entrée en scène est déjà dansée, même lorsqu'elle est placée sous le signe de la marche : cette dernière est effectuée avec légèreté, à un rythme régulier. Il y a alors deux seuils distincts : l'entrée en scène, puis l'entrée en danse - originellement superposées dans le ballet. Cette dissociation peut montrer une exploitation de la marche sur la scène chorégraphique qui s'inscrit aussi, plus généralement, dans l'exploration des gestes quotidiens - donc le geste quotidien le plus simple devient la marche - menée à la suite des travaux d'Anna Halprin et de la théorie développée par S. Paxton¹⁴⁴ dans une recherche sur la marche. Il faut à ce titre relever le terme anglo-saxon désignant ces gestes quotidiens : « *pedestrian movements* », qu'il appellera « mouvements piétons ». Il centre son champ d'expérimentation sur « [les possibilités et] les disponibilités du corps marchant dont l'apogée de

¹⁴² Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Op.cit., p. 83.

¹⁴³ Merce Cunningham, *Le danseur et la danse : Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Belfond, 1988, p. 16.

¹⁴⁴ Chorégraphe américain, il était aussi danseur à l'époque dans la troupe de Merce Cunningham. La démarche de Paxton s'inscrit dans la marche, acte qui selon lui constitue l'élément premier de la danse. *Satisfyin Lover*, créé en 1967, a comme sujet la marche, la station debout et la station assise. Quelques dizaines de personnes en tenue de tous les jours traversent la scène en six groupes, marchant de droite à gauche, s'arrêtant en station debout ou assis selon les instructions prédéfinies fournies par leurs chronométreurs respectifs. Ce spectacle présente des moments de marche simple en tant que mouvement non spécialiste. « [...] ils marchent. Steve Paxton se rendra compte rétrospectivement de l'importance capitale qu'a pour lui à l'époque la marche. Elle contient toute une gamme de mouvements étrangers à la danse [...] ». Voir Sally Banes, *Terpsichore en baskets : Post-modern dance*, Op.cit., p. 108.

ce travail se trouve dans sa création en 1967 avec *Satisfyin Lover* »¹⁴⁵. *Quad* est largement inspiré de la marche, acte qui constitue l'élément essentiel de la danse, et devient en quelque sorte l'illustration même du geste dansé pour les marcheurs. L'homme-marcheur de Beckett, comme son homologue chez Farid Ounchiouene¹⁴⁶ est hanté par le titre de la célèbre sculpture d'Alberto Giacometti: *L'Homme qui marche* (1960) un homme filiforme avance, le buste incliné en avant, une ligne qui va du talon légèrement surélevé à la tête avancée, ses pieds sont intégrés dans le piédestal comme explique Genet : « L'homme en marche, filiforme. Son pied replié. Il ne s'arrêtera jamais. Et il marche bel et bien sur terre, c'est-à-dire sur une sphère »¹⁴⁷, et aussi *Les Trois hommes qui marchent* (1948) où on voit trois silhouettes qui font un parcours. Cette idée sous-jacente à l'œuvre de Beckett était déjà apparue dans une lettre datée en 1947 à Pierre Matisse où Giacometti souligne surtout la nécessité du mouvement réel sur sa sculpture *Boule Suspendue* et il a noté qu'« il y avait un troisième élément qui me touchait dans la réalité : le mouvement »¹⁴⁸. Le mouvement c'est un sujet qui hante ses œuvres et de ce point de vue « les interprètes de *Quad* et *Les Trois hommes qui marchent* se ressemblent par la souveraineté du mouvement qui les anime et les rend anonymes et semblables »¹⁴⁹. Si les marcheurs beckettien marchent, l'homme de Giacometti marche également, et dans ce cas-là il n'y a pas de finalité en cela, mais une succession d'essais de représenter l'Être-Homme dans son espace-temps. Sur l'espace parcouru, le corps ne se meut pas et en revanche le mouvement tend à se rendre visible comme une image sur l'espace statuaire. Cette idée affichée par Deleuze qui reprend l'opinion de Bergson dans *Cinéma 1. L'image-mouvement* où il déclare que : « le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir »¹⁵⁰. Le motif de la marche est ponctué dans le mouvement des figures-marcheurs chorégraphiés qui cherchent « [...] fondamentalement à atteindre les choses du monde en allant à

¹⁴⁵ Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, Op.cit., p. 50.

¹⁴⁶ Farid Ounchiouene, chorégraphe et metteur en scène, interprète autodidacte de Lille, débute sa carrière en tant que danseur professionnel en 1994, et aussi chorégraphe du récit fantastique *L'homme qui marche* (2014) inspiré de textes de Fiodor Dostoïevski. Farid Ounchiouene, *L'homme qui marche*, spectacle de danse contemporaine, Théâtre Paul Éluard (Bezons), 18 nov. 2014.

¹⁴⁷ Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 1958-1963, p. 37.

¹⁴⁸ Noté par Agnès de la Beaumelle, Jean-Jacques Aillagon (dir.), *Alberto Giacometti, Alberto Giacometti : la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 62, in Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse » (1948), in *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris, Hermann, 1990, p. 40.

¹⁴⁹ Pedro Kadivar, « Beckett, chorégraphe? A propos de *Quad* de Samuel Beckett », in *Revue Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. 1, Filiations historiques et positions actuelles, Etudes théâtrales 47/48, Belgique, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010, p. 75.

¹⁵⁰ Gille Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Op.cit., p. 9.

leur rencontre, à en saisir la durée et l'élan vital »¹⁵¹. *Quad* est le bon exemple du thème d'énergie vitale de la fascination de Beckett pour le visuel, et cette pièce pourrait être considérée par Beckett comme « la folle invention pour la télé »¹⁵².

¹⁵¹ Frédérique Seyral, « Figures de la marche dans l'art contemporain: De l'hypermobilité au suspens », in *Synergies, Pays Riverains de la Baltique*, n°4, Paris, Gerflint, 2007, p. 116.

¹⁵² James Knowlson, *Beckett: biographie*, *Op.cit.*, p. 845.

2.1.2.3. Le corps en chute ou en élévation?

La chute est un élément essentiel de la danse contemporaine qui nous introduit à un corps instable. La danse contemporaine privilégie la calligraphie corporelle. Pour elle, le déséquilibre devient un foyer énergétique et esthétique. Les corps chutent, basculent et s'empoignent.

Dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett, auprès du corps dansant masculin, il y aurait le mouvement qui se mêle avec l'événement de la chute de son corps mais grâce à la danse il réussit à se redresser comme Sjef Houppermans le confirme : « la chute est une entrée royale dans l'œuvre car elle la ponctue de jubilation »¹⁵³.

Le corps beckettien avec tous ses aspects, devient l'objet du théâtre du mouvement, c'est, comme le note l'acteur et metteur en scène Pierre Chabert : « le corps devient un objet modelable et modelé devant le spectateur, il est violenté et travaillé comme le matériau du peintre et du sculpteur »¹⁵⁴. Le thème de la chute aborde les répétitions du mouvement du corps beckettien et ainsi le corps mis à l'épreuve chez Bruce Nauman. A ce sens, Houppermans indique que : « la chute est le symptôme par excellence (la métaphore-clé) de ce qu'il implique la compulsion de répétition [...] »¹⁵⁵. Donc, elle deviendrait l'emblème de l'homme beckettien. Malgré l'homme de Giacometti qui marche, le créateur beckettien-naumanien avec le corps désarticulé qui pivote et bascule, fait des gestes qui soulignent sa chute. Cette démarche rappelle aussi *L'homme qui tombe* d'Auguste Rodin dont l'histoire coïncide avec celle beckettienne-naumanienne, d'une manière très fine. De façon qu'ils mettent en scène leurs figures au bord du gouffre entre équilibre et déséquilibre. Le grand torse de *L'homme qui tombe* suggère l'acte de tomber et *L'homme qui marche* évoque le signe du mouvement de Rodin : « il s'intéresse à la danse. A partir de 1910, il modèle une série de figurines dites Mouvement de danse, qui fixent les postures acrobatiques de la danse moderne »¹⁵⁶. L'homme de Rodin - qui marche, tombe et danse - retrouve son homologue chez l'homme beckettien qui marche ainsi comme il a toujours l'habitude de le faire et ce simplement parce que, lorsqu'il marche, il a le sentiment d'exister. Les

¹⁵³ Sjef Houppermans, « Chutes sans fin dans Pour en finir encore », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n°2, Beckett in the 1990s, Amsterdam/New York, Rodopi, 1993, p. 219.

¹⁵⁴ Pierre Chabert, « Samuel Beckett: lieu physique, théâtre du corps », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°106, Paris, Gallimard, 1983, p. 81.

¹⁵⁵ Sjef Houppermans, « Compagnie & Cie & Cie ... », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n°1, Samuel Beckett: 1970-1989, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, p. 41.

¹⁵⁶ Monique Laurent, *Guide du musée Rodin à l'Hôtel de Biron*, photographies de Bruno Jarret, Paris, Les Guides Visuelles/Hazan, 1992, p. 79.

deux statues - nous procurant la sensation réelle d'une démarche solitaire et hésitante à la performance d'une promenade bien étrange - montrent que l'être humain n'essaie que de se tracer un chemin dans ce monde. Rodin comme Beckett, excelle dans le thème danse (mouvement) /chute dans ses deux exemples et il dénonce un mouvement d'animation de l'homme dans son immobilité.

Dans ce constat, on se penche sur les premières vidéos de l'artiste américain Bruce Nauman qui se réfèrent explicitement, ne serait-ce que par le titre de certaines d'entre elles, à la façon dont le corps est mis en scène dans le théâtre de Samuel Beckett. Mêmes corps désarticulés, décadrés, mêmes déplacements malaisés : le corps, chez Nauman comme chez Beckett, est un corps « entravé » qui répète sans fin et sans but apparent les mêmes mouvements. Ses enregistrements vidéo ont pour sujet direct le corps et ses déplacements. On s'intéresse au court-métrage *Slow angle walk (Beckett Walk)*¹⁵⁷ de B. Nauman en 1968 qui nous fait découvrir l'intérêt tout particulier des comportements obsessionnels des personnages beckettien. Dans cette œuvre - pendant environ une heure il fait une série laborieuse d'exercices pour se déplacer d'un bout à l'autre de son atelier - Nauman s'inspire d'une description de Samuel Beckett dans laquelle le personnage se déplace d'une habitation à l'autre. Les mouvements du corps ressemblent à des exercices - plier, tourner, soulever une jambe - répétés à l'infini. La progression, ne serait-ce que d'un mètre, implique un processus ennuyeux et compliqué. A travers ce procédé de répétition d'un même geste ou d'un même son, Beckett et Nauman prennent comme cible le corps de l'acteur ou du performeur. Sur le même principe de répétition, nous pouvons parler des convergences entre les deux artistes, le bruit des pas est un motif central chez Beckett.

Dans *Quad*, par exemple, on constate la référence plutôt directe d'une démarche selon les pas de Beckett. Les séquences de Nauman évoquent des comportements humains bizarres, soumis à des règles inconnues. On s'interroge sur la cause. C'est peut-être une danse ou un jeu

¹⁵⁷ Durée : 1h, sonore, noir et blanc, date : 1968, collection Centre Georges Pompidou, Paris. Nous ajoutons que les films et les vidéos de Bruce Nauman font appel à la performance de Body Art et l'utilisation du corps comme un outil de sculpture. Dans ses vidéos, il se filme marchant de long en large de son propre studio. Il s'y réfère en parlant de « danses ». Dans son film *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-1968), Nauman performe une simple scène de la danse en commençant à marcher et faire des pas d'un des coins du carré qu'il fait méthodiquement, au rythme d'un métronome. Ainsi son autre film silencieux *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) dans lequel on voit Nauman marcher lentement autour du périmètre d'un grand carré délimité avec du ruban qu'il a dessiné sur le sol de son studio. Tout en posant un pied devant l'autre, il accentue très fort le mouvement de ses hanches. A travers ses films, on aperçoit que Nauman privilège l'idée du mouvement qui apprend à la rencontre de deux chorégraphes Merce Cunningham et Meredith Monk et il en fait des gestes quotidiens comme marcher à la manière esthétique de Samuel Beckett.

avec des effets comiques corporels, mais on est loin d'envisager la réponse. Toutefois, il a longuement répété ses exercices avant de les exécuter. La rigueur de la méthode n'exclut cependant pas le hasard, surtout quand Nauman tombe. Comme Strauss le remarque « la marche de l'homme est en fait une chute sans cesse différée »¹⁵⁸. Elle est un mouvement expansif dans l'espoir que la jambe qui passe devant, va en dernier recours trouver un sol solide. La séquence de la performance est filmée en continu, une heure durant, sans aucune interruption, ainsi on peut considérer la chute comme un effet prévisible.

Tout comme Samuel Beckett, Bruce Nauman utilise des gestes quotidiens et banals d'une manière directe et l'on peut donc considérer la chute comme un effet prévisible.



Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*,
1968, video, 60 min., black/white, sound,
Electronic Arts Intermix, New York.

¹⁵⁸ Erwin Strauss, « La posture érigée », in *Quant à la danse*, n°1, trad. Anne Lenglet et Christne Roquet, Sète, Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres, Octobre 2004, p. 30.



Samuel Beckett, *Quad*, 1992.

L'obsession de Beckett sur le thème de la chute rappelle la suggestion de Knowlson que dans *Trio du Fantôme*, la vision positive de Samuel Beckett de la marionnette s'inscrit dans la lignée du texte fondateur d'Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810). Knowlson attire l'attention sur la description de la figure masculine comme « une marionnette chutée ». Il postule que dans le texte / graphique de *Trio du Fantôme*: « The male figure (F) acts as if he were *virtually* a puppet, turning his head sharply whenever he thinks 'he hears her' and moving around the room, as if he were being controlled by the woman's voice [...]. The movements of his hand [and head] are all slow, deliberate, highly economical, and extremely graceful »¹⁵⁹. Les gestes et la figure masculine sont comme s'il est virtuellement une marionnette. Il se tourne brusquement la tête à chaque fois. Dans ce cas, on recourt à l'essai de Klein sur la supériorité de la marionnette par rapport au corps humain avec son mouvement gracieux¹⁶⁰. Mettre en avant le pantin plutôt que l'homme, c'est comme un mouvement qui

¹⁵⁹ James Knowlson, John Pilling, *Frescoes of the Skull: The later prose and Drama of Samuel Beckett* », London, John Calder, 1979, p. 279. « La figure masculine (F) agit comme s'il était de fait une marionnette, tournant brusquement la tête chaque fois qu'il pense, qu'il "s'entend" et se déplaçant dans la pièce, comme s'il était contrôlé par la voix de la femme [...]. Les mouvements de sa main [et de sa tête] sont tous lents, délibérés, très limités et extrêmement gracieux ».

¹⁶⁰ Il est notable que Samuel Beckett, en octobre 1976, lorsqu'il est à Londres pour le tournage de *Trio du Fantôme* à Ealing, il a de nouveau recourt au texte de Kleist « pour expliquer que les mouvements de son unique personnage visible doivent répondre à une triple exigence d'économie, de grâce et d'harmonie, rapporte James Knowlson. Il

repose sur l'utilisation et la compréhension de la ligne du marionnettiste. Dans ce cas, la ligne littérale attachée aux membres de la marionnette affecte une qualité de la danse¹⁶¹. Kleist souligne l'importance de chaque mouvement ayant un « centre de gravité », qui est ce qui doit être manipulé par le marionnettiste : « chaque mouvement avait son centre de gravité ; il suffisait de le diriger, de l'intérieur de la figure; les membres qui n'étaient que des pendules, suivaient d'eux-mêmes, sans autre intervention, de manière mécanique. [...] ce mouvement était très simple; que chaque fois que le centre de gravité se déplaçait en ligne droite, les membres décrivaient des courbes; et que souvent, par suite d'une circonstance purement fortuite, l'ensemble entraînait dans une sorte de mouvement rythmique qui n'était pas sans ressemblance avec la danse »¹⁶².

Dans *Acte sans parole I*, Deryk Mendel, danseur formé à l'école du Royal Ballet de Londres, en élargissant ainsi dans le champ du mimodrame, danse en réfléchissant avec un corps déséquilibré qui « [L'homme] trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. Il réfléchit [...] »¹⁶³. L'homme marionnette d'*Acte sans paroles 1*, est projeté sur la scène, en plein désert. S'il essaie de sortir par les coulisses, il en est violemment rejeté et tombe. Il ne peut pas sortir de scène. Le corps en mouvement du danseur qui réalise une danse/chute remonte à l'idée centrale de la théorie du mouvement de Doris Humphrey qui s'organise autour du concept de la chute et du rétablissement de l'équilibre (*Fall and recovery* en français signifie le tomber et le rattraper). Sa théorie s'oppose à la stabilité et à la monotonie du mouvement. Les chutes et suspensions chez Humphrey peuvent être perçues comme la vague qui fait voyager le poids en jouant sur les appuis dans l'élan. Cette théorie illustrera la notion de poids comme chez l'homme de Beckett dont les gestes réalisent un rapport à la gravité et aussi à une autre façon de se porter et penser. Beckett laisse agir le poids de son protagoniste masculin. Il se relâche pour que puisse se développer l'action anti-gravitaire. Cette approche, qui débouche sur une forme de sobriété dans la gestuelle, sera au cœur du travail de Trisha Brown dans ses *Accumulations*. Celle-ci parlera d'un « usage non autoritaire du mouvement » pour évoquer cette façon de jouer avec le

nous renvoie, Ronald Pickup (l'interprète) et moi-même, à l'essai de Heinrich Von Kleist, « *Sur le théâtre de marionnettes* [...] », cité in James Knowlson, *Beckett : biographie*, *Op.cit.*, p. 1012.

¹⁶¹ Le pantin et la marionnette constituent d'autres motifs récurrents dans l'histoire de la danse, comme le note Susanne Langer au détour d'un paragraphe de *Feeling and Form* : « Une danse tout aussi bonne peut être accomplie par d'autres moyens, par exemple en simulant la connexion nécessaire des mouvements, c'est-à-dire l'unité mécanique des fonctions, comme dans *Petrouchka*, ou en créant la semblance d'un contrôle extérieur, avec le motif de la "marionnette" dans toutes ses variétés et tous ses dérivés ». Cf. Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A theory of Art Developed from 'Philosophy in a New Key'*, *Op.cit.*, p. 181.

¹⁶² Heinrich Von Kleist, *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1981, p. 102.

¹⁶³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 95.

poids en suspendant « l'auto-dirigisme et l'activisme mental »¹⁶⁴. Enfin, la gestion du poids d'après Beckett consiste à la notion de transfert de poids notamment lors des déplacements du corps. Dans chaque mouvement corporel, l'homme beckettien est « projeté, [...] trébuche, tombe, se lève aussitôt, s'époussette, réfléchit [...] »¹⁶⁵. Donc, le déplacement du danseur n'est plus une forme à (re)produire mais un jeu fondé sur le rapport du corps à la gravité, dans le cadre d'une pensée qui considère le mouvement dans ses aspects dynamiques.

2.1.3. Le corps-habillé en mouvement

Les textes théâtraux de Samuel Beckett associés au mouvement et à la chorégraphie, expliquent que Beckett utilise le terme costume pour ses protagonistes féminins et masculins (acteurs-danseurs ou performers) qui mentionne particulièrement des habits et des manteaux longs touchant le sol. Le code vestimentaire choisi par Beckett invite le spectateur à remonter aux années 1920 où « [...] la mode féminine entretient une liaison particulièrement étroite avec le monde de la danse »¹⁶⁶. La mode vestimentaire change, et cela apporte une liberté de mouvement et d'allure. Après la guerre, la forme des robes à danser change radicalement « la robe à danser est une robe nouvellement entrée dans notre garde-robe féminine : elle est forcément large »¹⁶⁷.

Le costume a une fonction importante au théâtre. Il sert à la fois à créer un certain registre, à distinguer la catégorie sociale des personnages ou à les individualiser ou à mettre en lumière un thème. En bref, il peut compléter le jeu et les paroles des acteurs. Il touche à la fois la question de l'espace, de l'acteur et du jeu. Le costume fait partie du décor et de la scénographie et peut aussi faire décor. A la suite de cette définition, nous allons pouvoir répondre à la problématique suivante : « Quelles fonctions peut-on attribuer au costume de théâtre ? ». Nous constaterons que la description du costume est une déclaration dramatique en interaction avec le

¹⁶⁴ Aurore Després, « Un rapport autre à la gravité : enjeux », in *Actes du colloque international*, « La danse : une culture en mouvement », Strasbourg, Université Marc Bloch, organisé par le centre de Recherches Européennes en Éducation Corporelle, GREEC, 7, 8, 9, mai 1999, pp. 129-139.

¹⁶⁵ Samuel Beckett, *Acte sans paroles I*, *Op.cit.*, p. 95.

¹⁶⁶ Voir la publication d'une page de leçon de danse dans la Revue *Femina*, ainsi que des conseils vestimentaires dans les revues de danse telles que : *Dansons, La tribune de la Danse*.

¹⁶⁷ [Sans auteur identifié], La Revue *Femina*, Paris, Pierre Lafitte et Cie, coll. « Femina », 1^{er} sept. 1919, p. 21.

mot et le geste et sert à montrer des aspects corporels différents sur scène. D'ailleurs, comprendre les mouvements corporels exige également une connaissance précise du costume de l'acteur en scène.

Le costume de théâtre se met alors au service du personnage, comme le souligne Michel Azama : « chaque fois qu'on revient au primat de l'acteur on focalise ainsi sur le costume [...] l'acteur trouvera ses appuis sur - la langue théâtrale, - la gestuelle, qui est une combinaison entre travail corporel et travail du costume (la main bouge, la manche grandit le geste) »¹⁶⁸. L'acteur met au point son personnage, affine sa sous-partition en essayant son costume, l'un aide l'autre à trouver son identité.

Pour mieux saisir ce qui fait le costume, nous vous proposons des notes vestimentaires qui marquent la création beckettienne. Nous y verrons que la chorégraphie et le costume vont de pair.

Dans le texte *En attendant Godot* Beckett ne donne aucune indication de costume à l'exception des chapeaux melon dont les quatre personnages principaux doivent tous porter. Roger Blin fait un commentaire en disant que : « C'était la tradition chaplinesque irlandaise, mais c'est aussi le dernier reste de dignité des petits bourgeois par rapport à la casquette [...] J'ai donc affublé tous les personnages de chapeaux melon. Pozzo - un chapeau gris melon »¹⁶⁹. Les chapeaux deviennent accessoires, bien sûr, comme la scène tellement les utilise. Lucky ne peut pas penser sans son chapeau, (Chez Beckett, les chapeaux portés sur la tête, sont partie liés avec l'esprit); inversement Vladimir et Estragon enlèvent leurs chapeaux en essayant de se concentrer. Dans l'acte II, Vladimir et Estragon font une séquence de vaudeville impliquant leurs chapeaux et celui de Lucky. Mais les chapeaux - comme un simple costume - ont également un sens car ils évoquent les personnages clochardisés. Les chapeaux ont ainsi une valeur métonymique. Ils sont comiquement incongrus avec les actions clownesques de chaque des hommes, anachroniques, et ne correspondent pas au reste de leur costume.

Dans les derniers textes dramatiques, les directions de Beckett à l'égard de costume deviennent plus précises. La couleur dominante du costume est noir ou gris foncé. Dans *Quad*, les personnages sont censés porter des costumes longs avec différentes couleurs des « tuniques à capuchon, longues, tombant jusqu'au sol, le capuchon cachant les visages »¹⁷⁰ pour chaque

¹⁶⁸ Michel Azama, *Mise en scène, mise en signes*, Conférences données au Nouveau Théâtre de Bourgogne, Dijon, Centre Dramatique National de Bourgogne, 1986, p. 47.

¹⁶⁹ Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1972, p. 156.

¹⁷⁰ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 13.

interprète qui correspond à la couleur de lumière telles que blanc, jaune, bleu et rouge. Le même style apparaît dans *Va-et-vient* où les trois femmes sont vêtues en violet, en rouge et en jaune sombre, elles sont avec « des manteaux très longs, boutonnés jusqu'au cou »¹⁷¹. Ce texte nous présente une métaphore visuelle beaucoup plus simple. Il est la version d'un jeu de costume où il n'y a aucun caractère-objets, seulement le costume et la lumière. Le point essentiel sur les costumes est leur sourdine, la féminité "sombre" et l'impression générale de l'uniformité. Les couleurs sont potentiellement de belles couleurs mais Beckett stipule qu'ils doivent être " ternes et sombres".

Dans *Catastrophe*, par exemple, le protagoniste porte une robe de chambre noire aux chevilles, tandis que le producteur a dit de porter un manteau de fourrure et une toque. Cette représentation n'est bien sûr pas sans signification : le vêtement noir, lâche et tendu aux chevilles du protagoniste, ne donne aucune forme au corps. En fait, le corps est sans importance, nous apprenons simplement que la couleur sombre de la robe renforce le sentiment d'ambiguïté correspondant à la situation dans son ensemble.

Dans les pièces où les femmes sont plus omniprésentes, notamment dans *Pas moi*, *Pas* et *Berceuse*, la question du costume est explicitement abordée dans les didascalies. Dans *Pas* la femme chorégraphiée est vêtue d'un « [...] peignoir gris dépenaillée, cachant les pieds, traînant sur le sol »¹⁷². Avec ses pieds cachés sous le vieux peignoir, May n'est qu'une ombre mouvante. Bien des va-et-vient de May sont pensés autour de son costume et font partie de sa danse. Donc pour décrire le jeu du personnage, il est nécessaire de régler les rapports de la gestuelle et de l'habit. Le geste et le costume représentent l'aspect fragile des gestes de la danseuse. Donc on peut dire que c'est le costume qui suit le corps et en révèle certaines propriétés liées au mouvement. Dans *Pas moi*, la Bouche est enveloppée de la tête aux pieds dans une djellaba noire lâche qui renforce l'image déjà établie de sevrage physique, mais aussi, résiste à toute tentative de la part des spectateurs de le percevoir comme une totalité. De même, la dentelle noire à col haut de la robe de soirée de la femme, dans *Berceuse* semble être en parfaite harmonie avec la représentation fantasmagorique et les allusions à la mort. Le contraste entre les paillettes (le balancement fait scintiller les paillettes) nous rappelle la robe de mariée (le signe de la vie) et la couleur sombre du costume de la femme (le signe de la mort).

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 43.

¹⁷² Samuel Beckett, *Pas*, *Op.cit.*, p. 7.

Le costume s'accorde aux mouvements corporels et à la danse des acteurs en scène. Le costume devient alors une composante du spectacle, se rapprochant du mouvement et des figures dansées. Beckett attribue une fonction précise aux costumes. Le costume fait écran. Le vêtement permet de donner une ressemblance dans *Va-et-vient* (« les trois personnages aussi ressemblants que possible »), de cacher le sexe dans *Quad* (« sexe indifférent des interprètes », d'identité sociale dans *En attendant Godot* (« les personnages clochards »). Il semble donner un sens singulier aux termes du costume. Citons à ce sujet Anne Verdier : « En effet, si l'habit met le corps en représentation, sociale ou esthétique, il produit, lorsqu'il accède au statut d'objet littéraire, du sens en même temps que du jeu, conférant au texte dramatique une densité spécifique. [...] Parler du vêtement revient à parler d'un objet, de son apparence et de ses fonctions matérielles ou sociales : couvrir, protéger, parer, cacher ou dévoiler le corps. En parler au théâtre, c'est en parler autrement, c'est en parler en mieux, car c'est aussi le mettre en situation de jeu »¹⁷³.

En effet, le costume s'apparente à un carcan, qui bloque son utilisateur dont les mouvements sont dictés par le costume. Corps et costumes ne font qu'un et étendent le mouvement au-delà des frontières physiques du corps de l'interprète. En étudiant le vêtement au prisme du mouvement, à plusieurs niveaux de pertinence sémiotiques, nous constatons que le corps du personnage est représenté par le vêtement (un rôle ou une image) et aussi le costume est la source de la production du mouvement. Samuel Beckett élabore un point de vue qui lie le cas du vêtement et du corps habillé (le *corps-enveloppe*). La question du mouvement - prise en compte et pleinement intégrée - est proposée comme une caractérisation essentielle du *corps-enveloppe*.

¹⁷³ Anne Verdier, *L'habit de théâtre : Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, préface de Christian Biet, Vignon/Metz, Lampsaque, coll. « Le Studiolo-Essais », 2006, pp. 189-211.

2.1.4. Musique et danse

Dans cette partie, nous allons proposer une approche artistique sur le théâtre, la danse et la musique dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett. Étant écrivain et dramaturge, il a touché toutes les disciplines artistiques. L'art de Beckett s'accorde avec plusieurs autres expressions artistiques. Son écriture entretient ouvertement des liens avec la musique et la danse. La danse s'accompagne de la musique jouée sur scène dans le contexte d'une performance. Son œuvre donne à voir une humanité épuisée, en deçà des normes morales ou sociales, mais qui continue, malgré tout, à vivre. Bien qu'il soit aujourd'hui un « classique », nous allons chercher par l'étude des scènes et des chorégraphies à montrer comment Beckett reste un auteur-dramaturge-chorégraphe qui rend manifeste la relation entre le mouvement et la musique : entre le visuel et la sonore.

Cette partie propose d'appréhender le traitement de la musicalité du mouvement, c'est-à-dire du jeu sur la dynamique du mouvement et de ses effets rythmiques. La musique est composée de sonorité et de mouvement. Le mouvement corporel qui crée la musique est au centre de la réflexion de Dalcroze. Il insiste sur la notion du couple musique/mouvement corporel. Dalcroze poursuit sa réflexion en maintenant une stricte subordination de la danse à la musique. Dalcroze s'est servi, inspiré de la musique afin de pouvoir créer « une rythmique corporelle basée sur une rythmique musicale »¹⁷⁴. Il faut remarquer que Dalcroze, initialement professeur de musique, propose d'exprimer par des mouvements de tout le corps les différentes valeurs des notes sur lesquelles s'appuient la mélodie, le rythme d'un morceau de musique. Pour lui, sa méthode s'articule sur la musique, et, plus largement, sur l'expression corporelle ce qui veut dire une éducation corporelle *par* la musique.

Dans cette optique, Beckett transpose en danse une notion comme la musicalité du mouvement corporel, qui fait appel à une fonction spécifique de la musique en relation avec les gestes. La musicalité apparaît comme un facteur essentiel de l'art de la chorégraphie de Beckett. Dans cette contribution, nous rendons compte du mouvement gestuel des personnages beckettien au cours de la création chorégraphique. Au préalable, on se rend compte que la musique se dessine dans l'espace, et le mouvement *gestuel* s'accorde avec le mouvement *musical*. C'est à

¹⁷⁴ Émile Jaques-Dalcroze, « Devoirs et savoirs du maître de rythmique », in *Le Rythme*, n° 10, Paris, E. Figuière & Cie, 1922, p. 7.

partir des didascalies dans *Quad* où il y a : « quatre types de percussions, disons : caisse-claire, gong, triangle, wood-block » sur lesquelles s'inscrit la danse « une percussion particulière pour chaque interprète, jouer lorsqu'il entre, continuer tandis qu'il accomplit son trajet, cesser lorsqu'il sort »¹⁷⁵. La musicalité comme une nécessité guide chaque interprète dans son mouvement. La musique permet aux danseurs d'être à la recherche de leur propre danse. Il s'agit, pour Beckett, de développer un corps dansant nourri de la sonorité et de rendre la musique comme un concept opératoire et faire passer la musique par le corps du danseur. Beckett propose d'abord les trajets de chaque interprète et ensuite le mouvement dansé est réalisé en même temps que la musique est donnée. Tous les repères et les indices portent sur les orientations et les directions du corps en mouvement, un corps qui s'inscrit dans l'espace. La résonance musicale semble guider le danseur interprète. Pour Beckett, la percussion musicale n'émerge que dans la relation au geste et au mouvement des danseurs.

Dans l'observation de la musicalité des gestes, il s'agit, dans *Pas*, des mouvements corporels produits au sens où May de façon similaire aux marcheurs de *Quad*, fait des pas à partir de l'écho entendu. Beckett annonce une focalisation sur la musicalité propre au mouvement et au corps dansant¹⁷⁶. La musique comme la source du mouvement est un élément d'influence qui fait démarrer le mouvement du danseur. Dans les mouvements de May, on peut noter des pauses, autrement dit, des arrêts et des immobilités: « M. apparaît se dirigeant à pas lents vers G. Elle fait demi-tour à G, encore trois longueurs, *s'immobilise* de face à D »¹⁷⁷. L'arrêt que May fait, constitue une rupture du rythme de son mouvement au sens d'une suspension d'action. Cet arrêt fait est ainsi nécessaire au rythme d'une composition de mouvements. Donc, l'immobilité dans les mouvements de May renvoie à la suspension du mouvement. Ce qui est essentiel dans le mouvement de May, c'est l'aspect temporel de l'écho qui souligne, après chaque pause, la continuité de ses mouvements dans l'espace. L'un et l'autre se nourrissent. Donc le temps apparaît comme l'essence de la musique et de la danse que le corps dansant perçoit et maîtrise. Le temps comme fondement de deux arts est évoqué par M. Cunningham : « le temps est l'élément qui souligne aussi bien la musique que la danse. Quand il est présent, il divise la durée, crée le rythme »¹⁷⁸. Au cours de cette pièce, il y a différentes sections de mouvements qui se

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *Quad et autre pièces pour la télévision* suivi de *L'Epuisé* par Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 12.

¹⁷⁶ « Dans *All That Fall* (*Tous ceux qui tombent*), la marche marque le tempo. Une précision formelle fait également penser aux techniques de composition de la musique contemporaine ». Voir Aline Carpentier, *Théâtre d'ondes, les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, *Op.cit.*, p. 109.

¹⁷⁷ Samuel Beckett, *Pas*, *Op.cit.*, p. 8.

¹⁷⁸ Merce Cunningham, « La fonction d'une technique pour la danse », in *Nouvelles de Danse-La transmission*, n°20, Bruxelles, Contredanse, 1994, pp. 37-38.

répètent après une pause et produisent « les pas nettement audibles, très rythmés ». Il est possible de classer leurs occurrences en fonctions des champs sémantiques d'après le texte et les didascalies.

Position	action-corps	temps-lumière
A l'avant-scène	Demi-tour à G. encore trois longueurs, s'immobilise de face à D.	Faible et bref son de cloche, lente montée de l'éclairage.
Sur la scène	Un temps. May repart. Quatre longueurs. Avec la deuxième, synchrone avec les pas. *	
	Un temps. May repart. Une longueur. S'immobilise de face à G. Un temps.	
	Un temps. May repart. Quatre longueurs. Avec la deuxième longueur. Un temps. Pas plus fort. Avec la troisième longueur. May s'immobilise de face à G.	

	Un temps. May repart. Une longueur. May s'immobilise à D dans le noir.	L'éclairage s'éteint lentement, sauf R. Un temps long.
	May immobile de face à D. Un temps.	Cloche un peu plus faible. Echo. L'éclairage revient un peu plus faible.
	Un temps. May repart. Une longueur. Après cinq pas, s'immobilise de profil.	L'éclairage s'éteint lentement, sauf R. Noir. Un temps long. Cloche encore un peu plus faible ; Nulle trace de May.

D'une manière proche de Cunningham et de Dalcroze, on trouve la perspective d'un cheminement de May qui renvoie aux changements de la lumière et du son de la cloche et l'écho qu'elle entend et ainsi les pauses qu'elle fait pendant les moments d'immobilité. Selon le tableau ci-dessus (case marquée par un astérisque), avant d'être immobile, May débute ses pas sur un rythme rapide selon le mot *hop* utilisé par Beckett. Les commandes de *hip* et de *hop* provoquent « la mise en train de mouvements rythmiques, de leur arrêt ou de leurs modifications »¹⁷⁹. Le plus souvent utilisé de nos jours, le mot *hop* peut signaler un changement de direction, un changement d'allure, un changement de mesure ou un changement de membre. Le *hop* annonce un mouvement d'inhibition et/ou d'incitation. Dans les exercices où les deux commandes sont appliquées, le *hop* est utilisé pour indiquer un changement plus grand ou plus large comme la démarche de May qui fait « sept huit neuf et hop » qui sont ses derniers pas à faire avant d'être immobile.

¹⁷⁹ Émile Jaques-Dalcroze, « Le rythme comme éducateur », in *Le Rythme*, n°29, Paris, E. Figuière & Cie, 1930, p. 14.

2.2. Un pas commun en deux univers croisés « danse et théâtre » : deux modes d'art exclusifs

« Pas plus que le corps, le théâtre et la danse ne se vivent au singulier »¹⁸⁰.

Cette partie précise l'échange entre deux univers scéniques : le théâtre et la danse. Ces deux univers s'articulent suivant un axe principal: le mouvement. La danse-théâtre recherche son essence à l'intérieur d'une corporéité/chair en mouvement et s'attache à découvrir les spécificités et les potentialités du mouvement. A partir de cette approche qui permet à l'acteur-danseur de s'immerger dans le monde de la scène, Joseph Danan nous précise que : « [...] le mouvement sera aussi celui qui anime le texte dramatique. [...]. Parmi les prolongements les plus marquants de cette voie, il faut mentionner le théâtre de Beckett, lorsque l'image animée vient à être au principe de l'écriture (*Berceuse*) »¹⁸¹. Nous allons voir l'importance que Samuel Beckett et Pina Bausch ont accordée au mouvement dans la performance de leurs œuvres. Ils produisent le mouvement corporel qui vise à accomplir une action (marcher, se lever, baisser la tête). Cette mise en exergue de moments gestuels structure lisiblement la gestualité quotidienne et le mouvement réel. Le mouvement dansé, le rythme, la musique et les corps en action jouent un rôle de premier plan et créent une alliance du théâtre et de la danse. Leur danse-théâtre allie de moments de représentation théâtrale et de moments de pur mouvement.

¹⁸⁰ Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps : Ethno-scénologie du spectacle vivant en Occident, (V^e siècle av. J.-C.- XVIII^e siècle)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'Esprit », 1997, p. 20.

¹⁸¹ Joseph Danan, « *Mouvement* », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, une recherche du Groupe « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, Louvain-la-Neuve/Belgique, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2001, p. 79.

2.2.1. Imaginaire germanique de la danse-théâtre : langage de la danse de Pina Bausch

« Pina's vision was second to none. I'd put her up there with Beckett and Bacon as one of the towering figures of the 20th century »¹⁸².

La trace de l'univers de Pina Bausch existe chez Samuel Beckett comme il en existe une de l'univers de Samuel Beckett chez Maguy Marin, et cela forme un triangle Bausch-Beckett-Marin où chacun d'eux essaie de faire parler l'espace au travers d'un danseur (euse) ou de les faire se déplacer pour souligner la présence de femme, et cependant, dans ce concept, l'œuvre de Samuel Beckett se confronte avec l'œuvre et l'art chorégraphique de Bausch qui paraît en ce sens exemplaire. C'est à ce moment-là que le corps féminin franchit d'ailleurs une nouvelle étape.

Le trait commun entre les trois chorégraphes s'inscrit dans l'univers danse-théâtre qui renvoie surtout à l'activité de Bausch, - et au Tanztheater du Wuppertal -, qui est une des figures de proue de la danse contemporaine et une forme de spectacle composée de scènes jouées et de séquences dansées. La danse se théâtralise. De même, Tanztheater (« danse-théâtre » en allemand), ne désigne que la théâtralité de la danse elle-même. L'artiste devient à la fois acteur et danseur sans avoir un style chorégraphique spécifique ni un type de jeu théâtral déterminé. En mélangeant les deux genres, la danse-théâtre permet le maniement du corps de l'acteur ainsi que sa présence. D'après Elisa Vaccarino, (Tanztheater) la danse-théâtre indique : « [une] approche spécifique de la danse, une danse expressive, libre, qui jaillit de l'auto-conscience du corps, sans frontière entre le classique et le moderne, dans un rapport dialectique et non de dépendance avec la musique »¹⁸³.

¹⁸² Noté par Michael Morris, director of Artangel, « Pina Bausch tributes: She got the keys to your soul », in *The Guardian News*, interview fait par Chris Wiegand, Friday 3 July 2009. « La vision de Pina était inégalée. Je l'ai mis ici avec Beckett et Bacon comme l'une des imposantes figures du 20^{ème} siècle ».

¹⁸³ Elisa Vaccarino, *Bausch, un monde, un langage, tant de questions*, in *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour : un colloque*. trad. Domitilla Guillerme, Paris, L'Arche, 1995, p. 12.

Dans cette optique, on emprunte donc la vision de Norbert Servos qui confirme que : « le théâtre dansé travaille directement avec les corps »¹⁸⁴, donc la particularité de la danse-théâtre pourrait être de créer un langage gestuel qui agit comme une langue autonome et compréhensible dont « [la] logique est avant tout celle du mouvement »¹⁸⁵. La danse-théâtre est une expérience immédiate du corps. Philippe Guisgand dans le hors-série de *La Terrasse* explique la spécificité de la danse par rapport aux autres arts :

« La matière de la danse est le corps du danseur, ce qui est source de confusions car, d'abord, la danse n'est pas le seul art à avoir le corps pour médium ; ensuite théâtre, mime ou cirque se mêlent aujourd'hui dans les œuvres dansées [...] »¹⁸⁶.

On se rend compte que ce qui rapproche l'univers de Beckett de celui de Bausch c'est la conception du corps et de son mouvement. Le corps est une dimension essentielle de la condition humaine. Au théâtre en particulier, c'est le corps de l'acteur qui incarne le personnage, qui est fait de mots, et non de chair. D'après P. Bausch : « le corps existe toujours dans une privation, frustration, une difficulté à se mouvoir, à être vu, à voir, et à attendre. Cette immobilité a pour effet de donner au moindre geste sa visibilité, de transformer un mouvement infime du corps en un événement »¹⁸⁷.

D'autre part Samuel Beckett incarne l'idée corporelle de Bausch de ses figures féminines qui sont enfermées dans une jarre ou un mamelon, comme si la scène beckettienne était privée de la fluidité des femmes. Le point de vue de Bausch va logiquement de pair avec « une dévaluation de l'autonomie de mouvement, dans l'environnement terrestre qui caractérise les êtres vivants “ Quelle malédiction la mobilité ! ”, déclare Winnie dans *Oh les beaux jours*, accueillant positivement l'immobilisation à laquelle son ensevelissement progressif la réduit »¹⁸⁸.

Pour les deux auteurs-chorégraphes, la réalité du monde du mouvement réside dans ses effets et dans ses apparitions qui se dégagent sur scène. Avec Bausch et Beckett, le corps est

¹⁸⁴ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. Dominique Le Parc, Paris, L'Arche, 2001, p. 17.

¹⁸⁵ Patrick Bonté, « Théâtre-danse : la fusion ou rien ! », in *Revue Alternatives théâtrales*, n° 105, Bruxelles, Compagnie Mossoux-Bonté, Festival international des Briggittines, juin 2010, p. 2.

¹⁸⁶ Philippe Guisgand, propos recueillis par Agnès Santi, « Etat des lieux de la danse en France », in *La Terrasse*, hors-série, hiver 2011-12, p. 4.

¹⁸⁷ Michelle Bonnetain, « Corps... graphies et compagnies d'aujourd'hui, Pina Bausch », in *Revue EPS*, n°224, Ecole Normale de Clermont-Ferrand, juillet-août 1990, p. 8.

¹⁸⁸ Eric Eigenmann, « Etre de poussière et de souffle: l'intertexte biblique de l'anthropologie beckettienne », in Matthijs Engelberts, Danièle De Ruyter (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Des éléments aux traces: Elements and Traces », *Op.cit.*, p. 227.

traité particulièrement comme *apparition*, surgissement inattendu. May en *peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds*, en faisant un demi-tour apparaît sur scène et se dirige à pas lents vers gauche. L'homme-danseur en robe ayant une gestualité décalée dans *Nelken* (1980), basculant dans une sorte de crise de folie soudaine, dans la violence de son exhibition répète de façon convulsive, excédée : « Qu'est-ce que vous voulez voir ? » tout en exécutant les figures attendues de la danse classique »¹⁸⁹. On se rend compte que l'apparition tragique de May de Beckett et de l'homme en robe de Bausch vient casser et détraquer la structure narrative. Ce que l'on aperçoit c'est un corps, à la fois en rupture avec son environnement et immergé dans l'espace. Chez Beckett, May vient troubler le calme de sa mère en lui posant des questions consécutives et à travers de ses va-et-vient, on assiste à une apparition tourmentée. Etrangement avec Bausch, cette brusque apparition du corps de l'homme renvoie à une *folie du voir*, à une pulsion scopique irrépressible du spectateur vers le corps dansant stéréotypé.

Donc, toute une esthétique du mouvement du corps est présente chez Bausch et Beckett à travers une série de gestes répétitifs, compulsifs et de plus en plus inquiétants sur scène. En effet, pour eux, la danse semble être plutôt une mise en scène du corps réel. L'ensemble de l'œuvre de Bausch [et on ajoute aussi celle de Samuel Beckett] constitue une réflexion sur les sujets de l'après-guerre en Allemagne: « traumatisme, sentiment de culpabilité, crise financière, conflits de classes et de sexes. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des auteurs de théâtre comme Beckett raréfient les mots pour réagir contre l'absurdité de la déshumanisation [...] »¹⁹⁰. Chez les deux chorégraphes ce qui attire l'attention c'est le traitement du malaise de la génération d'après-guerre. Ils abordent le thème du *handicap* qui décrit parfaitement l'atmosphère qui règne dans les générations d'après-guerre. Donc, nous allons parler de la danse et du mouvement corporel manifestés à travers le handicap physique.

¹⁸⁹ Hélène Camarade, Marie-Lise Paoli (dir.), *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2013, p. 59.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

2.2.1.1. Esthétique de la pratique des personnages handicapés

Le mouvement du corps atypique, c'est souvent le mouvement du corps handicapé, le corps malade et le corps à la différence irréductible. Mais qu'est-ce que nous amène l'art des personnages handicapés quant aux processus de création ? La scène contemporaine, d'emblée, va progressivement s'opposer à cette violence parce que la scène de théâtre est désormais habitée de corps en tous genres comme dit René Daumal : « Toutes les natures individuelles du monde, avec leurs mélanges propres de bonheur et de malheur, présentées par la mimique corporelle et les autres moyens d'expression : c'est cela qu'on appelle Théâtre »¹⁹¹. Dans ce sens, l'expérience de la scène de Beckett et de Bausch s'élargit à tel point qu'ils créent des personnages marginaux à cause de leur situation de handicap. Il est à noter que les deux dramaturges ont un regard sur les marginaux qui se traduit dans leurs œuvres. Mais comment ? Le « handicap » physique ou psychologique est, selon Yves Barel, un des « principaux critères qui servent à identifier un marginal moderne »¹⁹². Selon l'expression de « marginal moderne », on se rend compte que les personnages de Beckett et de Bausch sont des marginaux dont le handicap constitue un centre d'intérêt et une source de créativité. Leurs œuvres et leurs performances abordent l'aspect « hors norme » de certains personnages marginaux handicapés. Ce qui est notable, c'est que le handicap et la difformité deviennent des sujets pour les deux dramaturges. Il est certain que l'art de la création des personnages handicapés de Beckett et de Bausch, a le pouvoir de faire connaître les voix de créateurs en difficulté. Ils symbolisent ce qui est hors normes. Ils explorent le sujet et accordent un pouvoir particulier à leurs héros. A ce sujet, Blanchot affirme que : « nous sommes tombés hors de l'être, dans le champ du dehors où, immobiles, marchant d'un pas égal et lent, vont et viennent les hommes détruits »¹⁹³.

Notre étude a porté sur l'analyse des actions des personnages féminins et masculins, leurs états de corps et leurs mouvements. Beckett découvre le mouvement du corps en difficulté grâce à sa connaissance de Lucia, - fille de Joyce - qui est familière de l'enseignement de Dalcroze (dont Beckett connaît déjà la méthode après avoir vu Peggy Sinclair à Hellerau-Laxenburg) et

¹⁹¹ René Daumal, *Bharata : L'Origine du théâtre. La Poésie et la Musique en Inde*, Introduction de Jacques Masui, Paris, Gallimard, 2009, p. 37.

¹⁹² Yves Barel, *La Marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982, p. 98.

¹⁹³ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *Op.cit.*, p. 34.

elle prend des cours à l'école de Margaret Morris ¹⁹⁴ à Paris. Il nous apparaît évident que, dans ce genre de situation difficile, les personnages handicapés désirent se mouvoir et que dans leur immobilité, ils atteignent leur capacité à se déplacer. Le mouvement de ce corps en souffrance nous fait réfléchir sur les bienfaits de la danse. Beckett conçoit et construit l'idée de mouvement comme thérapie interactive, dont les niveaux de mobilité sont différents.

Signalons que Beckett regroupe les stéréotypes de la personne handicapée en donnant des exemples. Si les personnages de Beckett exhibent leur infirmité sur scène, parlent sans pudeur de leurs maux, c'est que, dans l'œuvre de Samuel Beckett, le corps souffrant est un motif essentiel. Beckett réalise l'intégration et la reconnaissance sociale des comédiens en situation de handicap notamment par les mettre dans un milieu de mouvement et de mobilité même dans leur limitation fonctionnelle corporelle. Les personnages handicapés avec des difficultés à se mouvoir, ont besoin l'un de l'autre pour exister, ne peuvent demeurer seuls. Tout cela va en apparence complètement à contresens de la danse et de la chorégraphie.

Dans l'univers de Beckett, l'immobilité est la base. Beckett impose à leurs personnages d'autres « conditions de laboratoire », notamment celle de l'immobilisation progressive. En effet, la mobilité du corps des personnages est souvent entravée par la maladie et par des objets qui réduisent ou empêchent le déplacement, ou qui indiquent le processus de l'immobilisation. Le corps perd ainsi au fur et à mesure ses caractéristiques d'être animé et se rapproche de l'inertie de l'inanimé. Thérèse Malachy établit un lien tout à fait justifié entre les troubles de la marche et la mort chez Beckett :

« [...] Dans toutes les pièces de Beckett, les personnages, lorsqu'ils ne sont pas entièrement impotents, éprouvent un mal infini à se déplacer et chaque mouvement leur coûte un effort visible. Le corps penché en avant, l'être semble sur le point de toucher du front cette terre qui va l'engloutir bientôt »¹⁹⁵.

Le corps qui appartient aux personnages immobiles est souvent plus alerte que l'esprit et Merleau-Ponty le souligne : « c'est le corps qui attrape et comprend le mouvement »¹⁹⁶. À partir de cette immobilité naît un geste. L'objectif artistique du théâtre de Beckett s'inscrit dans une dynamique qui brise les barrières érigées par la société sur le handicap. A cette fin, les

¹⁹⁴ Margaret Morris (1891-1980) danseuse et chorégraphe anglaise, elle donne des cours intensifs dans des écoles, des centres récréatifs du soir, des hôpitaux, des cliniques, des homes pour personnes âgées et handicapées.

¹⁹⁵ Thérèse Malachy, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain (Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco)*, Paris, Nizet, 1982, p. 37.

¹⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 167.

infirmités des personnages de *Fin de partie* où Clov est le seul qui se déplace avec beaucoup de difficulté, « la marche laborieuse » de Krapp dans *La dernière bande*. Mme Rooney qui marche difficilement, Winnie enterrée à mi-corps dans un monticule de terre, Willie qui ne marche pas mais libre de toute entrave, fait des gestes lents et las. Il bouge. Il se traîne d'un coin à l'autre de son étrange habitat, et les trois personnages de *Comédie* qui habitent dans une jarre, tous, en effet sont des victimes qui souffrent de leurs calamités corporelles mais font chacun des déplacements. A travers des textes dramatiques de Samuel Beckett, le lecteur rencontre un trajet fait par des personnages mêmes handicapés (soit physiquement soit dans la pensée) qui ont un grand désir de mobilité et de déplacement. Cette pensée de mobilité constitue en quelque sorte le moteur de l'action.

Dans ce sens-là, cette décrépitude physique apparaît dans la *Ballade de la belle vie* de Pina Bausch qui a pour le thème deux vieilles dames vêtues de noir, le col en dentelle, qui, dans une pantomime grimaçante, font état de leurs handicaps physiques et se consolent mutuellement dans un rythme d'un tango de marin. Bausch dans *Le Sacre du printemps*, représente des femmes terrorisées en un cercle serré et « concentre son attention sur la douleur physique du sacrifice, essentiellement des sacrifices de femmes »¹⁹⁷. Les deux dramaturges mettent en scène des états paroxystiques mais l'art de Bausch va se concentrer plus loin sur le thème de la danse de ses personnages handicapés, « danse intégrée, qu'on peut traduire par : la danse des compétences de chacun »¹⁹⁸. On y retrouve que la danse et le théâtre lèvent la barrière du handicap. Donc le corps du personnage handicapé malgré les déformations qu'il subit, d'une certaine manière, est représenté sur scène et raconte sa propre histoire.

Le concept du corps selon Bausch et Beckett est tissé autour de l'idée principale du démembrement et évidemment cette caractéristique se trouve notamment chez les créatures féminines des deux dramaturges sous la plume de Brigitte Gauthier. Elle précise que : « Beckett privilégie l'image du personnage-tronc, celui de Winnie dans *Oh les beaux jours*, qui surgit hors d'un mamelon de terre, ou les personnages de *Fin de partie*. On trouve ces images parcellaires du corps humain dans l'œuvre de Pina Bausch »¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Op.cit., p. 43.

¹⁹⁸ Muriel Guigou, *La danse intégrée: Danser avec un handicap*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010, p. 10.

¹⁹⁹ Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, p. 110.

2.2.2. Côté Beckett-Marin : on peut danser Beckett ?

« Je crois que Beckett tendait vers la chorégraphie »²⁰⁰.

La rencontre de Maguy Marin en 1981 avec Samuel Beckett a eu lieu au Ballet du XX^{ème} siècle de Maurice Béjart. De formation plutôt classique, M. Marin jettera l'ancre dans l'univers de Samuel Beckett, notamment à Mudra, l'école bruxelloise de Maurice Béjart d'où elle sortira transfigurée. Marin a été bouleversée par les lectures des œuvres de Samuel Beckett comme *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Molloy*, *Tous ceux qui tombent* et *Cap au pire*. Il l'a illuminée, inspirée, comme un coup de foudre et, d'ailleurs, cela l'a poussée à produire une nouvelle création scénique : *May B*²⁰¹. Ce ballet est né d'une pièce que Beckett écrivit adolescent sous le titre *May Be*, qui emprunte son titre au nom de la mère de Samuel Beckett.

Le mouvement et l'immobilité ce sont les deux notions apportées de l'univers beckettien qui est une découverte absolue pour la chorégraphe. Elle s'exprime fascinée par la « précision maniaque du mot, ce chemin vers le silence, [...] cette écriture chorégraphique d'un écrivain qui aspire à l'immobilité »²⁰². Beckett lui suggère de faire référence à des personnages spécifiques au niveau du corps dansant. Dans le reportage de l'INA, réalisé en 1993 qui lui est consacré, Marin constate que Beckett illustre dans son œuvre une sorte du traitement des corps dans un rapport au mouvement et aux déplacements et ainsi à la danse contemporaine « complètement intégré à la pièce, à la mise en scène et au rythme des mots »²⁰³.

En plus de l'affrontement du théâtre et de la danse dans l'univers d'activité de Marin qui sollicite toutes les parties du corps dans le mouvement dansé, très proche à ce que T. Brown

²⁰⁰ Maguy Marin lors d'un débat animé par Tom Bishop et consacré aux relations de Samuel Beckett avec les autres arts, le vendredi 18 juin 1993. Intervention retranscrite par Jean-Claude Lallias, Jean-Jacques Arnault (dir.), « L'univers scénique de Samuel Beckett », in *Théâtre Aujourd'hui*, n°3, Paris, CNDP, coll. « Théâtre Aujourd'hui », 1994, p. 76.

²⁰¹ Créée le 4 novembre 1981 au Théâtre Municipal d'Angers, durée: 1h30, Pièce pour 10 danseurs (5H + 5 F). Chorégraphe : Maguy Marin. Musiques : F. Schubert, Gilles de Binche, G. Bryars, Costumes Louise Marin.

²⁰² Bernard Noël, *Claude Bricage - Maguy Marin : photographies d'une chorégraphie : May B.*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques », 1993, p. 111.

²⁰³ Rosita Boisseau, *Maguy Marin et Samuel Beckett*, reportage et vidéo-magazine INA, 20 juin 1993 disponible sur la toile www.ina.fr.

appelle le corps « démocratique »²⁰⁴, son style proche du Tanztheater de Bausch, sa danse semble jouer « d'éléments sommaires, courses, chutes, stations debout obstinément face au public »²⁰⁵. On pourrait cependant prouver que les références du théâtre de Beckett ont marqué son travail en ce sens qu'elles « configurent l'espace, défigurent le corps et rythment le temps, en stimulant une réflexion sur les fondements mêmes de la danse »²⁰⁶. Surtout au niveau même de l'utilisation du corps de façon à mettre l'accent sur « le geste dans la forme éclatée » et ainsi, selon Martine Maleval, Marin « ne fait pas du théâtre, mais implique le corps dans un acte total »²⁰⁷.

C'est dans la fascination de Maguy Marin pour l'univers beckettien, que naît *May B* en 1981, une pièce chorégraphique « en tant que pastiche créatif et innovateur de l'œuvre, essentiellement théâtrale, de Samuel Beckett »²⁰⁸. Elle y met en images les pas d'un groupe de personnages enfarinés, un groupe d'extraterrestres, de malades échappés d'un asile, de morts vivants fantomatiques et de zombies humanisés à la façon de May beckettien. A l'image du personnage de May faisant des pas en allant et venant sur la scène, les danseurs de *May B* suivent toujours le même trajet, de long en large, ils vont et viennent. Ce parcours rhapsodique et le jeu ressassant de va-et-vient dans une trajectoire précise annoncent l'espace rythmique de Samuel Beckett. Les danseurs exercent une circularité incessante et des déplacements comme « [...] une scansion rhapsodique prise en charge par le questionnement posé à la danse, transformée en une sorte de maïeutique complexe, partant des sons gutturaux et palataux, de souffles et de halètements, mais surtout d'un pas frotté et d'un corps frottant qui cherchent et mesurent leur scansions dans l'adhérence la plus marquée possible avec leur sol de poussières [...] »²⁰⁹. Les corps créés par Marin avec « les yeux soulignés d'épais noirs dessinent deux trous sombres qui tranchent, et ce maquillage, en mettant en évidence les yeux et la bouche, découpe et dé-taille le

²⁰⁴ Trisha Brown s'intéresse à la chorégraphie du corps libéré du code classique et à « tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement utiliser des parties du corps rarement mises en valeur, mais aussi des directions inhabituelles dans l'espace ». Voir Muriel Guigou, *La Nouvelle Danse française: création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, p. 23.

²⁰⁵ Philippe Verrière, *Légende de la Danse : une histoire en photos 1900-2000, Maguy Marin, Changer avant que d'être changée*, Villeneuve d'Ascq, Nord Compo, Hors collection, 2002, p. 108.

²⁰⁶ Stefano Genetti, « *Tra Beckett e Maguy Marin, da May B a Cap au pire* », in Laura Colombo, Stefano Genetti, Jurij Lotman (dir.), *Figure e intersezioni tra danza e letteratura*, Verona (Italie), Fiorini, 2010, p. 385.

²⁰⁷ Martine Maleval, « Maguy Marin: le souffle des vaincus de l'Histoire », in *Revue de Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. II, Paroles de créateurs et regards extérieurs, Etudes théâtrales, n° 49, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010, p. 111.

²⁰⁸ Véronique Védrenne, « D'une scène à l'autre: MAY B. de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », in Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans (dir.), *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, « Pastiches, parodies & Autres Imitations », Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 177.

²⁰⁹ Jean-Paul Manganaro, *May B aujourd'hui*, par Compagnie Maguy Marin, Maison des Arts et de la Culture de Créteil. (Disponible sur le site de la Compagnie Maguy Marin, <http://docplayer.fr/35348134-Compagnie-maguy-marin-16-chemin-des-santons-sainte-foy-les-lyon.html>).

visage des danseurs, mettant à mal son intégrité en le creusant comme pouvait le faire la lumière en arrachant à l'obscurité la bouche de *Pas moi* qui se refusait à être, à être et à dire "je"»²¹⁰.

L'écriture scénographique de Marin crée des parallèles avec le langage dramaturgique beckettien surtout dans le principe du cercle proche du rythme de répétition qui se trouve chez Beckett sous forme de cycles de gestes. Les cercles que décrit le fauteuil de Clov dans *Fin de Partie* ou bien les va-et-vient des trois femmes de *Va-et-vient* représentent une image liée à la répétition. Quant à Marin, elle décline à l'infini les variations autour du cercle. Ainsi, elle joue avec les représentations du cercle notamment avec le chœur des danseurs.

De même, la longue file d'hommes et de femmes portant sacs et valises qui ne fait que traverser la scène, pourrait être considérée plutôt comme un rappel de la gestuelle dansée des quatre marcheurs de *Quad* de Beckett, condamnés à une finitude sans fin, qui se meuvent comme un corps de ballet. Comme l'indique Martine Maleval : « *May B* est une œuvre emblématique de la rupture avec la gestuelle conventionnelle de la danse inscrite dans la tradition du ballet classico-romantique »²¹¹. En réalité Marin, dans *May B*, fait intervenir des éléments empruntés à Samuel Beckett où aussi des personnages souffrent de leur propres corps aux gestes cassés : « ces silhouettes peuvent être perçues comme dégénérées. Elles dérangent, en ce qu'elles traînent des pieds, en ce qu'elles donnent à voir un corps lourd et handicapé »²¹².

May B, un récit chorégraphique avec des interprètes en jeu, dont les corps sont en mouvement malgré le nombre des danseurs-marcheurs qui parcourent la scène tout au long du spectacle, qui ne sont qu'une figure, comme May qui fait des pas traduisant la « diversité des espèces, diversité des individus, diversités des parties qui composent un individu »²¹³. Ainsi de l'art beckettien, Marin prend comme modèle l'agglutination des corps, des mouvements et des activités quotidiennes et certains gestes, transpositions de différents moments du théâtre de Beckett qui ponctuent *May B*, tels que le bâton de rouge à lèvres de Winnie, écrasé lentement par la femme restée seule, assise sur sa valise, traçant ainsi maladroitement une bouche qui renvoie à

²¹⁰ Véronique Védrenne, « D'une scène à l'autre: MAY B. de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », in Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans (dir.), *Op.cit.*, p. 179.

²¹¹ Martine Maleval, « Maguy Marin: le souffle des vaincus de l'Histoire », in *Revue de Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », *Op.cit.*, p. 108.

²¹² Delphine Korwin, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », in *Revue Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. 1, Filiations historiques et positions actuelles, n°47/48, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010, p. 77.

²¹³ Note d'intention de *Turba*, disponible sur le site de la Compagnie Maguy Marin. <http://www.compagnie-maguy-marin.fr/13-les-creations/details-des-creations/81-turba>.

celle de *Pas moi*, et un chapeau de femme, sans doute sa « toque très bibi »²¹⁴, dont la plume froissée est remplacée par une fleur de couleur de vive. Ce rythme quotidien est alors perçu chez les danseurs de Marin. A partir du geste banal ou minuscule, comme Lucky quand il danse dans le filet, ou le déplacement de Hamm fait par Clov, elle crée, avec *May B*, une performance et élabore une esthétique du corps régressif et handicapé. *May B*, réussit à danser l'art beckettien. « Vivre peut-être en suspens. Incertitude du geste qui naît de l'immobilité, magie de la vie »²¹⁵ déclare Maguy Marin, donc l'engagement des corps dans la chorégraphie est basé sur les gestes certes théâtraux mais extrêmement dansants. « [...] un travail sur l'œuvre littéraire qui a donné lieu à la recherche de gestes intimes, cachés, ignorés. ... Quand les personnages de Beckett n'aspirent qu'à l'immobilité, ils ne peuvent s'empêcher de bouger, peu ou beaucoup, mais ils bougent. Dans ce travail théâtral, on a cherché à développer, non pas le mot ou la parole mais le geste [...] » : dit M. Marin. A cet égard, Marin marche dans les traces de Beckett. Elle crée une danse minimale avec des gestes quotidiens et simples à la façon de Samuel Beckett.

Par le corps en mouvement, Marin instaure la danse sur la scène théâtrale comme écrit Françoise de Chaxel : « [qu'] elle a choisi, il y a six ans déjà, Beckett qui ne rêve que d'atteindre le silence et l'immobilité, elle lui a donné parole et mouvement »²¹⁶.

²¹⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 20.

²¹⁵ Jean-Claude Lallias, Jean-Jacques Arnault (dir.), « L'univers scénique de Samuel Beckett », in *Théâtre Aujourd'hui*, n° 3, *Op.cit.*, p. 76. (Intervention et retranscrite par Jean-Claude Lallias, lors d'un débat animé par Tom Bishop de Maguy Marin et consacré aux relations de Samuel Beckett avec les autres arts, daté le vendredi 18 juin 1993).

²¹⁶ Françoise de Chaxel, *Maguy Marin: Une danse des débits* (Avril 1987), extrait du journal du Centre d'Action Culturelle d'Annecy, in Lorrina Niclas, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Val-de-Marne, Armand Colin, 1989, p. 163.

2.2.3. Beckett et la scène japonaise

Dans cette partie nous allons examiner les similitudes entre les éléments comiques de théâtre de Samuel Beckett, ses éléments d'art mimétique et le théâtre japonais (Nô et Kyogen). Tout d'abord, il est nécessaire de voir en un survol comment le théâtre de Samuel Beckett est perçu et accessible, d'une façon familière, pour le public japonais.

Les pièces de Beckett ont principalement été réalisées dans le style du théâtre Nô par une compagnie appelée NOHO. Ainsi, on va expliquer quel est le lien entre NOHO et les textes dramatiques de Samuel Beckett. Le directeur de NOHO, Jonah Salz a commencé - avec un groupe des acteurs professionnels japonais de kyogen, au mois de mai 1981- à utiliser des techniques traditionnelles du théâtre japonais afin de performer et d'effectuer des thèmes et des pièces occidentaux. En utilisant le 'Ho' du mot 'Noh' « the Direction of Noh, in staging Western works, NOHO hopes that a vital fusion will emerge »²¹⁷. La traduction littérale de NOHO en serait « Méthode de Nô ». En d'autres termes, le NOHO essaie de faire correspondre des pièces occidentales principalement de Beckett, Stoppard, et Shepard avec la méthode du Nô. Après avoir présenté *Fragment de théâtre I, (Rough for Theater I)* de Samuel Beckett par la compagnie de NOHO au Festival d'Edimbourg en 1982, NOHO a envoyé une lettre avec une vidéo de la production à Samuel Beckett et en a reçu la permission de représenter ses pièces dans le style Kyogen. Depuis lors, NOHO a performé les pièces de Beckett à la fois au Japon et à l'étranger.

En utilisant effectivement *Kata* « un motif stylisé d'agir qui reflète les caractéristiques de mime et de vaudeville du théâtre Kyogen », la production japonaise d'*Acte sans paroles I* et d'*Acte sans paroles II*, a été effectuée par NOHO en 1982 au Festival d'Edimbourg et relancée en 2002. Forcé de survivre dans la solitude d'un désert, un homme dans *Acte sans paroles I*, fait face à une situation désespérée. Dans ce texte, Beckett utilise des objets scéniques qui descendent du plafond et disparaissent. Dans la version de Kyogen, Kurodo, une personne vêtue de noir sur la scène où le public est censé ignorer la convention de Kyogen, joue un rôle important pour donner le flux du texte en douceur. Par exemple, afin d'indiquer la descente et la montée d'un arbre, le personnage Kuroko montre une carte blanche, qui est suspendue à l'arbre, en disant «

²¹⁷ Voir Jonah Salz, NOHO's Theatre Group's first program, september 1981, in *Mime Journal*, LEONARD'S BASTARD SON: THE NOHO THEATRE GROUP'S FIRST TWO DECADES, Claremont, Theatre East and West Revisited, 2003, p. 135. « Lors de la mise en scène des œuvres occidentales, la direction de NOHO espère qu'une fusion apparaîtra ».

arbre » en japonais. L'ouverture d'une touffe de palmiers sur un arbre est exprimée par l'ouverture d'un parasol par Kuroko. Soutenu par la Kuroko, NOHO a performé *Acte sans paroles I* comme si Samuel Beckett l'avait écrit comme un morceau de Kyogen. Bien qu'*Acte sans paroles I* soit un jeu sombre dans lequel un homme tente à plusieurs reprises de se suicider et n'y parvient pas, quand cela est montré sur une simple scène de théâtre Kyogen, le jeu devient plus léger et plus humoristique.

2.2.3.1. Chorégraphie des personnages fantomatiques : une écriture du théâtre Nô

Un autre point de vue similaire entre Beckett et Bausch est basé sur le désir du mouvement du corps cadavérique et fantomatique. Quant à la démarche chorégraphique de Beckett : « à proportion de ses infirmités, ce corps beckettien toujours en mouvement (alors que la paralysie incline toute personne raisonnable à l'immobilité), développe un sens de l'équilibre admirable »²¹⁸, et ce corps en question annonce une « combinaison du couple mouvement /repos »²¹⁹. Selon Alain Badiou, un corps avec un potentiel caché par l'immobilité forcée qui le retient de bouger, d'une certaine manière, on pourrait le nommer le « ralentissement du mouvement » qui est ressenti chez les deux chorégraphes. Ils prennent l'immobilité comme support de leur expression parce que, à la façon de Kenneth King, ils considèrent que : « [...] la meilleure danse sera celle sans mouvement. Car le mouvement aurait tendance à trop affirmer sa singularité »²²⁰. Donc, une telle démarche consiste en l'usage de l'immobilité dans l'acte chorégraphique qui est au service du mouvement. Chez P. Bausch ainsi « le mouvement surgit de l'immobilité et y retourne, l'immobilité dynamique, merveilleusement illustrée dans le théâtre Nô et le Kabuki et Pina Bausch de conclure que seules les personnes *fantastiques* sont capables d'obtenir un grand

²¹⁸ Eric Chevillard, « Pour la supination et la procrastination », in *Objet Beckett*, *Op.cit.*, p. 30.

²¹⁹ Alain Badiou, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris, Fayard, 2011, p. 53.

²²⁰ Kenneth King, *Being Dancing Beings*, cité in Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern dance*, Middletown/Connecticut, Wesleyan University Press, 2011, p. 172. « [...] I think the Best Dance, though, would have no movement because the movement would get in the way of its being Original [...] ».

résultat avec peu de mouvements »²²¹. Il apparaît que cette caractéristique surgit du théâtre Nô où les « émotions de l'acteur sont silences et mélodies, immobilités et mouvements »²²². En fin de compte le personnage attaché à la terre avance sur le chemin malgré son corps quasi immobile mais son mouvement s'incarne dans une inertie :

«VLADIMIR- Alors, on y va?

ESTRAGON- Allons-y. (*Ils ne bougent pas.*) »²²³

Nous retrouvons là que Beckett - en créant des femmes-silhouette fantomatiques situées dans leur immobilité qui se transforme petit à petit en mobilité - assure la suppression du corps, comme dit David Bradby : « [les] immobilisés dans leurs prisons respectives, que ce soit la pièce de *Fin de partie* ou le monticule de terre de *Oh les beaux jours*, ou les urnes immenses de *Comédie*, ces personnages usent leur temps péniblement, par à-coups »²²⁴.

Les personnages de Beckett sont souvent fantomatiques. Ils entrent dans « la chorégraphique géométrique et chaotique »²²⁵ d'une façon d'une « mise en circuit »²²⁶. A cet égard Alfred Simon précise que : « [Il] s'agit chaque fois d'une sorte de fantôme, un mort-vivant, venu d'un espace-temps aussi étranger au personnage qui l'écoute (mais remue parfois les lèvres en silence) qu'au public qui regarde »²²⁷. De cette façon, on distingue deux lignées beckettiennes : immobilité et personnages fantomatiques qui plongent ses racines dans le théâtre Nô japonais qui apparaît comme « art du poème chanté et mimé, art d'expression concentrée dans l'immobilité et les jeux du masque et de la lumière, art de la danse aussi »²²⁸.

Un autre exemple assez visible des personnages fantomatiques chorégraphiés c'est *Va-et-vient*, une pièce dans laquelle l'histoire de l'aller-retour est réduite à un minimum absolu. Dans

²²¹ Michelle Bonnetain, « Corps... graphies et compagnies d'aujourd'hui, Pina Bausch », *Op.cit.* p. 8.

²²² Armen Godel, *Joyaux et fleurs du Nô*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 12.

²²³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 134.

²²⁴ David Bradby, *Le théâtre français contemporain: 1940-1980*, trad. Georges et Françoise Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 103.

²²⁵ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), Bern, Peter Lang, 2010, p. 231.

²²⁶ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, *Op.cit.*, p. 34.

²²⁷ Alfred Simon, « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », in *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, numéro hors-série, préparé par Pierre Chabert, Toulouse, Privat, 1986, p. 78.

²²⁸ Solange Thierry (dir.), *Japon : théâtre millénaire vivant*, Paris, Musée de l'homme, 1970, p. 5.

cette pièce Beckett réalise certains travaux chorégraphiques sur la scène. Sur un banc, trois femmes faiblement éclairées, habillées de longs manteaux de couleurs différentes qui couvrent presque entièrement leur corps, se lèvent, marchant vers le fond de la scène, disparaissent dans l'obscurité. Quand l'une disparaît, l'une des autres, glisse le long du banc, chuchotant d'une façon à peine audible à l'oreille de l'autre une remarque sur un événement apparemment catastrophique concernant la femme qui vient de sortir. Il semble que la femme ne soit pas au courant de ce qui est arrivé. La première sort de l'obscurité et prend place à côté de celle qui s'est déplacée vers le centre. Ce schéma se reproduit trois fois avec des variations mineures dans les paroles. À la fin de ce jeu de dix minutes, les femmes siègent ensemble. Elles se tiennent par la main et l'une d'elles dit *je sens les bagues*.

En termes de geste et de mouvement, ce dramacule est basée sur une chorégraphie algorithmique très simple dans le va et vient qui se répète. La chorégraphie de cette pièce est d'une simplicité exceptionnelle. En produisant la femme-fantôme (ces trois femmes peuvent en effet être des fantômes), cette pièce offre au public une sorte d'essence du drame qui provoque à la fois la pitié et la peur sans aucun désir pour la résolution ou l'explication qui n'est jamais fournie. En plus, l'esthétique beckettienne montre que l'apparition du corps est sous-entendue par sa disparition qui devient un événement visuel comme on le voit avec Carlotta Ikeda qui atteint la catastrophe du visible dans le pêle-mêle par la confusion des corps, le grotesque expressif et la nudité pétrifiée. Elle fait preuve d'une élégance suprême qui frise l'horreur du désastre humain, un corps aux limites de son enfouissement. Comme le note Georges Didi-Huberman : « il n'est probablement pas de croyance sans la disparition d'un corps »²²⁹. Il est certain que toute la chorégraphie contemporaine est travaillée par la *figure de l'absence*²³⁰.

Comme Beckett le constate, il est inconsciemment influencé par le théâtre japonais : « je n'ai pas été influencé consciemment par le théâtre Nô. Au théâtre Nô n'y a-t-il pas une

²²⁹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 185.

²³⁰ Sur la même posture, dans *Trio du Fantôme*, il convient de considérer la silhouette masculine S comme l'homme-fantôme dans la perspective du théâtre Nô où le visage caché évoque la marginalisation du personnage masculin. Donc le visage dissimulé de l'acteur est similaire au masque. Certainement, dans *Trio du Fantôme*, S ne se présente pas comme un fantôme. Mais l'aspect de ses mouvements - (s'affaisser, se lever, courber, se tourner vers la porte [...]) - ainsi que son visage voilé évoquent une scène fantomatique surtout dans la deuxième partie, l'effet de la voix sur S est remarquable. En suivant les instructions de la voix, S se transforme en marionnette. Dès que la voix évoque la femme, la silhouette masculine fait un geste correspondant aux paroles : « S lève la tête brusquement, se tourne vers la porte sans relever le buste, visage entrevu fugitivement, attitude tendue ». (p. 27). Ajoutons que Beckett fasciné par l'essai de Heinrich Von Kleist *Über das Marionettentheater* pendant la répétition du *Trio du Fantôme*, explique que le personnage suit les instructions de la voix : « [...] as if he were being controlled by the women's voice [...] », Cf. James Knowlson, John Pilling, « *Frescoes of the skull. The later prose and Drama of Samuel Beckett* », *Op.cit.*, p. 281.

communication harmonieuse entre la scène et les spectateurs? Dans mon théâtre, ce genre de bonheur ne se rencontre probablement pas »²³¹. Donc, si Beckett a utilisé inconsciemment le théâtre Nô, c'était en mettant l'accent sur la forme du drame par son concept, l'esthétique et l'esprit. A ce propos, Gay Gibson Cima dit que: « [...] both Beckett and Zeami suggest, through their reliance on carefully controlled stage movement, the centrality of the body as well as the mind in the search for truth through will-lessness »²³². D'ailleurs il y a une corrélation entre le théâtre Nô et le théâtre de Beckett. Le Nô est un spectacle à deux personnages : un protagoniste « le Shite » et un deutéragoniste « le Waki ». Le Shite dans le théâtre Nô est le héros qui incarne le personnage principal, le personnage qui surgit au-delà du temps comme un fantôme qui apparaît et disparaît, solitaire dansant ou mimant. Alors que le rôle secondaire appelé Waki vit dans ce monde et guide le public. On peut noter cette vision dans la définition de Paul Claudel : « Le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. Ce quelqu'un c'est un fantôme, un dieu ou une figure du monde surnaturel que l'on appelle le Shite ou le protagoniste »²³³.

Ce processus qui produit un effet surnaturel sur la scène, est également présent dans le drame de Beckett. L'exemple le plus clair de cette règle de base est évidemment la pièce *Pas moi*. Nous avons d'un côté un Shite réduit au simple contour de la Bouche d'une femme, qui émerge de l'obscurité et qui raconte ce qu'elle affirme être la vie d'une autre femme ; de l'autre côté « un Waki typique, que Beckett appelle *l'auditeur*, à la vague allure de prêtre, avec sa silhouette encapuchonnée, tourné vers la Bouche, debout sur un côté de la scène, comme dans le Nô, et qui écoute intensément, comme un confesseur, sa voix, en essayant d'absoudre l'âme tourmentée »²³⁴.

Un autre exemple, c'est le dramacule *Berceuse* qui est fidèle aux principes du théâtre Nô. Dans un clair obscur, une femme en robe longue est assise dans un fauteuil à bascule. Le mouvement mécanique d'un fauteuil, ses allers-retours et la lenteur de la voix enregistrée créent

²³¹ Citation recueillie sur le site de FR3, *Un siècle d'écrivain*, Cité par Serpilekin Adeline Terlemez, *Le théâtre innommable de Samuel Beckett (préface de Bruno Clément)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012, p. 36.

²³² Gay Gibson Cima, « *Beckett and Nô Actor* », in *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1993, p. 190. « Beckett et Zeami suggèrent tous les deux, par la confiance qu'ils ont dans les mouvements sur scène soigneusement contrôlés, l'importance centrale du corps autant que celle de l'esprit dans la recherche de la vérité par la volonté (vouloir-vivre) ».

²³³ Ayako Nishino, *La réception japonaise des Nô claudéliens: La femme et son ombre, De 1923 à 2005*, in Pascale Alexandre-Bergues, Didier alexandre, Pascal Lécroart (dir.), *Paul Claudel et l'histoire littéraire: actes du colloque de l'Université de Franche-Comté, Besançon*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 474.

²³⁴ Takahashi Yasunari, « Qu'est-ce qui arrive? Beckett et le Nô: Comparaisons structurales », trad. Corinne Fournier, in André Pieyre de Mandiargues, Michel Huriet, Suzanne Rosset, Kinugasa Teinosuke (dir.), *Cahiers Renaud Barrault*, n° 102 [Japon-Beckett], Paris, Gallimard, 1981, p. 80.

dans l'obscurité une atmosphère mélancolique. L'espace de la performance crée une relation formelle et distante entre le protagoniste et le public. L'actrice dominant la scène est impérieuse particulièrement quand elle ordonne l'audition d'une bande sonore parler « Encore ». Le public observe de suivre l'actrice comme un objet artistique. La structure de la scène de *Berceuse* est en accord avec les principes du théâtre Nô. La synchronicité entre la voix et la femme respecte la convention de Shite et Waki. On voit l'exigence physique. Selon les indications scéniques du texte, le corps doit être privé du mouvement. Ceci a une conséquence sur le corps qui devient « un nouveau corps », ce qui signifie qu'un corps immobile devient un outil essentiel pour réaliser *Berceuse* qui est la pièce la plus adaptée, parmi les œuvres théâtrales de Beckett, au théâtre Nô où la restriction des corps suggère l'existence surnaturel de Shite, qui retourne dans son monde de l'au-delà. Dans l'espace vide de la pièce - comme dans le théâtre Nô - l'émergence d'un nouveau corps invite également le public à rechercher « une autre âme vivante »²³⁵ dans l'obscurité. La Voix enregistrée ainsi que la femme sur scène ont créé la même atmosphère que le fantôme du théâtre Nô. Cette pièce, avec le basculement de la chaise dans l'espace vide, évoque l'utérus d'une femme où un embryon flotte dans l'obscurité, et est fidèle à la convention du théâtre Nô où tout est schématisé sur scène.

Samuel Beckett présente ses personnages féminins comme sur un plateau du théâtre japonais qui se fonde principalement sur trois éléments :

« [...] la narration, la musique et la danse »²³⁶.

Les trois particularités du théâtre Nô se manifestent dans *Pas* de Beckett où l'on entend un « faible et bref son de cloche. Echo »²³⁷. May sortie de nulle part, échange avec la voix enregistrée de femme, et en même temps s'immobilise de face, puis après un certain temps, apparaît avec un pas lourd associée à la légèreté du fantôme comme le remarque L. Brown : « ce qui apparaît, chez Beckett, sous la forme de l'image fantomatique appartient au registre de la prétérition qui s'exprime dans l'énoncé emblématique *Pas moi* »²³⁸. Dans la pénombre de la scène, la femme beckettienne comme l'être-fantôme dans son corps vivant se trouve exposée au risque constant d'être amenée de la vie vers la mort, du mobile vers l'immobile et s'enfonce peu

²³⁵ Samuel Beckett, *Berceuse*, Paris, Minuit, 1982, p. 43.

²³⁶ Hajime Gotô, *Le Nô et le Kyôgen*, in *Japon, théâtre millénaire vivant* (collectif), *Op.cit.*, p. 28.

²³⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

²³⁸ Llewellyn Brown, *Beckett: les fictions brèves : Voir et dire*, *Op.cit.*, p. 157.

à peu dans l'ombre qui « transforme une mère en fantôme errant [...] »²³⁹ comme la mère de May dans *Pas*. Dans cette optique Jean Onimus souligne que :

« [...] paradoxalement, les fantômes de Beckett existent plus que la masse des hommes sans anxiété »²⁴⁰.

Le théâtre Nô japonais a su garder son lien avec les autres arts contemporains plus récents tel que le Butô, et bien qu'il n'y ait pas de rapport direct, il existe cependant une certaine similitude entre le Nô et le Butô. Comme le théâtre Nô, le Butô aussi « prend l'allure d'une rencontre avec des fantômes toujours convulsifs »²⁴¹, et fait référence « aux pratiques rituelles destinées à communiquer avec les esprits des défunts pour être un médium entre le monde des vivants et la mémoire des disparus en foulant le sol »²⁴². Or la scène du théâtre de Beckett et de Bausch procède du dispositif du théâtre Nô dans lequel des fantômes viennent inlassablement revivre leur mort sur la scène de théâtre »²⁴³, de plus, le Nô implique un rapport au sol particulier. Le théâtre Nô énonce « savoir établir le juste rapport- visuel et auditif- entre le corps en mouvement et le pied qui frappe le sol »²⁴⁴. Dans cet esprit, May de Beckett fait des pas très lourds et nettement audibles dans le sol comme une danseuse²⁴⁵ (aspect auditif). On constate qu'elle met en évidence l'esprit du théâtre Nô basé sur la danse et sur le corps en mouvement et communique avec sa seule gestuelle et présence physique (aspect visuel). La même scène du corps en mouvement se dessine dans *Bandonéon* de Pina Bausch où l'une des femmes bauschiennes en criant, se roule sur le sol : « [...] les femmes et les hommes continuent même assis l'un sur l'autre par terre, les jambes tendues à l'horizontale »²⁴⁶. C'est ce que suggère l'acte dansé de Butô²⁴⁷. Dans *Barbe-Bleue* de Pina Bausch, le personnage qui est assis à côté de son

²³⁹ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2012, p. 22.

²⁴⁰ Jean Onimus, *Beckett, les écrivains devant Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, n° 16, 1968, p. 16.

²⁴¹ Georges Banu, « *Mythologie de la femme, Bandô Tamasaburô et Ôno Kazuo* », in Odette Aslan, Beatrice Picon-Vallin, *Butô*, Paris, CNRS, 2002, p. 103.

²⁴² Lionel Guillaïn, *Le théâtre Nô et les arts contemporains, préface de Michel Sicard*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57.

²⁴³ Zeami Motokiyo, *La tradition secrète du Nô*, suivi *Une journée de nô*, trad. René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960. Voir Hélène Camarade, Marie-Lise Paoli (dir.), *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, *Op.cit.*, p. 213.

²⁴⁴ Armen Godel, *Joyaux et fleurs du Nô*, *Op.cit.*, p. 45.

²⁴⁵ Pour confirmer le rapport entre les pas rythmés et le théâtre Nô, Yasunari Takahashi compare le drame beckettien avec le Nô, et il dit que : « [...] the rhythmic patterns of dance help to prepare an empty space for the coming-forth of unappeased spirits ». Voir Yasunari Takahashi, « The Theatre of Mind: Samuel Beckett and the Noh », in *Encounter* 58, n°4, April 1982, p. 67.

²⁴⁶ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, *Op.cit.*, p. 131.

²⁴⁷ Nous signalons qu'après la révolution postmoderne opérée par les chorégraphies de Merce Cunningham et Trisha Brown, « la danse allemande est, sans nul doute, avec l'influence du butô, et d'une manière totalement antinomique au courant anglo-saxon, ce qui a marqué le plus profondément l'essor actuel de la création chorégraphique ». Voir

magnétophone et qui écoute les premières mesures d'un opéra fait penser au personnage solitaire de Krapp dans *La dernière bande* de Samuel Beckett - dont les danseurs vont, courent, sautent, tombent, rampent et glissent par terre et particulièrement à Judith allongée sur le sol, immobile et ses bras ouverts. Dans *Il la prend par la main* de Bausch l'idée de danse Butô prend une place importante. On aperçoit dans une lumière crépusculaire « les acteurs allongés par terre, endormis dans différentes positions, alors que l'espace s'éclaire, qui se mettent à se retourner en gémissant comme dans une transe cauchemardesque »²⁴⁸. On remarque le point commun entre leurs scénographies respectives. On peut dire que l'esprit chorégraphique des deux auteurs se caractérise par la préoccupation de faire parler le sol. La conception du sol, en tant qu'élément originel (terre nourricière, le *Ma*), se retrouve concrètement dans l'œuvre de Beckett et de Bausch²⁴⁹. Sous cet angle, Odette Aslan précise que : « [...] dans la danse et au théâtre, le plan horizontal remplace le vertical, comme ce fut le cas dans la danse expressionniste allemande des années vingt. On ne se dresse plus vers le ciel pour invoquer les dieux, on gît au sol. Mutilés, malvoyants ou aveugles, boiteux ou paralytique, voire cul-de-jatte, vieillards impotents, malades de la polio, handicapés de toutes sortes [...] »²⁵⁰.

Grâce à l'analyse de la dramaturgie de Samuel Beckett à partir des perspectives de Kyogen et le théâtre Nô, on serait en mesure de démontrer que les méthodes de Kyogen et le théâtre Nô peuvent servir à éclairer le texte écrit par un dramaturge occidental. Il est évident que tout au long de sa carrière, sa dramaturgie va vers le minimalisme là où les éléments comiques sont réduits. Dans ses premières pièces, qui peuvent être appelées « tragi-comédies », les éléments comiques sont beaucoup plus forts que dans ses pièces ultérieures. D'autre part, dans ces dernières- que l'on peut appeler « tragédies dessinées » - il y a un aspect fort tragique tout comme le Kyogen et le Nô qui semblent être composés de la pantomime, de la danse, des chansons, de l'acrobatie, de la jonglerie, du cirque et des dialogues comiques. Alors que le Kyogen met davantage l'accent sur l'humour et la bonne humeur, le théâtre Nô se concentre

Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la Danse, coll. « Recherches », 2001, p. 226.

²⁴⁸ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, *Op.cit.*, p. 80.

²⁴⁹ La scène des deux dramaturges est hantée par la liaison entre le corps et le sol qui compose une rythmique. L'esthétique de la terre beckettienne parcourt tous les états du sol comme : le berceau-tombeau, les trous, les abîmes, le désert, le mamelon en herbe brûlé et etc. De même chez Pina Bausch qui multiplie l'apparition des sols : sols de sable, sols à fleurs, sols de neige. Certes, le recours de Pina Bausch au sol dans son art chorégraphique renvoie à la montée de la pièce *Le sacre du printemps* de Nijinski « [...] qui ouvrait au sein de la danse classique un retour au sol. Chez Nijinski, [...] le sol compose avec des forces plastiques qui répondent à l'attention artistique ». Voir Rémy Bernard, « L'art des sols », in *Io*, « Revue Internationale de Psychanalyse », n°5, Toulouse, Erès, 1994, p. 193.

²⁵⁰ Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Paris, L'Entretemps, 2^{ème} édition, coll. « Les voies de l'acteur », 2005, p. 356.

davantage sur yugen qui révèle la beauté invisible, secrète et l'esthétique de l'élégance tranquille et sur kusemai, une danse exprimée par les rythmes d'un tambour. De même, Samuel Beckett utilise dans ses deux dramaturgies - précoces et tardives- le même genre de motif et le motif stylisé.

2.2.3.2. Butô-Beckett²⁵¹. Adaptation beckettienne du butô ²⁵²: corps féminin déjà enseveli, danse aux ténèbres

Comme un art d'avant-garde, la danse moderne japonaise, le butô est un phénomène qui est relaté dans « l'Empire des Signes »²⁵³. Il est inventé par Kazuo Ôno et dans un spectacle de Tatsumi Hijikata en 1956 intitulé *Kinjiki*. Ainsi Tatsumi Hijikata invente l'expression « *Anoku butô* 舞踏 », mot composé de deux idéogrammes, *Bu* qui signifie la danse dans son rapport au mouvement et *Tô* qui a le sens de fouler le sol, ce qui permet de communiquer avec la terre, les ténèbres et les forces cachées qui nous entourent. Il peut renvoyer, par le choix de la scène obscure, à la pensée et à la psychologie japonaise. A cet égard, l'utilisation subtile de l'ombre et de l'obscurité dans son rapport à la lumière pourrait s'expliquer à partir de la thèse de Junichirô

²⁵¹ On ajoute que d'après Hijikata, le butô semble renouer avec le théâtre de Samuel Beckett. Voir l'entretien de Kasai Akira avec Sondra Horton Fraleigh, *Dancing Darkness. Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh-London, University of Pittsburgh Press-Dance Books, 1999, p. 232. D'autre part, un lien se fait entre danse et théâtre dans l'esprit du Butô et l'intensité de Beckett. A cet égard, la danseuse japonaise Maki Watanabe participe en 2005 à la mise en scène de *Berceuse* par Alain Alberganti et Katsura Kan collabore, en qualité de danseur et d'acteur, avec le metteur en scène Philippe Lanton à l'occasion du spectacle bipartite *B.1 Butô, B.2 Beckett*. La présentation de *B.1 Butô, B.2 Beckett* par la Compagnie Le Cartel et Philippe Lanton, avec la collaboration de Katsura Kan, a été faite le 20 mars et le 21 mars 2009 à 20 h à La Maison de la Culture du Japon.

²⁵² En France, les acteurs japonais intègrent l'influence du butô à une époque où naît la danse contemporaine qui sera bientôt convenu d'appeler « Nouvelle Danse Française » où se font aussi bien sentir les influences modernes de l'abstraction américaine, relativement hégémonique dans les années 1970, celle de la théâtralité allemande que celle de la spiritualité du butô. A cet égard, Sylviane Pagès parle d'une explosion de la danse contemporaine française, et d'un choc butô, in « *L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France* », Actes du colloque SDHS / CORD / CND, Repenser pratique et théorie, Birmingham, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 393.

²⁵³ A travers son voyage au Japon, en 1970, Roland Barthes a rapporté un livre qui parle sur le Japon, intitulé *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, (Paris, Champs-Flammarion, 1980). (- impr. en Suisse, première édition est faite en 1970 par A. Skira, Genève, in Séries: Les Sentiers de la création).

Tanizaki qui dit : « contraints de vivre dans des chambres obscurcies par des vapeurs denses, nos ancêtres découvrirent la beauté dans l'ombre elle-même et peu à peu apprirent à en user à des fins esthétiques. L'élégante nudité des chambres japonaises se fonde sur les dégradés infinis de l'obscurité »²⁵⁴. De la même façon, on dit que le butô, c'est piétiner et frapper le sol du pied pour en faire jaillir les esprits et les ancêtres. Cette pratique se diffuse rapidement en France à partir des années 1980. En effet, lorsqu'on regarde le butô, l'idée de la mort revient sans cesse. Ces corps blancs et sveltes rappellent assurément ceux des cadavres. L'exercice des yeux révulsés symbolise la mort. Les mouvements lents expriment un corps flottant et fantomatique et les membres crispés évoquent l'agonie avant le trépas. Donc, la mort, dans la culture japonaise, fait complètement partie de la vie et n'est pas synonyme de fin. C'est une danse qui relie la mort à la vie et ainsi « le corps y est montré difforme, amputé et en proie aux tourments de l'âme »²⁵⁵. Hijikata nomme déjà cette danse du corps obscur comme « un corps mort » ou « un cadavre qui danse »²⁵⁶. La vision du corps sans organe d'une danseuse dotée d'un fort instinct de mort - qui désire « faire les gestes des morts, mourir à nouveau, revivre encore une fois, dans sa totalité »²⁵⁷ - trouve son pendant dans l'état corporel de figure féminine de Samuel Beckett sur la scène clair-obscur. Le butô est une réaction post Hiroshima selon son esthétique particulière comme la chorégraphie avant-garde de Beckett qui est en évidence une représentation de l'homme « [occidental] après-Auschwitz »²⁵⁸.

Une lecture féminine pourrait être faite de la danse butô, probablement parce qu'elle a une esthétique proche de celle de Samuel Beckett. Reconnue comme un objet matériel, un objet comme un cadavre, la créature féminine de Beckett dont la gestuelle constitue l'essence chorégraphique de la danse butô - après une période où elle est enfermée et enterrée - se tient debout grâce à la danse, comme a écrit Hijikata en 1969: « les danses dans le monde commencent par le geste de se mettre debout »²⁵⁹. A la suite de cette conception ainsi Kô affirme : « nous sommes brisés depuis la naissance, nous ne sommes que des cadavres nous tenant debout dans les

²⁵⁴Junichirô Tanizaki, « Eloge de l'ombre », Milan, Libra d'ombra, 1982, p. 41. Cf. Chantal Kozyreff, Laurent Busine *Estampes Japonaises*, collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, dans le cadre du festival Europalia 89 Japon, présentée au palais des Beaux-Arts de Charleroi du 28 sept. au 10 déc. 1989, p. 42.

²⁵⁵ Muriel Guigou, *La danse intégrée: Danser avec un handicap*, Op.cit., p. 99.

²⁵⁶ Christine Greiner, Berque Augustin, « Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata », in *Ebisu*, Actes du colloque de Cerisy, « Etre vers la vie. Ontologie, biologie, ethnique de l'existence humaine », n°40-41, études japonaises, Tokyo, 2008, p. 143.

²⁵⁷ Hijikata Tatsumi, « *Consommer les ténèbres* », extrait d'un discours au festival de Tokyo, 9 février 1985, in Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Op.cit., p. 164.

²⁵⁸ Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006, p. 25.

²⁵⁹ Tatsumi Hijikata, *Bibô no aozora (Le Beau ciel bleu)*, trad. Uno Kuniichi, Tokyo, Chikuma Shobô, 1987, p. 86.

ténèbres de l'existence »²⁶⁰. Les mots de Kô rappellent cette définition précise du butô disant que : « la danse d'un cadavre cherchant désespérément à se tenir debout »²⁶¹. Beckett suit cette formule pour dessiner ses créatures féminines. Si Nell, Winnie et les deux femmes de *Comédie* vivent dans l'état de cadavre, l'envie de faire des mouvements émane des gestes corporels de May pour se relever. Mais la figure féminine de Beckett possède un corps revitalisé ayant une dynamique plus accentuée sur les zones basses de son corps comme dans les mouvements analogues du butô qui évoquent parfois la présence d'un autre corps - qui « se désassemble en débris et choit vers la poubelle de Beckett »²⁶² - qui fait des gestes tendus et organiques et des mouvements vers le sol et le bas. La pratique dansée donne lieu à la naissance de théories sur le corps. Pour cela Odette Aslan nous annonce le génie de Beckett dans l'art chorégraphique en citant : « [...] dans la dramaturgie de Beckett (années cinquante et soixante en France), ou de Lioudmilla Petrouchevskaja (années soixante-dix en URSS) comme dans la danse butô (années soixante-dix/quatre-vingt au Japon), les infirmes ont droit de cité. Les corps détériorés chutent. Dans la danse et au théâtre, le plan horizontal remplace le vertical [...] On ne se dresse plus vers le ciel pour invoquer les dieux, on gît au sol »²⁶³. L'attitude du corps en crise, de « corps asthénique »²⁶⁴ est notamment visible chez May qu'il « [me] lui faut la chute des pas »²⁶⁵ que chez la danseuse de butô Azuma Katsuko qui « oriente ses mouvements à partir de la respiration abdominale qui accentue la descente du corps vers le bas »²⁶⁶.

Le sol est un facteur essentiel dans le théâtre beckettien et également dans la danse butô. De même, Samuel Beckett donne au sol son importance. Dès que l'on dirige un instant son regard sur le corps dansé, le rapport des mouvements à la gravité, au sol, devient fondamental. Le sol joue aussi le rôle dans la réflexion de la lumière. Le sol donne à la danse un plan sur lequel se projette le diagramme des corps en mouvement. Prendre en compte ce sol, ici sur la scène de la danse, permet de dessiner un parallèle avec une autre « subtile répercussion » dans la danse : celle du rapport entre le corps en mouvement et la terre, dans son contact avec le sol.

²⁶⁰ Kô Murobushi, « La femme », trad. Akihiro Osawa, in *Scènes n°1, Revue de l'Espace Kiron*, Paris, Félin, mars 1985, p. 34.

²⁶¹ Odette Aslan, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002, p. 67.

²⁶² *Ibid.*, p. 67.

²⁶³ Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, *Op.cit.*, p. 356.

²⁶⁴ Patrick de Vos, « *Le temps et le corps : dedans/ dehors, Sur la pensée du butô chez Hijikata Tatsumi* », in Jacques Neefs (dir.), *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, PUV, coll. « Culture et Société », 2001, p. 110.

²⁶⁵ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 12.

²⁶⁶ Cf. Franco Ruffini, « Entretien avec Azuma Katsuko », in *Revue Improvisation : (Anthropologie théâtrale)*, Bouffonneries, n°4, France, Cazilhac, 1982, p. 73.

Comme chorégraphe, Beckett crée une zone d'obscurité avec un « sol sombre »²⁶⁷ qui exige un corps bien adapté à l'ambiance de la scène. Donc Beckett commence à construire un corps féminin qui cherche à rejoindre vers l'intérieur comme Hijikata qui - pour le projet du corps - divise entre l'intérieur et l'extérieur, en utilisant « [...] une science de la métaphore sur les parties du corps, qui commence par l'expérience proprioceptive pour danser la frontière du dedans et du dehors du corps et la vivre pour réinventer le corps »²⁶⁸. Grâce à certains « mouvements non pas projetés vers le dehors, mais qui reflètent l'intensité d'une force concentrée au-dedans »²⁶⁹ et à des gestes guidés par une énergie concentrée au centre du corps, le corps féminin dansant peut s'emparer d'une très grande force intérieure qui - franchissant l'espace - fait vivre une existence réelle.

Le corps est la matière de la danse. La danse butô a comme caractéristique un aspect corporel minimaliste et s'exprime également dans un langage corporel également minimaliste, totalement libéré. Son rythme est lent, son décor inexistant ou réduit au minimum, et la seule « extravagance » est le corps quasi-nu peint en blanc ou gris façon cendres et le crâne rasé. De même, la lenteur des gestes et des pas de May quand elle va partir : « May part. Pas un peu plus lents » et la scène presque vide : « le sol à cet endroit, nu aujourd'hui, était jadis » s'apparente également chez Beckett au style minimaliste de la danse butô. Cette interprétation est confirmée par Kô Murobushi qui affirme « le plus grand luxe, c'est danser sans rien »²⁷⁰.

Etudier le corps féminin mis en obscurité et plongé dans le noir « d'une chambre de l'obscurité et de la défaite, de l'ignorance enfin acceptée, chambre des mères mourantes [...] »²⁷¹, nous amène à nous pencher sur la liaison entre le corps des personnages féminins avec l'espace obscur qui est déjà la caractéristique du style scénographique beckettien. Ceci vient combler une sérieuse lacune dans l'étude de l'effet de l'obscurité sur les créatures-femmes. Sur la scène dans l'obscurité, la bouche de *Pas moi*, sous l'effet de la lumière agit et « en même temps que baisse l'éclairage de la salle, la voix s'élève, intelligible, derrière le rideau »²⁷². Par ailleurs, c'est par le biais de ce « noir idéal » et « le transfert de la lumière d'un visage à l'autre que la parole leur est

²⁶⁷ Samuel Beckett, *Quad et autre pièces pour la télévision* suivi de *L'Epuisé* par Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 39.

²⁶⁸ Christine Greiner, Berque Augustin, « *Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata* », in *Ebisu*, Actes du colloque de Cerisy, « *Etre vers la vie. Ontologie, biologie, ethnique de l'existence humaine* », *Op.cit.*, p. 144.

²⁶⁹ Kobayashi Masayoshi, « La danse de la terre », in *Revue Alternatives Théâtrales*, « Le Butô et ses fantômes », n°22-23, dossier réalisé par Daniel De Bruycker, avril-mai 1985, p. 77.

²⁷⁰ Lise Brunel, « Autour du mouvement Butô, ou le corps, partie de l'univers », in *Revue Les saisons de la danse*, n°103, Paris, Dans'press, avril 1978, p. 33.

²⁷¹ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, *Op.cit.*, pp. 22-23.

²⁷² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 81.

extorquée », que les voix baissent et deviennent « atones » avec « le débit lent et rapide »²⁷³. Après ce processus, c'est le silence et l'obscurité qui dominent. Ce concept est déjà théorisé et mis en pratique par Hijikata qui crée le lien entre le monde (fudo) et le corps (sujet). Augustin Berque rappelle à ce propos que : « ce va-et-vient entre corps et milieu est la trajection, donc on peut dire que l'action du corps qui danse le butô est justement une trajection qui va construire des métaphores pour proposer un pont entre le monde extérieur et intérieur. C'est ce qui justement intéressait Hijikata, le butô est une forme de pensée commençant par le mouvement »²⁷⁴. Nous suivons du regard spectaculaire sur le corps bercé de la femme dans *Berceuse* présentant un corps dansant d'un mouvement rythmé à la façon de Winnie qui « se balance au rythme »²⁷⁵, et, au travers de l'obscurité dominante, le balancement mécanique montrera une sorte de butô (la danse des ténèbres) qui est « envisagé en tant que rythme, en tant que voix intérieure, qui vibre et qui transforme le corps en vie »²⁷⁶.

Dans l'obscurité toujours présente dans l'art chorégraphique de Beckett, les silhouettes féminines se trouvent dans l'incapacité de se présenter dans leur corps réel, mais mettent les pieds dans les ténèbres scéniques dans un état d'incorporité et sur ce bord très fin, le corps féminin tient debout : « [...] blême, quoique nullement invisible, sous un certain éclairage, gris plutôt que blanc, gris blanc... la voilà donc, à peine en allée, en train de rôder, allant et venant, allant et venant »²⁷⁷. Par exemple, c'est même, Phèdre dans le dialogue *L'âme de la danse* qui le dira le mieux :

« Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations ? [...] Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée [...] »²⁷⁸.

La danse est alors décrite comme le tricot des pieds avec la terre, et là, le rapport à la terre prend toute son importance. Dans son rapport au sol, la danse devient l'opération de perception et d'écoute par les pieds. Les pieds en mouvement se lient à la terre, et par là même au

²⁷³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

²⁷⁴ Christine Greiner, Berque Augustin, « *Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata* », in Ebisu, Actes du colloque de Cerisy, « *Etre vers la vie. Ontologie, biologie, ethnique de l'existence humaine* », *Op.cit.*, p. 146.

²⁷⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 47.

²⁷⁶ Katerina Kanelli, *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps (thèse en littérature générale et comparée)* *Op.cit.*, p. 253.

²⁷⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 14.

²⁷⁸ Paul Valéry, *L'âme et la danse*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 127.

temps, à la durée, comme si dans ce tissu des pieds avec le sol qui entremêle les fils du corps et de l'espace s'immisçait déjà le fil du temps, de la « durée »²⁷⁹.

Alors, la figure de May et de son parcours fait de ces pas et de ses pieds en mouvement - qui se lient à la terre - évoquent d'une certaine façon le concept de butô comme estime Murobushi : « la danse Butô est située au nœud de la lumière et de l'obscurité, de la vie et de la mort, de la réalité et du surréel; c'est une technique sacrée qui assimile les antagonismes »²⁸⁰.

Le lien singulier établi entre la danse et la terre nous rappelle le travail et la question de gravité de Nietzsche avec Zarathoustra qui font exercer la danse d'une manière bien singulière. Contre « ce diable » qu'est « l'esprit de pesanteur », Zarathoustra convoque en premier lieu les pas des danseuses aux pieds légers. Zarathoustra annonce « le chant de la danse » comme les mouvements des « légères » qui dansent contre « l'esprit de pesanteur ».

« [Je suis l'avocat de Dieu devant le Diable] : or le Diable c'est l'esprit de la lourdeur. Comment serais-je, ô légères, l'ennemi de vos danses divines ou de pieds de jeunes filles aux chevilles gracieuses? »²⁸¹.

Avec cette citation de Nietzsche qui fait déjà appel à cette image de la légèreté pour sa philosophie, May la danseuse beckettienne aussi fait quelques pas sur les pointes, s'élance, virevolte. Elle définit par là même l'esprit de la danse comme « légèreté ». L'évocation de la légèreté peut être abstraction, mais elle peut être aussi le rapport au sol. Alain Badiou fait remarquer lui aussi le rapport entre légèreté et terre, et tend par la suite à dresser la verticalité comme légèreté. Il décrit que : « [...] la danse est [...] le corps sur les pointes, le corps qui pique le sol comme si c'était un nuage »²⁸².

Dans les textes dramatiques de Beckett, la figure féminine existe surtout sous l'influence du jeu de la lumière et de l'obscurité avec un corps qui n'est ni complètement mort ni tout à fait vivant. Le corps féminin baigné dans une « obscurité

²⁷⁹ L'usage du terme « durée » nous rappelle l'acte de « ressasser tout ça » de May déjà expliquée dans la page 77 de cette partie.

²⁸⁰ Laurencine Lot (photographies et illustrations), *Carlotta Ikeda : Danse Butô et au-delà/ Butô Danse and beyond*, introduction de Jean-Marc Adolphe, Lausanne, Favre, 2005, p. 32.

²⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Op.cit.*, p. 111.

²⁸² Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », in *Ciro Bruni (dir.), « Danse et pensée » : Une autre scène pour la danse*, *Op.cit.*, p. 13.

presque totale »²⁸³ ne serait rien d'autre qu'un corps-caché mais visible avec un « destin sans lumière »²⁸⁴. Les différents faisceaux de lumière qui mobilisent le corps immobile des femmes beckettiennes, les guident toujours au-delà de leur enfermement corporel vers le monde du mouvement et de la danse qui nous rappelle *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt dont la danseuse, dans les ténèbres, danse avec « son training solide, sa technique honnête, son dos droit, son pied retombant avec la pointe strictement verticale dans les clair-obscur »²⁸⁵. Cette volonté d'accéder aux profondeurs, à l'attitude de Yin et à l'intérieur de leur corps enfermé, apparaît dans la présentation de *Waiting* (sur un texte de Marguerite Duras (1996), une création de butô. A ce propos, Carlotta Ikeda affirme que : « J'ai besoin de voir dedans. C'est important pour moi, les yeux ne sont pas là, posés sur le visage, ils sont creusés dans la tête, retournés dans le corps [...], c'est ce qu'il y a dedans qui doit danser »²⁸⁶.

L'espace beckettien permet la domination de l'obscurité plutôt que de la lumière, et sous la lumière grisâtre, le corps cassé en deux figures féminines,- une femme qui entre et celle qui sort rappelle le cas des trois femmes de *Va-et-vient* qui font « sorties et entrées soudaines et légères »²⁸⁷ ainsi que le va-et-vient de May avec des « pas très rythmés sous un éclairage faible et froid »²⁸⁸. Ceci est présent dans les derniers textes de Samuel Beckett comme le rappelle Deleuze : « le gris comme lumière en mouvement »²⁸⁹, un mouvement que Carlotta Ikeda explique à son tour : « c'est un va-et-vient entre une identité qui apparaît et disparaît. De plus, par la danse, il y a un dépassement qui se produit à travers le corps »²⁹⁰.

Samuel Beckett ose créer grâce à la scénographie clair-obscur, des personnages insolites « des corps recroquevillés, larvaires, tordus, électriques, immobiles »²⁹¹ qui nous incitent à faire le retour sur la danse butô. Il s'agit bien d'un langage scénique commun : le contraste du noir et blanc « [...] Dans une pièce, recommence, noir, blanc, noir, blanc, à devenir fou [...] »²⁹², et ceci

²⁸³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

²⁸⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

²⁸⁵ André Levinson, *La danse au théâtre, esthétique et actualité mêlée*, Paris, Bloud & Gay, 1924, p. 26.

²⁸⁶ Laurencine Lot (photographies et illustrations), *Carlotta Ikeda : Danse Butô et au-delà/ Butô Danse and beyond*, introduction de Jean-Marc Adolphe, *Op.cit.*, p. 177.

²⁸⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 44.

²⁸⁸ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

²⁸⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Op.cit.*, p. 67.

²⁹⁰ Lise Brunel, « Autour du mouvement Butô, ou le corps, partie de l'univers », in *Revue Les saisons de la danse*, n°103, *Op.cit.*, p. 33.

²⁹¹ Laurencine Lot (photographies et illustrations), *Carlotta Ikeda : Danse Butô et au-delà/ Butô Danse and beyond*, *Op.cit.*, p. 9.

²⁹² Samuel Beckett, *Cendres*, *Op.cit.*, p. 69.

permet de constater la cruauté de la plume de Beckett qui définit une scène clair-obscur pour les créatures féminines. Mais en ce qui concerne Beckett, ce n'est pas la violence faite à autrui, mais la violence sur le propre corps des personnages. Le corps qui s'immobilise dans sa méditation, d'après Jean Kalman, est relié à l'espace : « [Pour Hijikata Tatsumi], la danse n'est pas la recherche d'une image ni d'une figure, mais la chair elle-même qui se cherche à travers les ténèbres »²⁹³. Comme le circuit que May fait en passant de l'ombre à la lumière puis de la lumière à l'ombre, le danseur de butô nous fait partager son voyage dans les ténèbres. Il cherche à nous faire prendre conscience d'un non-visible et nous donne un leurre en guise de danse.

Comment le corps multiforme des figures féminines, malgré toutes métamorphoses, arrive-t-il à tenir debout?

Avec le cas de May, l'art chorégraphique de Beckett manifeste pleinement la puissance du corps féminin, le corps déjà enseveli, qui a cessé de vivre. Dans son univers débilisant et dans sa condition amoindrie, il accomplit cependant des mouvements et des pas. C'est ce que Paul Valéry énonce magnifiquement dans son dialogue intitulé *L'âme et la danse*, quand il dit que la danse est « l'acte pur des métamorphoses »²⁹⁴.

Grâce à la danse, en mettant en scène une figure féminine, Beckett nous montre un parcours autour de la « femme-rythmée » avec « ses pas nettement audibles, très rythmés »²⁹⁵ qui traversera d'un pas toute la boue qui s'était refermée sur ses pas, « Je veux dire, mère, qu'il me faut la chute des pas [...] »²⁹⁶ dit May. La danse fait sauter May par-dessus son ombre, pour cela il faut concevoir la danse comme un saut ou un envol, donc le saut conduit le danseur à l'envol, le thème qui est dans l'imaginaire du ballet et aussi dans toute forme de danse :

²⁹³ Jean Kalman, « Hijikata et l'affaire des ténèbres », in *Libération*, Paris, 26 juin 1983, p. 26.

²⁹⁴ Paul Valéry, *L'âme et la danse*, in *Œuvres II, Op.cit.*, p. 165.

²⁹⁵ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 7.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

« Soudain, un saut : elle s'envole,
Tel un duvet que souffle Eole,
Et son petit pied palpitant,
Bat contre l'autre, vivement »²⁹⁷.

Le mode de la représentation de la femme ensevelie et enterrée de Beckett remise à marcher, est repris du *Ballet des nonnes*, de l'opéra *Robert le diable*, sur la musique de Giacomo Meyerbeer en 1831 qui représente : « Marie Taglioni, à la tête du cortège de fantômes des nonnes qui sortent de la tombe pour séduire Robert le héros, elle se mit à danser sur les pointes [...] »²⁹⁸.

Notre propos consiste à concevoir le corps non plus seulement comme espace métaphorique mais plus en tant que champ de mouvement et d'expression, un relais entre le geste et le mot, le corps devenu lieu de compromis d'où émergent les déplacements, exige un nouveau monde. La femme dansée beckettienne possède ce corps en question et ce nouveau monde « du corps dansé croise l'univers danse-théâtre ». La danse révèle sa puissance insoupçonnée et avec Valéry, on se pose la question de comment la nature a pu placer dans un corps fragile « un tel monstre de force et de promptitude »²⁹⁹.

Or, à cet égard, le geste comme un moyen d'expression remplaçant la parole, impose mouvement. Ne pourrait-il donc pas être considéré comme une des images les plus significatives du théâtre de Beckett ?

De la même façon que Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* déclarait que : « le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler »³⁰⁰, ne peut-on pas penser que l'une des polarités dans l'écriture dramatique de Beckett - où le mouvement prend forme dans l'absence totale de paroles - est la partie non-écoute.

²⁹⁷ Alexandre Pouchkine, *Eugène Oniéguine* (1823), cité par Serge Zenkine, « La Danse romantique et la transgression », in Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse* (Anthropologie de la danse), Paris, Economica, 1998, p. 422.

²⁹⁸ Chantal Jacquet, *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 242.

²⁹⁹ Paul Valéry, *L'âme et la danse*, in *Œuvres II*, Op.cit., p. 161.

³⁰⁰ Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, introduction de Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1959, p. 269.

Cette vision selon la nouvelle didascalie de Beckett se trouve en préambule de la version anglaise de *La dernière bande* aux éditions américaines Grove Press : « Time divided about equally between listening (silence, immobility) and non-listening (noise, agitation) »³⁰¹.

³⁰¹ James Knowlson, *Krapp's Last Tape: The evolution of a Play*, in *Journal of Beckett Studies*, n°1, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1976, p. 30.

Partie III

Langage de l'espace adapté au genre féminin : La féminisation de l'espace

Introduction

Beckett réalise une étude des possibilités de la scène, lieu de transcendance absolue car « ce n'est pas par le langage que nous sommes ici vivants et creusés, mais par l'espace »¹. Dès lors, on peut parler d'un espace de réflexion qui fonctionne comme une métaphore des genres et met en avant la terre mère, génitrice et fertile. Le personnage féminin dans l'image de la mère - une image obsédante qui par sa nature est création - devient ici élément-terre, élémentaire sur la scène (par définition, ce qui concerne l'élément mais réduit à l'essentiel). L'interrogation sur le genre se pose sur le personnage et on peut se poser la question de savoir si le genre féminin envahit la scène beckettienne ?

Dans cette partie, nous allons étudier le langage scénique et son rapport à la présence de l'héroïne féminine, et ceci sous différents angles, faisant apparaître des nouvelles identités féminines. Précisons que le lieu scénique tend à s'affirmer comme le prolongement spatial de l'intériorité du personnage. L'édifice dramatique détermine le tracé et les parcours du personnage dans l'espace. Donc, le corps exprime le type de relation entre lieu et personnage. Le corps du comédien qui est « le premier instrument et la pointe avancée de l'idée du mouvement »².

En réalité, Samuel Beckett en féminisant l'espace théâtral construit un nouveau corps scénique et prépare les conditions de l'apparition des personnages féminins.

¹ Valère Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L, 1997, p. 79.

² Yves Lorelle, *L'expression corporelle : Du Mime sacré au Mime du théâtre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1974, p. 108.

A) 3.1. Un aperçu sur la conception « Utopie » et « le cauchemar dystopique » : dystopie au féminin chez Samuel Beckett

Comme nous le savons, étymologiquement, le mot u-topie provient de la conjonction d'une particule négative - οὐ (non) -, et du mot topos - τόπος (endroit) -, signifie lieu qui *n'existe pas*. Donc, l'utopie a le sens d'un non-lieu provisoire ou d'un lieu idéal. Comme le souligne Michèle Riot Sarcey, « [s]a signification porte le signe du doute: bon lieu ou non-lieu »³, qui transporte dans un univers dépayçant et déstabilisant. A cet égard, Gwenaël Morin définit le théâtre comme « une utopie en soi, [...] une espèce de trou dans la ville »⁴, un lieu qui abrite un espace vide, un corps d'imagination.

L'utopie désigne un monde propice à l'humain où les rêves de bien-être et les désirs des citoyens sont accomplis, comme le dit Robert Elliott : « l'utopie est une construction enthousiaste d'un monde qui pourrait être »⁵. Mais il semblerait que le théâtre de Beckett s'oriente dans une autre direction et renonce entièrement au monde utopique en élaborant un univers spécifique, qui constitue une sorte de vision du monde et grosso modo, toute la structure théâtrale incluant le langage, la scène et le statut ontologique des créatures, change. Il reste des personnages scéniques qui recherchent un monde adapté à leurs mutations. De même, Beckett crée une scène qui n'a pas de caractéristiques propres à l'utopie, mais qui évoque plutôt une dystopie ou *utopique transgressif* déjà expliquée par Lucy Sargisson dans *Contemporary Feminist Utopianism* :

« Transgressive utopianisme is, for instance, of a political nature, but is fundamentally transgressive of not only political present but also the ways in which it is normally studied.

³ Michèle Madonna-Desbazeille, « *Utopia* », pp. 233-237, in Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002, p. VI.

⁴ Gwenaël Morin, « C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution » : Regards et perspectives autour du Théâtre Permanent-entretien réalisé par Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, in *Agôn* [en ligne]: Les tiers lieux, Enquête: Engouffrés dans la brèche, n°3 : « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », article mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>.

⁵ Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia, Studies in a Literary Genre*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. 24.

Feminist political theory, for instance, has broadened the meaning of the concept of politics [...] and near-unanimity exists amongst commentators as to the political concerns of women »⁶.

Et de plus, le dystopique beckettien fait écho à l'utopisme féministe mais avec une pensée critique. Rappelons que le mot dystopie a été forgé par John Stuart Mill en 1868 de façon ironique⁷. Le mot *dystopia*, est un néologisme formé au XIX^{ème} siècle, suivant la logique de l'utopie de Thomas More (Il faut rappeler que le concept *Utopie* est inventé par Thomas More au XVI^{ème} siècle qui donne son nom au pays où se trouve sa société idéale). Par conséquent, afin d'apprécier pleinement les nuances et la souplesse du concept, un nouveau point de vue peut être envisagé à partir des observations étymologiques. Il est difficile d'aborder la dystopie sans parler de son étymologie. Le mot *Dystopie* signifie situation anormale du corps. A partir des éléments grecs : *dys-* signifie l'antonyme du préfixe *eu-*, c'est-à-dire mauvaise ou difficile. D'une part, la déformation d'*utopia* signifie la difficulté et le manque, et d'autre part, le *topos* signifie le lieu ou de l'espace. A ce propos, Fredric Jameson atteste que le terme dystopie « est chargé d'ambiguïtés dangereuses et trompeuses »⁸ où l'être humain placé dans une situation de destruction apocalyptique s'installe dans un espace négatif.

Les corps féminins ont été dépouillés, non seulement de leurs vêtements, mais aussi de toute dignité humaine, et leurs activités se réduisent à une recherche interminable d'un moyen de sortir de ces conditions inhumaines. Cet espace négatif basé sur les difficultés insurmontables, met en évidence une dystopie au cœur des œuvres théâtrales de Beckett. Ces difficultés ne décrivent pas une situation parfaite ni un état idéal mais bien au contraire, elles évoquent un dysfonctionnement en profondeur. De plus, cet espace est un exemple du genre littéraire dystopique et de la littérature de la négation- dont Olsen affirme dans *Beckett et l'horrible* : « radically challenges humanist assumptions of what it is to be part of nature, what it is to be human, what it is to be sane, what it is to be safe »⁹. Cet espace est organisé d'une telle façon qu'il empêche ses membres d'atteindre le bonheur et au lieu de présenter un monde satisfaisant,

⁶Lucy Sargisson, *Contemporary Feminist Utopianism*, London, Routledge, 1996, pp. 226-227. « L'utopisme transgressif est, par exemple de nature politique, mais est fondamentalement transgressif non seulement du présent politique, mais aussi de la manière dont il est habituellement étudié. La théorie politique féministe, par exemple, a élargi le sens du concept de politique [...] et la quasi-unanimité existe entre les commentateurs quant aux préoccupations politiques des femmes ».

⁷Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, coll. « Agora », n° 249, 2002, p. 74.

⁸Fredric Jameson, *Archéologie du futur : Le désir nommé utopie*, trad. Nicola Vieillescazes et Fabien Ollier, t. 1, Paris, Max Milo, coll. « L'Inconnu », 2007, p. 198.

⁹Lance Olsen, « *Beckett and the Horrific* », in Patrick D. Murphy, *staging the Impossible: The fantastic mode in modern drama*, London, Greenwood Press, 1992, pp. 124-125. « [...] défie radicalement les hypothèses humanistes dans ce qu'il est de faire partie de la nature, dans ce qu'il s'agit d'être un humain, dans ce qu'il faut être sain, dans ce qu'il faut être en sécurité ».

la dystopie propose le pire qui soit. D'ailleurs, la dystopie se définit comme étant l'imagination d'un monde pire et d'un système clos, d'un mauvais lieu ayant pour but d'écraser et de démolir l'individu. On retrouve chez Beckett cette décrépitude physique. Dans cette perspective, il faut utiliser l'approche dystopique à l'aide de la définition du purgatoire. Tout d'abord nous rappelons que selon Nadia Louar : « la structure d'attente et l'isolement des premiers personnages qui caractérise ce théâtre sans intrigue expriment formellement le lieu dit du purgatoire »¹⁰.

Comme Krishan Kumar le dit : « [...] l'anti-utopie a été souvent incluse et cachée dans l'utopie. Plus précisément, l'anti-utopie serait la société contemporaine de l'auteur à laquelle l'utopie se propose d'offrir une solution et une alternative »¹¹. En prenant cet exemple, le texte de Beckett est une dystopie cachée dans l'utopie - parce qu'il met en évidence les traits négatifs - fait ressortir les points faibles d'une société critiquée, ruine la possibilité d'existence pour ses personnages, met en exergue des situations difficiles apportant le malheur. Il est intéressant de rappeler que la scène avec son double espace dans *Fin de partie*, est un espace « entre un intérieur utopique et un extérieur mortifère »¹², qui provoque le néant et la mort. Hors de la scène il n'y a que le néant et le non-être et Hamm, d'ailleurs, ne cesse de le souligner :

« HAMM - Hors d'ici, c'est la mort.

Ou un peu plus loin :

HAMM - Loin de moi, c'est la mort »¹³.

En corrompant l'idéal, la dystopie-purgatoire beckettienne a tendance à établir une perte d'individualité qui est la thèse soutenue dans *La machine s'arrête* de E. M. Forster (1909), où il constate que : « le machinisme lui-même, indépendamment des structures sociales, peut produire une dépersonnalisation massive des hommes »¹⁴. A cet égard, les êtres féminins beckettien dans

¹⁰Nadia Louar, « La figure du bilinguisme dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », Colloque de Cerisy, Vol. 17, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006, p. 325.

¹¹ Krishna Kumar, *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987, pp. 104-105.

¹² Élisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain (dire.), *Endgame, ou Le théâtre mis en pièces*, Paris, PUF, coll. « CNED », 2009, p. 54.

¹³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 23. (Première citation) et p. 91 (Deuxième citation).

¹⁴ Cité dans Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, *Op.cit.*, p. 75.

leur corps réduits, immobiles ou limités à un minimum de mouvement, incarnent un univers « inertie »¹⁵ et dystopique qu'on rencontre depuis *Le Dépeupleur* : « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine »¹⁶. Les personnages enfermés, emprisonnés et réduits à l'état de mi-corps à l'intérieur d'une poubelle et d'une jarre ou enfoncés dans la terre, dans une situation de dépersonnalisation, sont bloqués et sont en quête d'une issue ; et c'est là où la dystopie apparaît. L'idée effrayante d'être abandonnées envahit les figures féminines et masculines de Beckett dont les corps paraissent alors subordonnés aux aléas de l'espace qu'ils habitent. On prend *Fin de partie* comme exemple où les parents demeurent dans un enfermement dystopique et dans un microcosme clos qui empêchent tout contact entre eux. Un univers marqué par l'ordure : celui de Nell, dont la litière souillée est marquée par la dégradation (de la « sciure » au « sable de la plage » non changé). D'autre part, parfois l'aspiration à un contexte idéal de l'utopie féminine se transforme en cauchemar et le rêve devient dystopie. Parfois la nostalgie d'un passé idéal prend des accents morbides. Comme aussi dans le cas de Nell qui paraît lucide quand elle évoque « cette comédie » qui se joue « tous les jours ». Elle refuse *l'illusion d'une communication-leurre*. Malgré le flou référentiel du déterminant démonstratif, le mot « comédie » montre bien que leur vie, leur échange participe d'un faux-semblant auquel elle ne porte plus crédit. Nell est également lucide envers le passé qu'elle n'enjolive pas comme Nagg. Le bonheur appartient au passé révolu « parce que je me sentais heureuse », dit-elle. Par la suite c'est Winnie qui raconte une époque heureuse, « un beau jour » ou plus en détaillé : « 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 bonheur »¹⁷ ou un autre exemple « Mon premier bal! Mon second bal! Mon premier baiser! »¹⁸.

A la façon d'Hélène Greven-Borde qui montre le parcours narratif de divers romans utopiques par l'aventure du protagoniste qui soit monte dans le domaine des valeurs positives des sociétés utopiques, soit descend dans le domaine négatif des anti-utopies¹⁹, Beckett incarne également *un monde étrange dystopique* où il crée l'utopie négative. La dystopie qu'on rencontre

¹⁵ Marie-Claude Hubert, *Départ et mort dans Fin de partie*, in Delphine Lemonnier-Textier, Brigitte Prost, Geneviève Chevalier (dir.), *Lecture de Endgame /Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009, p. 44.

¹⁶ Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 7.

¹⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970). Dialogue du rationnel et de l'irrationnel*, Paris, L'Université de Rouen et les Presses universitaires de France, 1984, Chap. V (p. 71) et Chap. VII (p. 119).

dans l'œuvre théâtrale de Beckett, nous décrit un monde apocalyptique dans lequel sont plongés ses personnages. Le lieu décrit par Beckett - un lieu dépossédé de mouvement et de mobilité - est conçu comme étant l'image d'un univers dysphorique et dystopique où l'être féminin doit vivre. Mais on se demande la cause de cette dystopie qui enferme l'être féminin et dont le destin annonce la dystopie de la société actuelle. A cet égard, on peut prendre l'observation de Stéphanie Bellemare-Pagé pour appui : « [...] la dystopie du XX^{ème} siècle fut largement influencée par le climat de la Guerre froide et par la menace nucléaire qu'elle sous-tendait ; à cela s'est ajouté la peur de l'Homme devant l'ère industrielle moderne dont le contrôle semblait lui échapper »²⁰.

Beckett qui a vécu la deuxième guerre mondiale, incarne cette expérience en mettant ses personnages qui n'ont pas véritablement d'individualité et qui sont comme des naufragés de la guerre, sur une scène dystopique qui prend ses racines dans l'utopie et dont le point de départ renvoie aux craintes et aux angoisses du monde industrialisé qui implique un autre mode de vie. Dans le même sens, Louis Marin observe que l'utopie joue le rôle d'une borne posée sur laquelle s'effectuera la critique de la société : « La représentation de la Cité parfaite, le tableau de ses mœurs, de ses institutions et de ses lois, parce qu'il est tableau et représentation, trouve un référent négatif dans la société réelle et fait émerger une conscience critique de cette société »²¹. Dans cette partie, nous proposons le terme dystopie pour bien exprimer l'absence d'issue positive et d'espoir à l'égard des figures féminines qui sont victimes de souffrances incontestables et de situations inconfortables.

²⁰ Stéphanie Bellemare-Pagé, « Dystopie et spectre du totalitarisme dans *Le Monde* selon Gabriel, d'Andreï Makine », in *Postures*, Hors-série, n°2, « Utopie/dystopie: entre imaginaire et réalité », Montréal, Figura/Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2010, pp. 55-64.

²¹ Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973, p. 110.

3.1.1. Espace dystopique²² : indice de la présence de la femme beckettienne mise en contre-utopie, du purgatoire de Dante à son modèle beckettien

Il nous semble intéressant de remarquer que Beckett lui-même est considéré par Clément Rosset, dans *Le Réel, Traité de l'idiotie*, comme un écrivain de l'insignifiance du réel. Dans cette interprétation, la poétique beckettienne n'est nullement nihiliste. Car dans un monde dénué d'espoir, les femmes de Beckett font des tentatives et sacrifient leur corps et une partie de leur existence pour l'avènement d'un monde meilleur. Clément Rosset affirme qu' : « [...] on remarque volontiers, chez Beckett, la réduction de tout vivant à l'état de paralysé, de mort en interminable attente, sans toujours s'aviser que l'avantage revient finalement non à la mort mais à la vie : le plus étonnant n'étant pas que les hommes soient des vivants déjà pris par la mort, des vivants-morts (ce n'est là qu'une banalité philosophique), mais bien des morts-vivants, c'est-à-dire des morts qui n'en continuent pas moins de vivre, des morts vivants. Beckett n'est pas un poète de la mort mais de la vie, de la vie continuée au sein même de la mort, comme le disent les derniers mots de *L'Innommable* : "Il faut continuer. Je vais continuer" »²³. Dans les textes dramatiques de Samuel Beckett les figures féminines sont écartelées entre deux représentations. Certaines montrent des personnages-femmes avec un corps mi-mort et enseveli, et d'autres un corps caché et masqué.

Tantôt c'est la représentation d'un corps-prison ou d'un purgatoire dont les femmes veulent se libérer, tantôt un corps sans forme et sans organe. Cependant dans le purgatoire de Beckett, le corps féminin déjà mort subit des lentes dégradations physiques.

Le désenchantement, l'abolition des corps et la vision dystopique qui se dégagent des textes dramatiques de Beckett nous ont amené à explorer la similitude du traitement du corps des

²² Samuel Beckett envisage l'idée de l'enfer dans un monde existentiel. Sa vision de l'enfer est très intéressante. Il pense que les femmes sont les seules qui pourraient faire face aux situations les plus infernales et défavorables. Beckett le déclare en disant que : « I thought that the most dreadful thing that could happen to anybody, would be not to be allowed to sleep so that just as you're dropping off there'd be a 'Dong' and you'd have to keep awake; you're sinking into the ground alive and it's full of ants; and the sun is shining endlessly day and night and there is not a tree [...] there's no shade, nothing, and that bell wakes you up all the time and all you've got is a little parcel of things to see you through life. And I thought who would cope with that and go down singing, only a woman ». Interview with Brenda Bruce, 7 April 1994, in James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 501.

²³ Clément Rosset, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2004 (1977), p. 74.

êtres dramatiques féminins de Samuel Beckett et de celui de *La Divine Comédie*. Ce qui est nécessaire pour établir et bien étudier le terme dystopique dans les œuvres théâtrales de Beckett, est de démontrer le concept de *la négation* en explorant la notion de purgatoire qui est un exemple de la dystopie.

Pour bien comprendre la notion de purgatoire, nous ajoutons que le *topos* (τόπος : « lieu, endroit » en grec ; au pluriel : τοποι) dans la narration beckettienne désigne un lieu de malheur et de souffrance où le corps est placé dans l'impossibilité de bouger et plaçant le personnage dans une situation gênante et pénible. Cependant les difficultés du personnage sont un signe de la transformation du lieu habituel en un purgatoire, et Beckett en tant qu'auteur, « comme personne humaine exemplaire, exprimait dans sa propre existence une certaine souffrance, un certain tragique de la condition humaine »²⁴. Pour cela, il crée une anti-utopie où le corps refoulé féminin se trouve mort-vivant. Ce lieu choisi apporte l'immobilité des personnages dans une position corporelle qui est objet de souffrance. Le travail de Samuel Beckett s'inscrit dans une lignée de dramaturges qui dénoncent la souffrance des corps de femme et qui exhibent l'héroïne rejetée par l'utopie dans une situation dystopique. Le dystopisme beckettien est utilisé pour exprimer l'absence d'issue positive aux difficultés citées dans le texte.

Selon Murielle Gagnebin « [...] Les Mille et une Nuit, Dante, Poe, ... Flaubert, ... Tournier offrent, chacun, des textes où diverses faces de l'analité sont mises en rapport avec le thème cardinal du mort vivant ou du vif-mourant »²⁵, et Beckett - lecteur de Dante, influencé par lui et par son œuvre majeure *La Divine Comédie* - crée dans ses pièces un topos particulier comme un purgatoire ou un paradis perdu parodique. A cet égard, Michael Robinson affirme dans son essai son point de vue sur l'influence de Dante sur Beckett: « In the Divina Commedia, he created a paradigm against which Beckett repeatedly measures his personal view of life [...] Above all, however, Dante provides Beckett with landscapes and images which function as analogues of the often tenuous situations and experiences that he describes »²⁶.

²⁴ Jean-Claude Larrat, Caroline Jacques, Catherine Rannoux, Stéphane Bikialo, *Beckett / En attendant Godot, Oh les beaux jours, Op.cit.*, p. 42.

²⁵ Murielle Gagnebin, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 28.

²⁶ Michael Robinson, « From Purgatory to Inferno: Beckett and Dante Revisited », in *The Journal of Beckett Studies*, Edited by James Knowlson and John Pilling, n°5, London, John Calder, autumn 1979, p. 35. « Dans *La Divine Comédie*, il a créé un paradigme contre lequel Beckett confronte à plusieurs reprises sa vision personnelle de la vie [...] Surtout, Dante fournit à Beckett des paysages et des images qui sont comme des analogies des situations et des expériences souvent fragiles qu'il décrit ».

De cette manière, depuis Victor Krapp dans *Eleuthéria* jusqu'à ses derniers dramaticules Beckett place tous ses personnages dans le purgatoire dantesque : « [dans ses derniers récits], Beckett insère encore des éclats arrachés à l'univers dantesque »²⁷, ainsi la demoiselle dactylographe dans *la pochade radiophonique* publiée en 1978, est interrogée par un professeur animateur :

A- Vous avez lu le Purgatoire, mademoiselle, du divin Florentin ?

D- Hélas non, monsieur, j'ai seulement feuilleté l'Enfer.

A- (incrédule) Pas lu le Purgatoire ?

D- Hélas non, monsieur²⁸.

L'être beckettien par sa condition corporelle semble être plongé dans une sorte d'enfer ou de purgatoire. A ce propos, J. Le Goff décrit le purgatoire comme étant un lieu « lié à de nouvelles conceptions de l'espace et du temps. Il est associé à une nouvelle géographie de l'au-delà qui n'est plus celle de petits réceptacles juxtaposés comme les monades seigneuriales mais de grands territoires, royaumes, comme les appellera Dante »²⁹. Dans ce nouvel espace géographique, le personnage féminin subit beaucoup de métamorphoses corporelles « sur cette terre, qui est le Purgatoire »³⁰, c'est dans cette période de l'activité dramatique de Beckett, que les personnages-femmes dystopiques sont enterrés et ensevelis - « Le soir tombe là-bas où est enseveli le corps [...] »³¹- et sont dans l'incapacité de bouger mais ont cependant gardé le souvenir de leur mobilité, elles sont condamnées à vivre en souffrance: « je parle de lorsque je n'étais pas encore prise - de cette façon - et avais mes jambes et l'usage de mes jambes, et pouvais me chercher un coin ombragé, comme toi, [...] »³².

En se penchant sur un lieu qui n'est ni le paradis ni l'enfer, Beckett semble traduire encore une fois l'influence de Dante qui a la trace laissée dans son imaginaire. « Cela tient en un mot :

²⁷ Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 1957, p. XIV.

²⁸ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 72.

²⁹ Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1981, p. 310.

³⁰ Samuel Beckett, *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, in *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*, London/Calder, Ruby Cohn/Grove Presse, 1983, p. 33. « On this earth is Purgatory ».

³¹ Dante Alighieri, *La Divine comédie (Le purgatoire)*, chant III., *Op.cit.*, p. 33.

³² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 45.

Purgatoire. Contrairement à une idée assez largement reçue, le lieu beckettien par excellence n'est pas l'Enfer, mais le Purgatoire »³³, dit B. Clément.

L'exil omniprésent dans le monde de Beckett qui enferme ses personnages « claustré [s] »³⁴ évoque le purgatoire : « C'est ici le Purgatoire, ce n'est pas encore le Paradis »³⁵. Ce purgatoire beckettien crée une atmosphère particulière, une situation difficile et pénible « Là tout le monde soupire, Je fus, je fus. C'est comme un glas [...] »³⁶, là où les personnages féminins dans leur corps détruit, privé de leur membre s'enfoncent. Cela commence avec le cas de Nell (emprunté du III^{ème} chant du Paradis, Nella dantesque, veuve de Forese Donati) qui nous avertit de la possibilité d'une souffrance future et de la dégradation corporelle des figures féminines. Ajoutons que « [...] à mesure que la *vision Belacqua* se précise pour le dramaturge (Samuel Beckett), le corps de l'acteur se désarticule rendant problématique sa représentation même »³⁷.

Comme le dit Deleuze : « les damnés de Beckett sont la plus étonnante galerie de postures, démarches et positions depuis Dante »³⁸, c'est l'exemple des figures féminines enfermées comme Nell, Winnie et les trois figures de *Comédie*, - deux femmes et un homme -, tous emprisonnés dans des jarres jusqu'au cou, dans la *basse lacun, infima lacuna* (*Paradis*, XXXIII, 22) lieu illustré par Dante. C'est une position horrible qu'attendre la mort, assis sans pouvoir se lever ni se coucher comme celle de la femme de *Berceuse*. Beckett passionné de la mythologie et de l'écriture dantesque, tente de représenter les douleurs des damnés de Dante dans un espace différent: « In the *Divine Comedy* universe, the mental and the physical are wedded together with the every punishment tailored to the nature of the sin, so that a physical assault has 'meaning' within the psyche of the recipient. In the beckettien universe, on the other hand, kicks and caresses are for the most part arbitrary and perplexedly apprehended »³⁹ comme l'atteste Mary Bryden.

³³ Bruno Clément, François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, Adpf, 2006, p. 22.

³⁴ Chez Beckett, l'espace est clos et les personnages enfermés n'ont aucune possibilité d'en sortir comme M. Rooney dit : « Oui, maintenant je suis sûr. Tu sais, la sensation d'être claustré. Mme. Rooney.- Oui, oui, je suis passée par là », Voir Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, *Op.cit.*, p. 66.

³⁵ Dante Alighieri, *Introduction par Jacqueline Risset*, in *La Divine comédie (Le Purgatoire)*, *Op.cit.*, p. 9.

³⁶ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 72.

³⁷ Nadia Louar, « La figure du bilinguisme dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », *Op.cit.*, pp. 324-325.

³⁸ Gilles Deleuze, *L'épuisé* in *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 63.

³⁹ Mary Bryden, *Samuel Beckett and the idea of God*, London, Macmillan, 1998, p. 157. « Dans l'univers de la *Divine Comédie*, le mental et le physique sont reliés à tous les châtements adaptés à la nature du péché, de sorte qu'une agression physique a un écho dans la psyché de la destinataire. Dans l'univers beckettien, d'autre part, les coups de pied et les caresses sont, pour la plupart, arbitraires et reçus avec perplexité ».

L'être beckettien souffre et ne parvient pas à trouver les causes de sa souffrance car Beckett ne propose aucun soulagement à ses protagonistes : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède »⁴⁰, dit Hamm. Le protagoniste de Beckett vit avec sa souffrance et présente un tableau de cette souffrance : « Ceux qui habitent dans le Purgatoire sont enclins à souffrir vivement, physiquement et mentalement »⁴¹. La question de la souffrance renvoie au cas de Winnie dont le corps est martyrisé. Immobile et restée à demi-debout dans la boue, Winnie qu'on pourrait placer dans la catégorie des femmes-souffrantes, selon Lucie Félix Faure⁴², est une figure féminine beckettienne comme Jeanne la Folle de Montherlant qui est « prisonnière »⁴³ dans sa douleur et qui « demeure immobile dans l'ombre... comme une chienne sur le tombeau de son maître »⁴⁴. Paralysée par l'emprise croissante de la terre, il lui est seulement possible de bouger la partie supérieure de son corps, ce que Beckett décrit bien dans sa didascalie de l'acte premier : « La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles »⁴⁵. Le corps en question devient alors un lieu de questionnement identitaire interrogé sur tous ses aspects mentionnés par Paglianti : « Il est ausculté, ressenti, scruté tout au long de la pièce. Et là il est possible de faire référence aux interrogations de Winnie sur la sensation de douleur, sur les maux de crâne, les mains moites, le contrôle des gencives, [...] »⁴⁶.

Winnie, héroïne féminine dans *Oh les beaux jours*, vit dans une quasi immobilité, et nous retrouverons ici le cinquième chant du purgatoire de Dante : « [...] quand douleur me vainquit : [...] me couvrit et m'entoura de ses cailloux [...] »⁴⁷. Cette douleur que Dante illustre « la douleur me tira des larmes des yeux »⁴⁸ Winnie en souffre également quand elle dit : « Mon cou me fait mal... de la mesure en toute chose ? Non, il faut que ça bouge, quelque chose dans le monde »⁴⁹. Mais malgré son

⁴⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 73.

⁴¹ Mary Bryden, « No stars without stripes : Beckett et Dante », in Michèle Touret (dir.), *Lectures de Beckett*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/ PUR, coll. « Didact Français », 1998, p. 170.

⁴² Lucie Félix Faure, *Les femmes dans l'œuvre de Dante*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C^{ie}, 1902.

⁴³ Henri de Montherlant, *Le cardinal d'Espagne*, n° 613, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1960, p. 68, in Murielle Gagnebin, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création*, *Op.cit.*, p. 95.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 11-12.

⁴⁶ Nanta Novello Paglianti, « Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas d'*Oh les beaux jours* », in e-CRIT 3224.univ-fcomte.fr/.../numero_3/10, e-CRIT Langues, Littératures, Images, *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*, n°3, « Le corps violenté au théâtre », Besançon, Université Franche-Comté, 26-27 mai 2011, p. 127.

⁴⁷ Dante Alighieri, *La Divine comédie (Le purgatoire)*, chant V, *Op.cit.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 72.

« corps glacé » et en difficulté, elle vit ses « beaux jours de bonheur »⁵⁰, elle est dans l'espoir de la jouissance du bonheur éternel « On attendrait plutôt à ' Je serai ', non ? (Un temps) Non ? »⁵¹.

Nous voyons que l'ancrage des textes beckettien se fait dans la douleur de vivre du fait même d'être femme. Le purgatoire de Beckett se compose d'un cadre où les personnages centraux sont immobilisés de force et tout disloqués. Physiquement incapables de faire quoi que ce soit, les personnages beckettien dans leur situation de souffrance attendent de contempler les beaux jours qui ne sont ni le paradis ni l'enfer. Or, Le Goff précise que le purgatoire : « est un lieu d'espoir, d'initiation à la joie, d'émergence progressive dans la lumière »⁵².

Grâce aux vertus de l'espoir imprégnant la scène théâtrale de Beckett, le protagoniste souhaite d'être accepté dans le paradis, l'endroit proche du ciel. De l'enfer, on peut parler inlassablement, du purgatoire - espace dédié aux femmes - on ne sort pas, du paradis il n'y a rien à dire.

D'une part selon Ferrini: « [...] des mots, des personnages, des paysages de la divine comédie apparaissent dans l'œuvre de Samuel Beckett avec une régularité exemplaire »⁵³, d'autre part, selon Robinson, la vision de Beckett progresse non pas vers le Paradis mais part du Purgatoire pour aller vers l'Enfer et la typologie entre ces deux niveaux dantesques est marquée dans quelques textes dramatiques de Beckett. Robinson dit: « L'indolence du Purgatoire cède la place à un désespoir dont les corrélatifs sont presque tous infernaux »⁵⁴. Ce passage du Purgatoire vers l'Enfer, par exemple dans la scène d'*Oh les beaux jours*, renvoie au chant de l'Enfer de Dante (XXXII, 34-35) où la glace du Cocyte est éternelle : « Ça pourrait être le froid éternel. (Un temps.) La glace éternelle »⁵⁵, ou encore quand Dante descend de la colline du Purgatoire au chant (I, 130-132) « la lumière du soleil, de notre soleil terrestre éclaire cette montagne »⁵⁶ rappelle le soleil de *Oh les beaux jours* quand Winnie dit « [...] Fais comme je te dis, Willie, ne reste pas vautré là, sous ce soleil d'enfer, rentre dans ton trou (Un temps.) »⁵⁷. Une autre scène

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 72.

⁵² Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, *Op.cit.*, p. 347.

⁵³ Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, *Op.cit.*, p. 14.

⁵⁴ Michael Robinson, « From Purgatory to Inferno. Beckett and Dante revisited », in *The Journal of Beckett Studies*, *Op.cit.*, p. 78.

⁵⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 63.

⁵⁶ Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, *Op.cit.*, p. 21.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 31.

empruntée au modèle dantesque se trouve dans le dialogue du couple beckettien Monsieur et Madame ROONEY:

Monsieur ROONEY - Tu n'as jamais eu envie de tuer un enfant ? (un temps) couper court à un fiasco en fleur. (Un temps) Que de fois la nuit, l'hiver, sur cette route noire, j'ai failli tomber sur le gosse. Pauvre Jerry! (un temps) Qu'est-ce qui me retenait alors. (Un temps) Si on continuait un peu à reculons ?

Madame ROONEY- A reculons ?

Monsieur ROONEY- Oui. Ou toi droit devant toi et moi à reculons. Le couple idéal. Comme les damnés de Dante, la tête vissée à l'envers. Nos larmes arroseront nos fesses⁵⁸. Effectivement cette image fait une allusion au chant XX de l'Enfer où les mages et le devins sont damnés et ont leurs têtes vissées à l'envers, à tel point que les pleurs des yeux baignent les fesses entre les reins. (Enfer, XX, 21-24)

L'idée d'éliminer une partie du corps au niveau des jambes, se trouve chez Madame Rooney, une autre femme-souffrante, et est déjà illustrée par Dante au quinzième chant quand Virgile parle avec le père « [...] j'ai perdu l'usage de mes jambes »⁵⁹.

Une remarque que nous pouvons faire sur le purgatoire de Dante est que Matelda, personnage énigmatique, est surtout représentée sous l'apparence d'une belle femme (XXVIII, 43 et 148... XXXI, 100 ; XXXII, 28 ; XXXIII, 121 et 134), objet du désir non dissimulé du poète, et qui s'exprime sous de multiples formes. Son apparition détourne de toute autre pensée (XXVIII, 38-39), elle est amoureuse (« a'raggi d'amore/ ti scaldi » 44-45), sa démarche est celle d'une danseuse (44-45). L'impatience qu'éprouve Dante à la rejoindre le pousse à prendre en haine le Léthé (71- 75). Lorsqu'à la fin de l'épisode elle est invitée par Béatrice à accomplir l'office qui lui est dévolu, c'est « donnescamente », « avec une grâce féminine » qu'elle s'adresse à Stace (XXXIII, 135).

Dans le dramacule *Pas*, avec May qui fait des va-et-vient et des demi-tours et danse - en allant et venant - Samuel Beckett fait brièvement référence à Matelda le personnage féminin du purgatoire dantesque, apparition d'une grâce extraordinaire dans « la divine forêt, épaisse et vive ». Matelda du haut de la montagne marche comme une belle femme qui danse, « chantant

⁵⁸ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent* (Acte I), *Op.cit.*, pp. 56-57.

⁵⁹ Dante Alighieri, *La Divine comédie* (*Le purgatoire*), chant. XV., *Op.cit.*, p. 143.

comme une femme amoureuse »⁶⁰, elle est une « dame seulette qui s'en allait en chantant (XXVIII, 40) [...] glissant au sol, une femme qui danse (XXVIII, 53) » dans la divine forêt dantesque⁶¹.

On retrouve l'emprunt de l'univers du purgatoire dantesque dans une autre courte pièce de Samuel Beckett *Va-et-vient* où les trois femmes disparaissent et reparaissent successivement dans l'obscurité de la coulisse, sur un rythme identique à celui du chant (XXIX, 121) où « Trois dames, autour de la roue droite, venaient en dansant »⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

⁶² *Ibid.*, p. 271.

3.2. Femme-tête ensevelie⁶³ : une écriture féminine de la terre

3.2.1. Scène de femme en terre ou enterrée ? (terre : motif de la maternité)

« Ô ciel! Ô Terre mère! Ô profonde caverne! »⁶⁴.

Il nous a semblé pertinent de nous attacher à la thématique de la terre dans l'œuvre de Samuel Beckett. C'est, en effet, un dramaturge qui « appartient » à deux pays, deux sols, deux terres : peut-être pouvons-nous penser que l'attachement à l'élément « terre » sera très important. L'espace beckettien comporte une référence à la terre, ce qui laisse entrevoir la place accordée à celle-ci dans l'écriture de ses textes.

Comment le thème de la terre est-il abordé dans l'œuvre dramatique de Beckett et quelles relations les personnages entretiennent-ils avec cet élément ?

Disons pour commencer que l'espace est un élément essentiel de l'étude de l'univers féminin dans le théâtre de Samuel Beckett. Le terme *espace* ne se limite pas uniquement à ce qu'il nous est donné de voir sur scène, parfois une simple indication scénique et topographique apporte une autre idée. Selon Artaud, l'espace théâtral est un lieu concret : « [Je dis que] la scène est un lieu physique et qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret [...] et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral

⁶³ Le thème corps-vivant est une image que Samuel Beckett conserve et emprunte de l'Antiquité. Ce thème offre une référence immédiate à des œuvres antiques. Dépeindre une femme-enterrée présente chez Beckett une référence assez rare mais peut-être révélatrice à l'antiquité grecque sur le thème de l'ensevelissement d'une personne encore vivante comme Antigone selon Murielle Gagnebin qui dit : « Prendre pour prototype féminin des enterrées vives le personnage d'Antigone paraît s'imposer », [Cf. Murielle Gagnebin, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création, Op.cit.*, p. 53]. Chez Chariton, Callirhoé ensevelie vivante est libérée par le pirate Théron. Chez Achille Tatius, Leucippé est placée encore vivante dans un sarcophage. Les figures féminines enterrées dans le théâtre beckettien font écho au personnage mythique d'Antigone dont le sort fatal et tragique est « *enfermée au fond d'un rocher* ». [Cf. Murielle Gagnebin, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création, Op.cit.*, p. 55].

⁶⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, in *Les Juifves : Hippolyte*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, v. 2309.

que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé »⁶⁵. En effet, l'espace représente tout l'univers physique dans lequel Beckett place ses personnages. En utilisant les caractéristiques formelles et conventionnelles de l'espace théâtral, Beckett crée un monde adapté à ses créatures.

En se penchant sur la définition de la théâtralité comme « une épaisseur de signes »⁶⁶ qui est la formule bien connue de Roland Barthes sur les messages transmis par les objets scéniques, on s'aperçoit que selon cette formule, la terre, l'un des signes théâtraux⁶⁷ très présent dans la scène beckettienne, est considérée comme décor : « La terre n'est qu'un décor »⁶⁸. La terre de la scène beckettienne a pour fonction de faire disparaître le corps de l'acteur et « il apparaît que le signe théâtral se travaille comme un matériau et que toute mise en scène est mise en signes »⁶⁹. Vue sous cet angle, la terre est un des signes qui définit la mise en scène beckettienne et semble être un élément primordial, comme Alan Schneider le dit : « le sable, quoique très réel pour Winnie, n'est pour Beckett qu'un monde scénique, une métaphore théâtrale, ou une image dramatique »⁷⁰. Choisir d'étudier la scène dans cette perspective est l'occasion de lire cet élément principal de la scène beckettienne dans lequel le féminin prend place.

⁶⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Op.cit, pp. 53-54.

⁶⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258.

⁶⁷ Nous signalons ici le texte de Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, pp. 81- 124) sur l'importance des objets du décor, du geste de l'acteur et sur le fait que le langage dramatique est composé d'éléments verbaux et para verbaux (l'éclairage, le décor avec ses objets, les gestes, les effets sonores [...]). Il les considère comme des *signes* (p. 107) et ajoute que leur intérêt commun est ce qu'ils *signifient*.

⁶⁸ Raymond Federman, *Le livre de Sam ou des pierres à sucer plein les poches*, Op.cit., p. 83.

⁶⁹ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 143.

⁷⁰ Alan Schneider, « Comme il vous plaira (Travailler avec Samuel Beckett) », in Tom Bishop, Raymond Federman, (dir.), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 132.

3.2.2. De la Terre-Mère⁷¹ à la déesse beckettienne

Posons d'abord quelques points de repère théoriques.

Comme l'eau⁷², la terre est l'image du corps féminin ainsi que L. Janvier le dit : « [la] boue matricielle »⁷³. Par son corps et sa présence, la femme incarne les secrets de la terre et y amène sa représentation au niveau des symboles : la Terre-Mère et la Terre-nourrice⁷⁴. La Terre elle-même apparaît comme un être vivant. La grotte et le lieu clos représentent « la rentrée dans le ventre ». Rentrer dans le corps de la terre est comme rentrer dans le corps maternel considéré comme étant le premier refuge et la première maison habitée par le fœtus. Une forte analogie lie la Terre au pouvoir de la femme capable de donner la vie, de la nourrir, de la soigner et de l'entretenir. Chez Beckett, le corps enterré et englouti des personnages est destiné à une descente au sein de la Terre, qui n'est autre qu'un retour dans le sein maternel. On peut, me semble-t-il, ouvrir le champ d'analyse en proposant l'analogie entre les figures de la terre et de la mère, parler de « maternité de la terre » et retrouver l'image fondamentale de la mère au centre des préoccupations de Beckett. Dans le cadre de notre réflexion sur l'assimilation de la terre scénique à l'« image primordiale » de la Terre-Mère, nous proposerons ici une interprétation dans la section suivante en nous penchant sur la figure féminine comme une image de la maternité de la terre.

⁷¹L'expression « déesse de la terre ou Terre Mère » est reprise de l'œuvre de Marija Gimbutas, *The Living Goddesses*, Berkeley/California, University of California Press, 1999, p. 15.

(« The earth goddess or Mother Earth »).

⁷² Le symbolisme maternel est représenté quelque fois dans les pièces par la terre ou la mer. Dans la partie ci-dessus, l'image de la mère-terre sera traitée, mais le symbole de l'eau [la mer] s'associe, en effet, à l'univers maternel, mais renvoie également à l'univers sexuel. D'ailleurs, pour Gilbert Durand, « l'archétype de l'onde maternelle [est] inséparable des schèmes sexuel ou digestif ». Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 265 et également, « La mer est associée au monde de l'au-delà et de l'éternité féminine. » Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, chap. V, « L'eau maternelle et l'eau féminine », pp. 155-180. Dans *Fin de partie*, Hamm rêve de se traîner jusqu'à la mer où il ferait « un oreiller de sable et la marée viendrait », (p. 195). D'ailleurs, l'allusion à la mère devient très claire lorsque Clov lui rappelle qu'il n'y a plus de marée. Alors Hamm en se référant tout de suite à sa mère lui demande : « va voir si elle est morte ».

⁷³ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 272.

⁷⁴ L'image de la femme pour Samuel Beckett n'est pas seulement une source de passion (femme aimée) et de douleur (sa mère malade et la mort d'une jeune fille aimée), mais elle est aussi une symbolisation de la patrie, de son identité et de ses origines. Après la mort de son père (1933), les rapports qu'entretenait le jeune Samuel Beckett avec sa mère, « une mère abusive et culpabilisatrice (Pascal Casanova, *Beckett, L'abstracteur*, Paris, Seuil, 1997, p. 86.) » se compliquent et Beckett décide de quitter son pays natal pour aller s'installer à Paris (1937).

3.3. Femme une image de la maternité de la terre⁷⁵ : le féminin maternel

« Le féminin est toujours précédé, et généralement suivi par le maternel »⁷⁶.

Le corps féminin est particulièrement important dans ce contexte, en raison de sa connotation symbolique de porteur de la vie. Grâce à ce pouvoir merveilleux de la mère, qui est de donner la vie dans toutes les mythologies, le premier élément qui donne la vie est toujours féminin. En effet, la métaphore de la terre apparaît de plus en plus fréquente chez Beckett. Elle est récurrente dans son œuvre dramatique. On remarque que la première divinité a été féminine : *la Mère Nature* et l'association symbolique « terre-mère » perdure encore de nos jours. Dans cette image de la femme, Beckett suit les mythes originels. Notre propos ne sera pas d'en étudier tous les aspects mais de nous pencher sur l'allégorie de la Terre, - Mère universelle des êtres et nourricière dont le culte remonte à la plus haute antiquité. Dans la mythologie grecque, Gaïa - connue par sa fécondité extraordinaire et personnifiant le principe nourricier - est une déesse primordiale qui est l'ancêtre maternelle de races divines. Elle est présentée comme divinité oraculaire dans la *Théogonie* et la personnification de la Terre dans la cosmogonie d'Hésiode⁷⁷. La terre est un élément qui représente le féminin selon la mythologie grecque, et Hésiode, le grand poète, la considère comme *la Terre féminine*⁷⁸. Donc, la terre récupère si aisément le genre de la mère et s'accorde avec une représentation plus large de ce genre-là comme genre de l'espace.

⁷⁵ Pour bien clarifier le sujet abordé dans cette partie, nous rappelons que Mircea Eliade, dans l'ouvrage précité, consacre un chapitre entier à l'étude de certaines formes de l'« *image primordiale* » de la Terre-Mère. Le texte de l'historien nous intéresse maintenant en ceci qu'il rappelle que l'assimilation de la terre à une mère nourricière remonte aux sociétés les plus anciennes de l'histoire de l'humanité.

⁷⁶ Voir Jacqueline Schaeffer, Monique Janin-Cournut, Sylvie Faure-Praguier, Florence Guignard (dir.), *Clés pour le féminin : femme, mère, amante et fille*, préface, Paris, PUF, 1999, préface.

⁷⁷ L'auteur de l'époque archaïque qui a manifesté le plus d'intérêt pour la déesse-Terre est indéniablement Hésiode, dans la *Théogonie*.

⁷⁸ Marc Girard, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Montréal, Bellarmin, (Paris, Cerf), 1991, p. 696.

Ce portrait mythologique de la femme et le motif de la mère-terre sont repris chez Beckett, mais comment ce motif apparaît-il dans la dramaturgie beckettienne ?

La femme est un personnage principal dans les pièces de Samuel Beckett. Il s'intéresse à la figure féminine dans ses multiples aspects et dans ses images différentes (trois déesses représentées par une même image). Le féminin beckettien est au croisement des figures emblématiques de la mythologie celte irlandaise que sont les déesses et héroïnes. Comme dans la mythologie irlandaise⁷⁹, la femme beckettienne représente les trois âges de la vie de femme et le triple visage de la femme celte. Dans ce cas, la muse de Samuel Beckett semble se nourrir du souvenir du jeune Beckett relatif à la femme (souvenir de sa mère et des femmes de différents âges avec lesquelles Beckett avait eu une relation intime et proche. « Il a, dit-on, trois maîtresses, une irlandaise, une américaine et Suzanne, la française, qui deviendra sa femme »⁸⁰).

Il serait assurément possible de retrouver le féminin maternel dans certaines pièces de Beckett et sans doute est-il impossible de l'éviter. La femme apparaît, en outre, comme le symbole de la Mère nourricière et universelle, elle s'apparente ainsi à Déméter, divinité mythologique de l'abondance, de la fertilité et de l'épanouissement : symbole de la Terre fertile. La femme beckettienne est parfois soucieuse de l'état de santé de sa vieille mère qui s'épuise dans la maladie, ce qui se retrouve dans la relation fille-mère, de May, jeune fille et sa mère malade. Parfois la femme intervient comme la Vieille Sage qui caractérise le troisième stade, la dernière étape de la vie d'une femme. Afin d'accentuer la qualité mythique du personnage féminin, on tentera d'emprunter la théorie de Freud sur l'omnipotence de l'image de la femme-mère. Dans « l'interprétation des rêves », Freud met en scène la leçon du rêve où il identifie la mère à la Nourrice, à la Séductrice et à la Mort. Plus tard, Freud donne une interprétation métaphorique des « trois figures féminines » du motif des trois coffrets : la mère archaïque, la mère génitrice, la terre-mère, et dans son œuvre *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, il les indique : « la mère elle-même, l'amante qu'il [l'homme] choisit à l'image de la première, et pour

⁷⁹ La littérature irlandaise comporte une multitude de figures féminines qui incarnent la représentation complexe de la souveraineté dont Cailleach. Il est apparu que le terme « Cailleach » en lui-même ne faisait clairement référence qu'à l'une des trois apparences physiques que cette figure féminine peut revêtir, celle de « La vieille femme » (les autres aspects étant ceux de « La mère » et de « La jeune fille/La vierge »). On voit bien que ces trois aspects de Cailleach illustrent les trois âges de la femme : vieillesse/sagesse, maturité/maternité et jeunesse/virginité. Consulter la thèse : François-Joseph Onda, *Le féminin dans les paysages pré-chrétiens irlandais*, Rennes, Université de Rennes 2, Vol. 1, 2012, pp. 168-169.

⁸⁰ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 35.

terminer, la terre-mère, qui l'accueille en son sein [...] c'est seulement la troisième femme du destin, la silencieuse déesse de la mort, qui le prendra dans ses bras »⁸¹.

L'imaginaire de Beckett s'inscrit dans la tradition où il donne à la déesse d'autres rôles, lui ouvre de nouveaux champs d'action et la fait entrer dans une relation avec les hommes. Dans cette idée, la femme soutenant affectueusement son mari assure son bonheur et l'aide à surmonter certaines impasses de la vie. Donc les trois figures ressortent du culte de la Déesse, correspondant à une trinité païenne: la jeune fille, la mère, la vieille femme.

Bien entendu, la déesse beckettienne se manifeste dans le principe féminin sous la figure de la mère. Le fantasme de l'image de la mère relie sa dramaturgie à tout un univers féminin et lui permet d'évoquer sa Mère morte, de créer un lien avec l'au-delà, donc de donner un sens à sa vie, de triompher de l'absurdité du monde des vivants. Sur ce point, la première image de Beckett liée à la fécondité et à la matrice - deux caractéristiques maternelles - apparaît sous la forme de l'arbre⁸² planté sur « route à la campagne, avec arbre » dans *En attendant Godot*. A cet égard, sur la scène, l'arbre est essentiellement utilisé par les deux amis - Vladimir et Estragon- pour chercher le moyen de s'y pendre.

« ESTRAGON - Viens voir. (Il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant. Silence.) Et si on se pendait ?

VLADIMIR - Avec quoi ?

ESTRAGON - Tu n'as pas un bout de corde ? »⁸³

On peut noter la similitude entre la corde de Didi et Gogo pour se pendre et le cordon ombilical qui assure les échanges vitaux entre le bébé et la mère et les unit. Vladimir et Estragon avec la corde de la pendaïon cherchent à établir un lien entre eux-mêmes et leur mère nourricière.

⁸¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, n° 93, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 (1985), p. 81.

⁸² Il faut préciser que non seulement l'arbre fournit une subsistance terrestre mais il est considéré comme un être vivant. L'arbre, c'est une référence mythologique celtique dans cette pièce car selon la mythologie celtique « les arbres appartenaient aux cultes de la fécondité et de la nature en raison, notamment, de leur imagerie de régénération. Les déesses mères sont souvent associées aux arbres [...] ». Cf. Miranda Jane Green, *Mythes celtiques*, Paris, Seuil, 1995, p. 98.

⁸³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 20.

3.3.1. Mère/fils

Les descriptions de l'image maternelle nous permettent de découvrir la pensée de l'écrivain sur les femmes. Ce qui est remarquable, c'est que *Fin de partie* est la première pièce où l'on voit le personnage féminin correspondre véritablement à l'image que Beckett se fait de la mère (l'image maternelle construite par le regard masculin de Beckett). La figure féminine est vue comme une mère. La relation d'une mère avec son fils a rarement été décrite sous un tel aspect (mère/fils). Nell, la mère de Hamm paralysée, et épouse de Nagg, est le seul personnage féminin dans un huis-clos, elle est donc au centre de la pièce. Cette image de la mère, longtemps refoulée, apparaît ensuite dans la relation mère/fille⁸⁴. Ce passage met également en évidence toute la complexité de la relation entre la mère (avec le père aussi) et le fils. On assiste à un rejet des parents par le fils. La scène de la mort de Nell dans *Fin de partie* montre bien la froideur de Hamm devant le décès de sa mère ce qui est un élément des plus frappants de la relation mère-enfant. Hamm demande à Clov : « Allez voir si elle est morte »⁸⁵. Hamm ne montre aucun signe d'émotion. L'absence de douleur de Hamm lors de la mort de sa mère et le manque de sympathie envers son père montre le côté froid et inhumain de Hamm. Le fils rejette violemment sa famille, en exigeant leur silence en multipliant les impératifs : « Mais taisez-vous, taisez-vous », puis il manifeste sa colère : « assez ! ». Ce changement du ton montre sa grande violence et sa haine du duo pathétique de ses parents. Cette violence pourrait être lue comme l'amour de Hamm pour sa mère car d'après Grossman : « la Passion est aussi passion pour la mère »⁸⁶ et aussi en interrogeant Clov : « Tu l'as bouclée ? »⁸⁷. On voit que Hamm d'une certaine manière, cherche *le corps maternel après la naissance*, pour qu'il puisse être et exister : « la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être »⁸⁸.

⁸⁴ Le choix de la typologie distingue les grands « états » de l'existence féminine : la mère et l'épouse.

⁸⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 41.

⁸⁶ Evelyne Grossman, *La défiguration*, Artaud- Beckett-Michaix, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 63.

⁸⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 39.

⁸⁸ Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 17.

3.3.2. Mère/fille

L'étude faite par Mary Bryden sur les femmes de Beckett⁸⁹ se concentre également sur la relation mère/fille montrant une évolution progressive de l'œuvre de Beckett partant d'une « stricte polarité des sexes » pour aller vers une « matrifocalité psychique fragile ». Il y a une certaine relation entre *Pas* et *Berceuse* de Beckett et *l'écriture féminine de Cixous*. Bryden indique justement que le drame beckettien « [...] catalyses the change from phallogocentrism to gender fluidity within the dramatic moment [...] »⁹⁰, mais elle considère le drame de Beckett comme étant juste un catalyseur pour le changement. Au lieu de considérer le théâtre comme un catalyseur, cette partie insiste sur le fait que l'exploration de l'univers théâtral de Beckett est étroitement liée à la modification de son attitude sur les relations entre les genres. Ainsi cette partie peut révéler que cette évolution dans le théâtre de Beckett est corrélée à l'évolution d'un système binaire : de l'égalité des sexes vers un genre mutable.

L'autre image maternelle est présente dans le théâtre de Beckett - depuis le milieu des années soixante-dix - où les personnages-femmes de ses pièces ultérieures montrent non seulement des corps féminins mais aussi des expériences des femmes en termes de relation mère/fille. Le rapport mère/fille revêt une importance majeure dans l'identité féminine, dans les liens que les filles et les femmes entretiennent les unes avec les autres. Voyons tout d'abord, ce que disent les théoriciens du désir primaire qui unit mère et fille. Adrienne Rich dit que : « [l]a connaissance première qu'a une femme de la chaleur, de la tendresse, de la nourriture, de la sécurité, de la volupté, de l'échange, lui vient de sa mère »⁹¹. Donc la femme a besoin de conserver ses premières émotions transmises par sa mère afin de construire une relation basée sur la communication. On prend *Pas* comme exemple dans laquelle Beckett place le couple mère/fille⁹² au centre de l'œuvre et dépeint avec précision les différents âges des personnages féminins: La mère quatre-vingt-dix ans, May la quarantaine, Amy une petite jeune très étrange et

⁸⁹ Voir Mary Bryden, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1993.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 197. « Le drame catalyse le passage du phallogocentrisme à la fluidité du genre au moment dramatique ».

⁹¹ Adrienne Rich, *Naître d'une femme : La maternité en tant qu'expérience et institution*, trad. Faure-Cousin, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Femme », 1980, p. 215.

⁹² Citons que pour Mary Bryden la finale et la plus importante qualité de l'écriture féminine qui démontre *Pas*, c'est la relation mère/fille qui Cixous décrit : « En la femme, la mère et la fille se retrouvent, se préservent, l'une avec l'autre, l'enfance entre dans la maturité » (*La Venue à l'écriture*), in Mary Bryden, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, *Op.cit.*, p. 190.

d'autres fillettes. La voix maternelle dominante est entendue mais le corps de la mère est absent. On se penche ici sur comment explorer la relation entre la mère et la fille et la désincarnation de la mère dans les deux pièces *Pas* et *Berceuse*.

Dans *Pas*, on entend la voix de la mère mourante, sans sa présence physique, et également dans *Berceuse* où il y a une séparation entre le corps de la vieille femme et la voix enregistrée qui soliloque. Ces voix désincarnées pourraient être prises comme des métaphores « metaphors for woman »⁹³. Dans ces pièces, on peut interpréter la désincarnation à partir d'un point de vue féministe. Ceci est vu comme un rappel de « [the] non-individuated, symbiotic or semiotic experience of the daughter »⁹⁴. Ainsi, en écoutant la voix de la mère désincarnée, la fille se retire de plus en plus dans son propre isolement du monde pour rentrer dans un espace de fusion mère/fille. Le personnage-fille beckettien montre des attitudes ambivalentes envers la mère qui est généralement représentée comme ayant un corps désincarné. L'ambivalence des filles à l'égard de leurs mères est connue aussi chez les théoriciennes psychanalytiques⁹⁵. Au moment où les femmes théoriciennes parisiennes, Cixous, Kristeva et Irigaray (*Speculum de l'autre femme*, 1979) avaient écrit sur le féminin à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, Beckett irlandais-parisien, comme indique Elin Diamond, « feminised his writing » (Beckett a féminisé son écriture) et souligne que Beckett : « [...] theatricalised their (the French feminists) theory, ruptured and challenged their discursive mastery through powerfully denatured stage images »⁹⁶.

Continuons d'étudier le cas de May. Les pas traînants et sonores, « très rythmés » de May sont synchronisés avec la voix maternelle agonisante. May se fait corps pour remplacer sa mère

⁹³ Lois Oppenheim, « Female Subjectivity in *Not I* and *Rockaby* », in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 221. « Métaphores pour femme ».

⁹⁴ *Ibid.*, p. 221. « L'expérience non-individualisée, symbiotique ou sémiotique de la fille ».

⁹⁵ Le rapport mère/fille est considéré par la plupart des théoriciennes féministes telle que Luce Irigaray comme le rapport central d'une vie de femme. Le moi féminin étant profondément marqué par l'attachement de la fille à sa mère est exploré par les féministes psychologues comme Nancy Chodorow qui parle de l'expérience relationnelle des mères avec leurs enfants du sexe féminin ou masculin. D'après elle, le concept du soi des filles est attaché à l'affiliation avec un autre en disant que : « mothers tend to experience their daughters as more like, and continuous with, themselves [...] », cité in Carol Gilligan, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 7, comme la voix féminine dans *Berceuse* qui cherche avec du potentiel de l'attachement une autre créature comme elle : « un autre être comme elle » (p. 42).

⁹⁶ Elin Diamond, « *Speaking Parisian: Beckett and French Feminism* », in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 215.

« Beckett a théâtralisé leur théorie (la théorie des féministes françaises), a rompu et a mis au défi leur maîtrise discursive à travers des images de scène puissamment dénaturées ».

qui n'est qu'une voix sans corps⁹⁷. La femme totalement absente est la mère, alors qu'elle est constamment présente et s'y révèle le personnage principal. La voix de la mère sur la scène maintient la structure narrative dans le dialogue avec sa fille. Ce qui montre combien les structures psychiques sont à l'origine des structures narratives. De ce point de vue, Lori Saint-Martin constate que l'évolution psychique caractéristique des femmes devrait donner lieu à des structures narratives qui leur soient propres : « le rapport mère/fille doit s'envisager, non comme un simple thème littéraire, mais comme une dynamique complexe qui se trouve à la source même de l'écriture au féminin et qui surdétermine les structures narratives »⁹⁸. Dans cette optique, on voit que dans *Pas*, le fait du rapport mère/fille⁹⁹ n'est pas non seulement un simple thème de l'écriture au féminin, mais qu'au contraire, ce rapport est une forme narrative adaptée. La voix féminine en tant que personnage est dans une relation de totale dépendance vis-à-vis de sa fille, physiquement et affectivement. La mère, une vieille dame enfermée dans sa solitude, est assistée au quotidien par sa fille. Ce que la fille, May, propose à sa mère constamment alitée comme des soins - comme le fait une mère durant des années auprès de son enfant- représente d'un côté le lien étroit qui attache par devoir l'enfant à sa mère. Comme le fait remarquer H. D. Cameron : « ces devoirs relèvent de la *γηροτροφία* (sériciculture), soins que les enfants doivent à leurs parents âgés. Ils prennent encore la forme d'une dette [...] envers la Terre, qu'il est en quelque sorte possible de rembourser en mourant pour sa défense »¹⁰⁰. De l'autre côté, la fatalité se transmet de mère en fille comme « lignée identificatoire » d'après F. Couchard¹⁰¹. Le dialogue entre mère /fille est inspiré du langage juridique et on constate qu'un procès est en train de se

⁹⁷ A la suite de la relation mère/fille de May et sa mère, Mlle. Fitt et Mme Rooney, dans *Tous ceux qui tombent*, elles partagent ainsi un appariement fantomatique similaire. Mlle. Fitt, par exemple, dans la recherche de sa mère à la gare, est prise entre Voyage / attente (depuis Godot) et la Mère qui n'arrive jamais.

⁹⁸ Lori Saint-Martin, *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 17.

⁹⁹ On rappelle que dans cette pièce, il y a quatre couples de mère/fille. 1- May et sa mère 2- La voix en monologue évoque un autre couple mère/fille 3- Une autre mère, May avec sa fille Amy qui se confondent avec le premier couple mère/fille de la première scène 4- Un autre couple mère/fille, Madame Winter (W) et sa fille Amy. Il faut ajouter que Beckett illustre l'image de la mère morte comme étant un fantôme dont la présence envahit la scène ou demeure dans la berceuse. Dans son imagination, Beckett découvre le fantôme de la mère toujours présent dans la maison. « Mais rien [...] n'empêchera jamais l'ombre de gagner, l'ombre qui transforme une mère en fantôme errant la nuit dans les chambres, une ombre que personne ne peut nommer [...] ». Cf. Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 22. Or, cette image tracée rappelle la mort de sa mère et là, Beckett grâce à *Pas*, nous montre « le deuil impossible de l'objet maternel, ou plutôt de ce que Lacan appelle La Chose, ce pré-objet indéterminé, à la fois perdu à jamais et jamais perdu ». Cf. Evelyn Grossman, *La défiguration, Artaud- Beckett- Michaux*, Op.cit., p. 64.

¹⁰⁰ Howard Donald Cameron, *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, chapitre VI : « The Debt to Earth », The Hague (La Haye), Mouton, 1971, pp. 85-95.

¹⁰¹ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1991, p. 145.

faire. Dans l'idée de l'échange entre personnages sur scène, A. Ubersfeld mentionne sa vision d'une scène d'interrogatoire:

« [...] toute scène d'interrogatoire ou simplement d'interrogation suppose (ou plus exactement présuppose) que le personnage qui interroge a *qualité* pour le faire, donc que les rapports « juridiques » entre l'interrogateur et l'interrogé sont tels qu'une pareille relation de langage est possible, et que l'interrogé est *obligé* de répondre ou s'oblige à le faire »¹⁰².

Dans la scène d'interrogation de May avec sa mère, celle-ci est comme une accusée devant un tribunal.

Une autre interprétation de la relation mère/fille est présentée par Beckett par les mouvements de May. Elle disparaît de notre vue, de cet endroit vers un autre espace. Elle arpente de long en large toute la largeur de la scène où il n'y a « nulle trace d'[e] elle [May] »¹⁰³. Il devient toutefois possible de comparer cette scène à la danse de la nuit de Déméter dans le mythe de la relation mère/fille. Bien que dans *Pas*, la fille danse au lieu de la mère Déméter, mais il faut noter que la danse de May est la projection de la volonté de sa mère. A cet égard, les parcours calibrés de May peuvent être considérés et comparés à la danse de la nuit de ce mythe. Avec des mouvements mécaniques, tournoyant, May vient se fondre dans sa mère et s'y voir comme dans un miroir. Dans *Pas*, un aspect invisible de la relation mère/fille est également créé par l'acte physique de la marche. May ne doit pas se sentir les pieds ni les entendre même faiblement. Quand elle arpente la scène avec ses mouvements rythmés, elle dessine un cercle autour d'elle-même et de sa mère invisible. Elle est May et elle a une fille-mère en même temps dans elle-même. En bref, nous pouvons dire que la performance des mouvements de May au début du rituel souligne la sortie du monde œdipien vers un autre monde et un autre espace pour le renouvellement et pour une relation mère/fille à travers la danse de la nuit.

Nous avons vu comment une telle image de la femme peut s'appliquer à la mise en scène de l'image mythique de la Terre-Mère. Alors, nous aimerions maintenant envisager l'image de la femme comme une vieille déesse.

¹⁰² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, 1977, p. 257.

¹⁰³ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 17.

3.4. Femme : une image de la vieille déesse

Beckett s'inscrit dans la tradition qui confère à la déesse d'autres rôles, lui ouvrant de nouveaux champs d'action et la mettant en relation avec les hommes. Dans cette attitude, la femme soutenant affectueusement son mari assure son bonheur et l'aide à vaincre certaines impasses de la vie. Beckett aborde le thème des vieilles femmes et des femmes âgées formant des couples de vieillards, où les femmes âgées ne sont plus séduisantes, et dresse le portrait de femmes mûres et splendides.

Dans cette situation d'amointrissement corporel, dans *Fin de partie*, notre sympathie et notre attention se tournent vers le personnage et le rôle de Nell comme épouse. Elle vit dans une poubelle comme Nagg, et ils luttent contre le néant et la mort. Leur situation est identique. Nell dont l'amour et l'affection n'ont pas été affectés par cette tristesse absolue, tente de vivre une histoire d'amour avec Nagg. L'attitude de Nell nous rappelle l'idée proustienne citée par Beckett, pour lui : « l'amour prend sa source dans la tristesse de l'homme »¹⁰⁴. Elle évoque des souvenirs communs en parlant de leurs sentiments amoureux lors d'un lointain passé mythique :

« NELL. - Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (Un temps.) Une après-midi d'avril.

NAGG. - On s'était fiancés la veille.

NELL. - Fiancés! »¹⁰⁵.

Cette situation crée manifestement une certaine communication tactile entre eux, de façon que l'impératif « embrasse » désigne un contact charnel désiré mais impossible car les didascalies indiquent l'échec du rapprochement, « les têtes avancent péniblement, l'une vers l'autre,

¹⁰⁴ Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1990, p. 75.

¹⁰⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 34.

n'arrivent pas à se toucher, s'écartent »¹⁰⁶. Il est clair qu'avec une certaine tendresse, Nagg commence par une demande dérisoire : « Tu peux me gratter d'abord ? »¹⁰⁷.

Il faut cependant noter qu'on peut proposer une lecture identique dans *Oh les beaux jours*. Beckett enferme la femme dans une image de déesse à qui il est interdit de vieillir. Winnie est un personnage qui illustre cette lutte entre l'âge et le déni de féminité. Cette attitude est bien soulignée dans la recherche de Laure C. Hurd et lors de la table ronde de la revue *Frontières* sur les femmes âgées qui confirment qu'une majorité d'entre elles parle du vieillissement de leur corps en termes négatifs : « [...] plusieurs femmes ont peur du vieillissement, qu'elles considèrent comme une perte de féminité et de la possibilité d'être attrayantes »¹⁰⁸. Or, Winnie, la cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles, tente de cacher ses rides, elle « se coiffe, se cure les ongles ». Pour elle, séduire est à la fois un passe-temps et un besoin qu'elle a vu apprécié dans les yeux de son époux Willie : « Fut-il un temps où je pouvais séduire ? »¹⁰⁹. Ce qu'ils font dans le cadre de leurs moyens réduits est très important. Winnie essaye de le voir, elle tourne toujours la tête vers lui, même si c'est difficile : « Torticolis à force de t'admirer »¹¹⁰. Willie fait quelques tentatives pour grimper plus près de Winnie. Le décor empêche Willie de se rapprocher de Winnie.

Winnie est une femme consciente de la situation malheureuse qui les entoure. Non seulement la vieillesse les accable, mais c'est aussi l'absence de force physique qui les rend pathétiques. Beckett va nous dire que dans la douleur et le désastre, un corps n'arrive pas à exister tout seul « le corps vieilli, usé, malade, est le lieu de l'aliénation de l'autre »¹¹¹, et que dans ce cas, il a besoin de la présence d'un autre pour survivre. « Winnie - Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rendors pas, je pourrais avoir besoin de toi »¹¹². Winnie fait attention à ce que Willie fait, à ce que le soleil ne le gêne pas. Elle chante pour lui. Elle se réjouit même de ses moindres signes, s'il dit quelques mots ou s'il lève les doigts pour montrer qu'il entend sa

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁸ Voir Christine Passerieux, « Les femmes et leur vieillissement dans notre culture (Table ronde sur le vieillissement) », in *Revue Frontières*, Vol. 7, n°1, « Le féminin et la mort », Montréal, Université du Québec, printemps 1994, pp. 22-25 et aussi Laure C. Hurd Clarke, « Beauty in Later Life: Older Women's Perceptions of Physical Attractiveness », in *Canadian Journal on Aging / La Revue canadienne du vieillissement*, Vol. 21, n°3, Toronto, Canadian Association on Gerontology, 2002, pp. 429-442.

¹⁰⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 38.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹¹ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 166.

¹¹² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 18.

femme. « Pauvre cher Willie, bon qu'à dormir »¹¹³ dit-elle. Winnie va surveiller les gestes de Willie et le guider pour l'aider à sortir du trou. Elle dit à ce propos : « Oh je sais bien, mon chéri, ramper à reculons, ce n'est pas de tout repos, mais on est payé, de sa peine, en fin de compte. (Un temps) »¹¹⁴.

La même relation se retrouve dans le couple de *Fin de partie* quand « Nagg a besoin de Nell pour qu'elle lui gratte le dos »¹¹⁵. La femme âgée beckettienne ne s'écartera en aucun cas de la voie dictée par son corps et par le corps de son compagnon, elle tient à vivre jusqu'au bout avec son époux. C'est l'attitude plus féminine dans la façon de vivre et d'aimer de Nell, Maddy et Winnie qui nous fait vibrer dans le couple masculin/féminin chez Beckett. Nous pourrions résumer l'acte de tendresse de trois femmes fatales avec Ruby Cohn : « Nell, Maddy, and Winnie are a succession of long-wed wives, precise in their perceptions, nostalgic about love, and eloquent in their individual rhythms »¹¹⁶.

¹¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 34.

¹¹⁶ Ruby Cohn, *The Femme Fatales on Beckett's Stage*, in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 166. « Nell, Maddy et Winnie sont toutes des femmes mariées, précises dans leurs perceptions, nostalgiques à propos de l'amour et éloquentes dans leurs rythmes individuels ».

3.4.1. Femme sous le masque de la prostitution : une figure de l'aliénation

L'amour permet à Samuel Beckett de dépeindre une autre image de la femme¹¹⁷. L'amour est un miroir à travers lequel la personne qui s'y mire peut faire éclore son existence. Beckett présente l'amour comme une sorte de malédiction, et plus encore comme une sorte de prostitution. Celia est une putain dans *Murphy*. Molloy à son tour traitera sa mère de « pauvre putain unipare »¹¹⁸. Lulu dans *Premier amour* se prostitue pour les faire vivre. Moll dans *Malone meurt*, amante de Macmann - qui n'est après tout qu'une *femelle* - est une vieille femme hideuse qui n'a plus qu'une seule dent « une petite vieille au corps et au visage immodérément disgracieux »¹¹⁹ et Fanny dans *La dernière bande* n'est qu'« [une] vieille ombre de putain squelettique »¹²⁰, et dans *Comédie*, un homme pris au piège amoureux est écartelé entre deux femmes, l'une d'elles est son épouse et l'autre sa maîtresse. Dans ses romans, ses nouvelles et ses pièces, nous assistons *a priori* à une représentation de la passion et de l'amour déréglé et sans amour. L'amour peut-il vivre dans un monde médiocre, habité par la vulgarité et la violence ? Le traitement de l'amour-passion s'effectue suivant le prisme de la subjectivité beckettienne par un personnage féminin qui incarne l'amour : « l'amour est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de l'amour »¹²¹. La femme apparaît rongée par la passion et victime d'un amour déréglé qui conduit à de funestes conséquences et la conduit par des étapes progressives vers sa déchéance. D'une façon inhabituelle Beckett refuse l'amour en considérant la femme comme une prostituée. L'amour n'a pas la moindre chance d'exister dans le monde de la prostitution. Or, la prostitution,

¹¹⁷ Dans la pensée de Samuel Beckett, l'amour est réduit à un geste quotidien ou à la mort. Comme les parents enfermés dans leurs poubelles de *Fin de partie*, tout l'amour se réduit à un grattement dans le dos. Le vieillard de *Dis Joe* est hanté par la mémoire d'une jeune fille qui s'est suicidée : comme Krapp, il l'avait repoussée et doit se satisfaire maintenant des visites occasionnelles d'une prostituée. Consulter John Montague, « Beckett, inconnu et inconnaissable », in *Le magazine littéraire*, n° 35, Paris, décembre 1969 et disponible sur la toile suivante : http://www.samuel-beckett.net/MagLitt/Beck_Incon.htm et aussi Cf. Martin Esslin, *Patterns of Rejection. Sex and Love in Beckett's Universe*, in *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, pp. 61- 67.

¹¹⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 23.

¹¹⁹ Samuel Beckett, *Malone meurt*, *Op.cit.*, p. 157.

¹²⁰ Samuel Beckett, *La dernière bande*, *Op.cit.*, p. 29.

¹²¹ Samuel Beckett, *Paroles et Musique*, *Op.cit.*, p. 64.

est une figure de l'aliénation féminine et d'une femme déniée et dominée, incarnée par Beckett, selon Stéphanie Pryen qui affirme que la prostituée est comme « l'archétype du sujet aliéné »¹²².

La question de la soumission et de la domination sexuelle pose un *problème*, comme le laisse entendre le titre d'un ouvrage de Jessica Benjamin, *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*¹²³. La domination, selon elle, soulève des interrogations spécifiques dans une perspective féministe: comprendre la domination comme un système où les femmes sont victimes d'une agression masculine simplifie abusivement les faits et masque la collaboration de certaines femmes à leur soumission. En fait, comme le remarque Cixous, « les positions de la victime et du bourreau sont inextricablement liées et co-dépendantes »¹²⁴. Or le partenaire dominant serait le seul vrai sujet, tandis que le partenaire dominé (et dans *Comédie* il y en a deux) devrait se contenter d'un statut inférieur, d'un statut d'objet passif. Selon Anita Phillips, « la soumission, quant à elle, signifierait une mise en disponibilité totale du sujet dominé, ce qui laisserait supposer une perte d'agentivité de la part du sujet soumis que l'on considère passif, réservant l'action au sujet dominant »¹²⁵.

En effet, une lecture de *Comédie* - à laquelle sera consacrée cette partie - pourrait proposer une image équivoque de la femme en tant que victime et proie. Il y a un soupçon de féminisme dans ce jeu, où les femmes sont dépeintes comme étant de deuxième classe par rapport à l'homme qui détient la position principale illustrant le rôle du mâle dominant. Dans cette pièce le désir est vécu comme étant à la fois la source de domination / soumission.

Pourquoi cette obsession de la prostituée chez Beckett ?

L'homme de *Comédie* et de *Premier amour* représente l'alter ego du jeune Beckett qui avait de brèves rencontres hygiéniques avec des prostituées. Son intérêt pour le thème de la prostitution est une réponse à ce qu'il a vécu. Ce thème loin d'être un simple motif marginal envahit le personnage féminin beckettien. Nous allons nous focaliser sur les efforts de Beckett pour représenter la voix féminine par rapport au thème de la femme libre et prostituée. Ce sujet

¹²² Stéphanie Pryen, *Stigmate et métier: Une approche sociologique de la prostitution de rue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 11.

¹²³ Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, 1988.

¹²⁴ Hélène Cixous, « *En octobre 1991 ...* », in Mireille Calle-Gruber (dir.), *Du féminin*, Sainte-Foy et Grenoble, Sainte-Foy(Québec) /Grenoble, Le Griffon d'argile/Les Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1992, p. 120.

¹²⁵ Anita Phillips, *A Defence of Masochism*, London, Faber and Faber, 1998, p. 129.

tabou s'inscrit dans *Premier amour* où Lulu-Anne paraîtra comme une prostituée : « Alors vous vivez de la prostitution ? Dis-je. Nous vivons de la prostitution, répondit-elle »¹²⁶.

La fascination que les deux femmes exercent sur l'homme est certes révélée par le désir féminin. Dans *Comédie*, un trio amoureux de têtes parlantes, l'épouse / le mari / l'amante, est relié par l'amour comme par un fil invisible. (Une thématique de l'amour marqué, chez l'homme, par le désir de possession, chez la femme, par le désir d'indépendance et de liberté, et par la trahison en amour de l'homme). On a affaire ici d'un côté à une conception sentimentale de l'amour et de l'autre à la prostitution. On se retrouve imprégné par un amas de « figures féminines » sans figure et partagé entre l'épouse ou la prostituée. La présentation de la femme comme une image de la lascivité et de la prostitution correspond à la façon discrète de parler de Beckett. Le premier portrait de la femme décrit par Beckett s'est donné depuis longtemps à la prostitution pour un homme : « H- Elle ne fut pas convaincue. J'aurais pu m'en douter. Elle t'a empesté, disait-elle, toujours, tu pues la pute [...] »¹²⁷. Dans la pensée beckettienne, en utilisant les mots *toujours* et *empester*, on considère la prostituée comme étant une femme toujours victime du patriarcat, comme d'autres femmes mais à un degré extrême. L'homme malgré le fait d'être empesté depuis son « ex-putasse »¹²⁸ et d'être en relation avec une autre femme, continue d'avoir des relations avec des prostituées. A cet égard, on rappelle l'idée de Simone de Beauvoir qui, dans *Le deuxième sexe*, proclame vers le milieu du vingtième siècle le lien entre la prostituée et la femme mariée : « La grande différence entre elles, c'est que la femme légitime, opprimée en tant que femme mariée, est respectée en tant que personne humaine; ce respect commence à faire sérieusement échec à l'oppression. Tandis que la prostituée n'a pas les droits d'une personne, en elle se résument toutes les figures à la fois de l'esclavage féminin »¹²⁹.

La lecture de *Comédie* montre que son auteur use des figures de femmes, prostituée et épouse, et dans les deux cas, le désir féminin s'exprime par une rhétorique de soumission devant l'aimé : l'homme est le maître, et la femme est son sujet. Il montre que les femmes sont sous la soumission de l'homme dans la société patriarcale et que le désir féminin est vécu dans la soumission. Ce point de vue, selon Beauvoir, est bien noté : « [...] pour toutes les deux l'acte sexuel est un service; la seconde est engagée à vie par un seul homme; la première à plusieurs

¹²⁶ Samuel Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 50.

¹²⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 13.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, Paris, Gallimard, 1949, pp. 247-248.

clients qui la paient à la pièce »¹³⁰. D'après cette perspective féministe, « le phénomène de la prostitution se situe donc au cœur des rapports sociaux des sexes »¹³¹. En ce sens, la prostitution représente le symptôme suprême de la domination de l'homme sur la femme, et par conséquent, cet aperçu nous incite à voir qu'au-delà de la prostituée, la femme beckettienne est objet et sujet de désir pour le sexe masculin. Ce regard sur la femme, nous conduit à penser au point de vue sociologique de Kingsley Davis : « la prostitution peut s'inscrire positivement dans la société patriarcale dans la mesure où elle permet à l'homme d'assouvir les besoins sexuels dont l'expression franche ne serait légitimée »¹³². L'image de la femme consommatrice - au service du sexe masculin - est bien décrite dans une des scènes les plus mystérieuses de *La dernière bande* est celle où le vieux Krapp passe et repasse la scène d'amour dans un bateau : « Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants (Pause) et après quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (Pause). M'ont laissé entrer [...]. Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre [...] »¹³³.

Selon le discours théorique féministe, l'image de la prostituée apparaissant sous la plume de Beckett évolue entre ses nouvelles et ses pièces. Le thème de la prostituée relié à celui de l'argent, traverse les textes de Beckett. La prostitution apparaît comme le symptôme suprême de la domination de l'homme sur le sexe féminin ainsi qu'un moyen efficace par lequel ce premier parvient, à travers l'argent, à maintenir « toutes les femmes en état de disponibilité sexuelle »¹³⁴. Dans *L'expulsé*, Beckett montre une figure de femme vénale, l'image d'une femme confrontée au rapport économique : « Une jeune femme, peut-être à vendre, assistait à cet entretien, peut-être en qualité de témoin »¹³⁵. Pour cette raison, le courant du féminisme radical, considère la prostitution comme esclavage sexuel, comme un acte désespéré, comme l'unique issue d'une femme qui a désespérément besoin de quelque chose : « amour, drogue, besoin rapide d'argent, volonté de se sortir d'une mauvaise passe, enfants à nourrir, mère ou sœur à dépanner, etc. - la

¹³⁰ *Ibid.*, p. 247.

¹³¹ Danielle Lacasse, *La prostitution féminine à Montréal: 1945-1970*, Montréal, Boréal, 1994, p. 18.

¹³² Consulter Kingsley Davis, « *The Sociology of Prostitution* », 1937, in Roger Matthews, Maggie O'Neill (dir.), *Prostitution*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2003, p. 122.

¹³³ Samuel Beckett, *La dernière bande*, *Op.cit.*, p. 25.

¹³⁴ Danielle Lacasse, *La prostitution féminine à Montréal: 1945-1970*, *Op.cit.*, p. 20.

¹³⁵ Samuel Beckett, *L'expulsé*, Paris, Minuit, 1946, p. 27.

prostitution [est] définie comme la seule solution possible »¹³⁶. Cet aperçu nous évoque le cas de la femme dans *Le calmant* : « A un moment donné une jeune femme, de mauvaise vie peut-être, échevelée et les vêtements en désordre, fila à travers la chaussée, comme un lapin »¹³⁷.

D'après ce que nous avons cité précédemment, dans les pièces de Beckett, l'image de la femme prend un autre aspect. La femme prostituée dans ses nouvelles, est une femme prostituée mais émancipée. Si la femme se prête à tout le monde, elle ne se vend plus. Elle se plonge depuis toujours dans la multitude des joies sexuelles. Avec cette figure de la femme vénale qui accorde ses faveurs à un homme quelconque, on est dans le passage du féministe radical au féministe libéral. Les féministes libérales avancent et s'opposent clairement aux propos des féministes radicales qui mettent la prostitution au même plan que l'esclavage sexuel. La prostitution constitue, d'après elles, un choix légitime qu'« il faut faire du droit de se prostituer une revendication féministe [...] »¹³⁸.

De la sorte, toute vie humaine est marquée par un conflit irrésolu - et impossible à résoudre définitivement - entre soumission et émancipation, et le « problème de la soumission » concerne chaque personne dans ses rapports à autrui.

¹³⁶ Christiane Bernier, *Le discours des femmes sur la prostitution: « Féministes » et « prostituées »: Forme ultime du sexage et/ou refus profond de l'emprise patriarcale?*, Ottawa, Université d'Ottawa (mémoire de maîtrise), 1984, p. 50.

¹³⁷ Samuel Beckett, *Le calmant*, Paris, Minuit, 1947, p. 58.

¹³⁸ Yolande Geadah, *La prostitution: Un métier comme un autre ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2003, p. 114.

3.4.2. Scène matrice : femme et identité de son corps maternel comme refuge

Dans ses pièces, avec l'image de la femme, Samuel Beckett souligne les ressorts archétypiques de son théâtre. Comme protection de la vie, il s'agit de « [la] boue matricielle » d'un lieu servant de refuge : le corps de mère ou le ventre maternel où l'enfant loge. Chez Beckett, le corps féminin retourne à la terre et s'y enterre. La Terre elle-même apparaît comme un être vivant, comme « grande mère » et le salut du corps physique réside dans son sein. Parmi les parties du corps féminin qui illustrent la maternité, notons le ventre, qui est qualifié de « gouffre » et de « chambre-refuge ». La mère (la Terre) devient un lieu par excellence comme une grotte et un lieu clos qui représentent le sens de « la rentrée dans le ventre », *Topos* identique, rentrer dans le corps de la terre comme rentrer dans le corps maternel considéré comme le premier refuge. Or, Beckett essaie d'identifier l'origine de son espace théâtral dans le ventre féminin.

On peut prendre comme exemple la terre dans *Oh les beaux jours* qui propose - d'après la didascalie de la pièce - une scène de « petit mamelon » (le mot mamelon signifie l'extrémité de la mamelle ou une éminence arrondie, sur un terrain) qui représente véritablement la forme du sein de la mère. Dans la représentation corporelle féminine de Samuel Beckett, se révèle une obsession attachée à telle ou telle partie du corps féminin. Le sein, apparaît comme une composante corporelle plus liée au refuge maternel qu'à son aspect physiologique. Winnie mi-enterrée dans le mamelon (repère féminin), s'enlise dans le ventre de la terre, comme un voyage au ventre maternel. La similitude beckettienne entre le sein et la terre, trouve son origine chez Christophe Colomb en disant que « la terre a la forme d'un sein de femme »¹³⁹.

Cependant, le sein, l'emblème de la sexualité féminine - en tant que composante féminine et maternelle - trouve également sa dimension physiologique quand Winnie parle de sa partie anatomique, et paniquée au cas où elle n'aurait plus ses seins : « Et si un jour la terre

¹³⁹ Benito Pelegrin, *Figuration de l'infini : l'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000, p. 68, cité par Régine Bruneau-Suhas, « Une mise au tombeau : La terre beckettienne dans *Oh les beaux jours* », in Minako Okamuro, Naya Mori, Bruno Clément (dir.), *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Borderless Beckett/Beckett Sans Frontières », Tokyo 2006, n°19, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008, p. 443.

devait recouvrir mes seins »¹⁴⁰, alors qu'elle est déjà ensevelie dans la terre qui a la forme d'un sein. On aperçoit trois éléments féminins (femme, terre, sein) reliés l'un à l'autre. Le mamelon envahit la scène dans le deuxième acte, et recouvre le corps de Winnie qui devient un « être en état d'apesanteur que la terre cruelle dévore »¹⁴¹. L'autre aspect, c'est le symbole du ventre, partie du corps essentiellement féminin et maternelle dans sa dimension symbolique qui ne peut accueillir que dans sa propre intériorité « [...] commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle »¹⁴². Le ventre de la terre, conçu comme une matrice, violé par les enterrés est assimilé à une zone de réintégration. Le motif « bas ventre » qui est chargé de connotations positives de maternité et de fécondité dans lequel tout entre, tout sort, reprend l'image de la « terre-refuge ». Ce terme suggère que le corps de Winnie, corseté par la tombe¹⁴³, émergeant jusqu'aux seins, suit le dynamisme du processus vital et se relève du ventre de la terre et marche. Le résultat bien sûr c'est le corps de May. Ce mouvement de May représente la naissance et la résurrection qui évoquent l'apparition ou la réapparition d'une chose qui appartient à la langue religieuse du Moyen Age et décrit dans *Les tragiques* d'Agrippa d'Aubigné :

« La terre ouvre son sein, du ventre des tombeaux

Naissent des enterrés les visages nouveaux [...] »¹⁴⁴.

On verra dans *Pas*, que les pas de May sont le seul mouvement au rythme christique et liés à l'évocation d'une église où le protagoniste trouve refuge. Dans cette pièce qui est comparée par Beckett à un morceau de « musique de chambre », le dispositif scénique est proprement utérin. En effet, la scène se déroule dans la « chambre » métaphorique de l'utérus / tombe plaçant les spectateurs, individuellement, dans la position d'un infans (l'infans est l'enfant qui n'a pas encore atteint l'âge de raison 'sept-huit ans'), un être pré-verbal et pré-sexuel.

¹⁴⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 46.

¹⁴¹ Alfred Hübner, *Samuel Beckett inszeniert*, « *Glückliche Tage* », Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 38-39.

¹⁴² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 66.

¹⁴³ Dans ce sens, le thème de la femme engloutie qui se réfugie dans la terre, se retrouve dans *Mal vu mal dit* où le seul personnage féminin est « envahie par la caillasse » où « partout la pierre gagne [...] » Cf. Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, *Op.cit.*, pp. 32-33.

¹⁴⁴ Théodore Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques*, chant VII, vers 665-666, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, pp. 230-231.

Le « faible et bref son de cloche » entendu plusieurs fois dans la pièce devait être enregistré, selon les indications du dramaturge, dans une « chambre d'écho » afin de suggérer l'enfermement dans un espace clos. La scène semble en effet se dérouler dans la pénombre clair-obscur du ventre maternel où l'embryon entend la mère, sent bouger son corps qui l'enveloppe, mais ne la voit pas. Notons que la structure de *Pas* repose sur une forme de dissociation entre la vue et l'ouïe. Au lieu d'être montrée, cette dissociation est exprimée par une voix qu'on entend dans l'obscurité.

Le protagoniste de *Film* prétend se cacher aux regards qui le poursuivent et devenir l'être-non-visible. Pour cela, il détruit tout ce qui le poursuit et ressemble à des yeux. Dans la chambre, assis dans sa berceuse, il s'occupe de ses sept photos et les met en ordre chronologique. D'un coup il les déchire mais la septième contient les yeux d'une mère regardant son bébé dans ses bras et là, il hésite à la tuer. Cette tentative de se cacher aux regards des autres évoque le chemin vers le refuge maternel « aveuglement vers son illusoire refuge »¹⁴⁵. Selon la pensée bachelardienne, les lieux fermés et la tombe suggèrent l'espace initiatique qui est maternel par excellence : « La nuit nous envoûte, l'obscurité de la grotte, de la cave nous prend comme un sein »¹⁴⁶.

Dans *Berceuse*, le personnage féminin vit dans une maison possédant une cave. Elle passe son temps à errer d'« une longue journée [...]. Temps qu'elle finisse, finisse d'errer [...] », et après la vie « aux gogues », elle rentre chez elle, « s'asseoir à sa fenêtre, tranquille à sa fenêtre, face à d'autres fenêtres ». Ce qu'elle fait, c'est descendre au plus bas. Elle poursuit son chemin vers la cave, « la cave est alors de la folie enterrée, des drames murés »¹⁴⁷ qui dans le sens de refuge, est assimilée à un lieu de repos quasi définitif, un lieu maternel de protection. La maison comme un être vivant devient mère, un corps pré-embryonnaire et un lieu original de repos éternel. En fait, emblème de la protection, la maison se révèle comme un abri. Pour Bachelard, elle protège, de toute évidence, des forces hostiles de la Nature. « Il nous faut maintenant [...] mieux dire les valeurs de protection de la maison contre les forces qui l'assiègent »¹⁴⁸, souligne Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*.

Rappelons ici que le retour au *giron* maternel protecteur et nourricier- comme retour à la Terre- est une métaphore du refuge maternel qui devient avec évidence une symbolique du corps

¹⁴⁵ Samuel Beckett, *Film*, *Op.cit.*, p. 130.

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004, p. 117.

¹⁴⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, José Corti, 1970, p. 37.

¹⁴⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967(1957), p. 50.

féminin. La femme abrite l'humanité dans son giron et lui donne naissance. Cette vision est liée à son besoin vital d'être mère. Le *giron* dans lequel Beckett incarne la tentative de l'homme à se réfugier est féminin ; comme dans un monde maternel assimilé au giron de la terre : « en cherchant à regagner le giron maternel, le narrateur beckettien s'efforce de récupérer cette part à jamais perdue de lui-même [...] »¹⁴⁹. En effet, cette idée est un bon exemple de la psychologie d'Otto Rank qui est relevée dans les notes psychologiques de Samuel Beckett. Dans *Le Traumatisme de la naissance*, Rank suggère que : « la pénétration dans l'orifice vaginale de femme signifie pour l'homme un retour partiel dans le corps maternel, retour qui, grâce à l'identification du tout avec la partie, de l'homme avec son membre viril [...] finit [...] par redevenir infantile »¹⁵⁰. En 1930, dans une série de notes, on s'aperçoit que Beckett est attiré par l'œuvre de Rank. Voici un extrait de la traduction de Beckett: « [...] Inestimable advantage of man over woman, consisting in his being able partially to go back into the mother by means of the penis which stands - ha! ha! - for the child »¹⁵¹.

Dans ce sens, Beckett met l'accent sur l'idée que le giron est un refuge contre l'abandon : « F1- Jugez donc de mon effarement lorsqu'un beau matin, m'étant enfermée avec mon chagrin dans mes appartements, je le vois arriver, l'oreille basse, tomber à genoux devant moi, enfouir son visage dans mon giron et [...] passer aux aveux »¹⁵². Le giron comme une indication de lieu utérin, semble contenir le théâtre beckettien (depuis son errance depuis son pays natal vers la France). Comme l'enfant qui pendant neuf mois prend vie dans l'espace utérin de sa mère et qu'ensuite sa mère projette vers la naissance. La naissance est un abandon, le premier « dehors », la première mise en dehors de l'homme qui est le passage éprouvant entre le dedans, le ventre maternel en l'occurrence, et le dehors qui est le monde. Pour bien représenter ce passage entre le monde utérin et la tombe, il faut qu'on cite la fameuse tirade de Pozzo dans la pièce *En attendant Godot* : « Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau »¹⁵³. Cette phrase nous apprend que quand on quitte le ventre

¹⁴⁹ Michel Bernard, « Stratégies du désir : Parole contre langage », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Beckett Versus Beckett », n°7, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 204.

¹⁵⁰ Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance, influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique et collective*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1924)1976, p. 47.

¹⁵¹ Le fait que la plupart des notes de psychologie de Beckett soient tirées de manuels secondaires implique que Samuel Beckett lisait très largement la littérature psychanalytique en se basant sur une grande variété d'allusions trouvée dans ses textes. Il est nécessaire de rajouter que les notes dactylographiées de Beckett, sont transcrites à partir d'un microfilm de TCD MS 10971/7 / 1-17 et 10971/8 / 1-36 '. Samuel Beckett, *Psychology Notes*, Trinity College Library Dublin (TCD MS 10971/8/34), 1930.

¹⁵² Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 14.

¹⁵³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 126.

maternel, on ne peut échapper à la mort. Entre la vie et la mort c'est bref, et cette fin annoncée dès la naissance est la source d'une peur existentielle qui nous accompagne tout au long de notre vie.

Dans *Fin de partie*, on montre un monde de refuge, sûr comme le ventre maternel - par opposition au monde extérieur qui équivaut à une mort métaphorique -, un refuge « [en effet puisque] les murs abritent du vent et de la pluie. [...] un ventre maternel enfin, qui verrait le personnage en fin de vie régresser jusqu'à un espace prélapsaire, innocent somme toute, un espace fœtal reconquis. Un espace utérin donc, refuge premier, refuge ultime, [...] »¹⁵⁴. Les personnages de Beckett sont traumatisés par cette catastrophe liée à leur naissance qui les oblige à quitter le ventre maternel.

Dans *Pas moi*, un de ses dramaticules la bouche parle de cette catastrophe : « [...] mondes... mis au monde... ce monde... petit bout de rien ... avant l'heure... loin de -... quoi ? ... femelle ? ... oui ... petit bout de femelle... au monde ... avant l'heure... loin de tout... au trouidit... dit... n'importe ... père mère fantôme... pas trace... lui filé... ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette... elle pareil... huit mois après... jour pour jour... donc point d'amour [...] »¹⁵⁵, précisons que la naissance, dans ce cas-là chez Beckett prend la forme d'une expérience traumatisante et dévastatrice : « sa naissance fut sa perte. Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers pas. De maman à nounou et retour. Ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à jamais. De funérailles en funérailles »¹⁵⁶.

Les deux notions *vie* et *mort* sont présentes dans la scène beckettienne. Dans son imaginaire, la femme évoque, la plupart du temps, une figure double, contraire. Le fait de donner la vie comme la mère-nature est complètement attachée à la présence de la femme et l'aspect de la mort est attaché à celui de la femme ensevelie et bien entendu, selon Eliade, à l'aspect nocturne et funéraire de la Terre-Mère en tant que Déesse de la mort. A ce propos il précise que :

« Nous sommes loin pourtant d'avoir évoqué tous les attributs de la Terre-Mère, tous ses mythes et ses rites importants. Il a fallu choisir, et, fatalement, certains aspects de la Terre-Mère ont été laissés de côté. Nous n'avons pas insisté sur l'aspect nocturne et funéraire de la Terre-

¹⁵⁴ Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain (dir.), *Endgame, ou Le théâtre mis en pièces*, Op.cit., p. 32.

¹⁵⁵ Samuel Beckett, *Pas moi*, Op.cit., p. 82.

¹⁵⁶ Samuel Beckett, *Solo*, Paris, Minuit, 1981, p. 30.

Mère en tant que Déesse de la Mort; nous n'avons pas parlé de ses traits agressifs, terrifiants, angoissants »¹⁵⁷.

Sous cet angle, l'espace scénique incarné par Beckett nous rappelle l'espace cixousien marqué par la narratrice dans *Angst*. Voici la scène :

« Ma mère me pose par terre. La pièce se ferme. « Attends-moi. Je reviens tout de suite » Ma mère sort. La terre se ferme. Je suis dehors. Quand je suis pas là, tu meurs. Trahie. Tout se met à mourir »¹⁵⁸.

Dans cette description, le giron maternel trouve indubitablement son rôle. Le mot « giron » évoque la représentation du ventre maternel qui apparaît comme *le dedans* absolu et sans précédent. On peut y trouver la protection contre la réalité extérieure ressentie comme incertaine, décevante voire hostile. Et tout ce qui est *le dehors* porte la mort et la douleur. La scène après la naissance s'identifie à la mort chez Beckett.

¹⁵⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1957, pp. 251-252.

¹⁵⁸ Hélène Cixous, *Angst*, Paris, des femmes, 1977, p. 11.

3.4.2.1. Scène de naissance ou de mort ? De la *Berceuse* au tombeau

« [...] Je suis un berceau
qu'une main balance
au creux d'un caveau :
Silence, silence ! »¹⁵⁹.

Si la maternité va de pair avec la mort, c'est encore au théâtre que cette dualité se révèle la plus visible. La féminité associe ces deux notions, le personnage est à la fois « miracle de création »¹⁶⁰ et de destruction. Beckett présente un espace scénique dans lequel ce miracle s'accomplit.

Il est peu probable d'espérer comprendre le rôle féminin sans tenir compte de sa double prédisposition à la vie et à la mort : « [...] Etant la matrice de la vie, la femme est, par cela même, la matrice de la mort, puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement, ... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source de fécondité [...] »¹⁶¹. En effet, la mère en particulier, dans *Berceuse* et *Pas*, est un synonyme de mort. Pour y parvenir, Beckett lui-même avait dirigé Billie Whitelaw dans ce rôle afin d'associer les idées de la maternité et de mort : « It's a coming to terms with Mother. Mother Rocker. Mother Earth. Mother Death »¹⁶².

La femme beckettienne affronte la réalité de la mort. Elle risque d'entraîner la mort du sujet-femme. Une vieille femme se berce « légèrement décentrée »¹⁶³ dans un décor sinistre, dans une maison avec des fenêtres et un « escalier raide »¹⁶⁴, c'est le refuge de la femme bercée, derrière une fenêtre, la femme de la *Berceuse*, « tout yeux » avec l'« histoire de voir d'être vu »¹⁶⁵, se souvient de ses jours de flânerie, de-ci, de-là, à la recherche d'un autre, d'une âme vivante comme elle. Elle continue sa recherche à partir de la maison, mais les fenêtres voisines

¹⁵⁹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, Sagesse*, Vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 279.

¹⁶⁰ Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de l'Herne », (1844) 2011, p. 103.

¹⁶¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des Supplices*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 27.

¹⁶² Lois Oppenheim, *Directing Beckett, Op.cit.*, p. 18.

¹⁶³ Samuel Beckett, *Berceuse, Op.cit.*, p. 41.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

ont les stores baissés. Le regard est resté pour un moment vigilant, à la recherche d'un autre, juste pour être déçu par la suite. La voix continue à décrire son départ et nous entendons qu'elle est descendue! ... vers le bas « elle descendit, l'escalier raide, baissa le store et descendit tout en bas, s'asseoir dans la vieille berceuse [...] »¹⁶⁶.

La scène illustrée est comme un cimetière pour la femme dans le berceau que l'implacable main du sort balance, où les craquements de la chaise berçante marquent « [les mêmes] gémissements, du berceau jusqu'au tombeau »¹⁶⁷ ou les silences prévus dans la voix enregistrée d'une femme « [...] le silence du tombeau [...] »¹⁶⁸, rappellent le vide, et une voix masculine préenregistrée devient le témoin de la solitude profonde et de l'isolement totale de la femme enfermée dans sa berceuse comme dans le tombeau de son enfance attend la mort :

« Morte une nuit
Fin d'une longue journée
dans sa berceuse
dans sa berceuse la berçant
s'asseoir dans la vieille berceuse
se berça
les yeux fermés [...] »¹⁶⁹.

De même, l'enfermement que Beckett montre se réfère à la pensée de Maeterlinck dans le personnage Sigismond de *Intérieur* :

« Enfermé dans cette tour,
À la fois ma berceuse et ma tombe »¹⁷⁰.

Les deux pièces *Pas* et *Berceuse* montrent des mouvements répétitifs, stimulés et bercés qui sont comme un rituel dans lequel les figures féminines tentent de se déplacer et de se libérer par un décès. En ce sens, nous pouvons dire que *Pas* met en scène le début du rituel de renouvellement et que *Berceuse* - pouvant être considérée comme le deuxième acte de *Pas* -

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁷ Samuel Beckett, *Fragment de théâtre I*, Paris, Minuit, 1974, p. 28.

¹⁶⁸ Samuel Beckett, *Dis Joe*, *Op.cit.*, p. 85.

¹⁶⁹ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, pp. 50-51.

¹⁷⁰ Maurice Maeterlinck, « L'avant-Scène Théâtre », (spécial festival d'Automne)- Intérieur de Maurice Maeterlinck le monologue d'ADramelech de Valère Novarina, n° 776, Paris, LOFT, 1975, p. 16.

effectue la deuxième partie de ce rituel constituée par des mouvements de bercements off « [...] à elle disant berce-la d'ici, aux gogues la vie, berce-la d'ici, berce-la d'ici »¹⁷¹ dans un espace de mort. *Berceuse* se compose du récit d'une action observée ou imaginée dans le présent. Le récit enregistré de *Berceuse* est comme le prélude à un silence de mort. Combinées dans le pronom « elle », la femme et sa fille sont immobiles dans un berceau / cercueil comme Billie Whitelaw la résume en trois mots « solitary, monotonous, lullaby »¹⁷². La femme s'abandonne à ce va-et-vient, à ces mouvements de bascule répétitifs et sinistres entre un passé décevant et un présent stagnant, elle s'abandonne à cette berceuse : « As the woman on the moving chair, 'mother rocker' rocks and is rocked, she conflates daughter and mother into one stage image and enters into a death »¹⁷³. Mais même si la femme de *Berceuse* cherchait un autre être pour mourir comme elle, « soit elle l'autre, l'autre âme vivante, à elle seule »¹⁷⁴, elle s'aperçoit finalement que c'est le « temps qu'elle finisse, baisse le store et finisse, temps qu'elle descend »¹⁷⁵ de la fenêtre vers la mère bercée qui berce la femme jusqu'à la mort. Si on pense la berceuse comme une chanson d'enfance et une sorte de concerto, on comprend que le rythme de cette chanson pendulaire décroît dans le monde désertifié et clos où la femme « noir vêtue, tête affalée »¹⁷⁶ attend la mort, dans la vaine espérance avec des phrases qui se prononcent avec de la rage, de la tristesse et de l'inévitabilité « sa fin enfin, [...] morte un jour, non, une nuit, morte une nuit, fin d'une longue journée, dans sa berceuse [...] »¹⁷⁷. Deleuze déclare la catastrophe qui hante la femme bercée et immobile : « Elle s'éteindra aussi, mais en même temps que le mouvement de la berceuse se meurt, et que le personnage meurt »¹⁷⁸.

Selon la remarque de R. Cohn, les femmes de *Pas* et de *Berceuse* sont des « femmes fatales » en ce sens qu'elles sont très sensibles à la mort¹⁷⁹. De plus, elles semblent prématurément vieilles telles les vieilles filles dans *Pas* et la femme dans *Berceuse*. Elles montrent cependant une « renonciation volontaire » par laquelle elles se retirent dans leur

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, p. 52.

¹⁷² Cf. « Billie Whitelaw interviewed by Linda Ben-Zvi », in Linda Ben-Zvi *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 8. « Solitaire, monotone, berceuse ».

¹⁷³ Samuel Beckett, *The Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1984, pp. 280-282.

« Comme une femme dans un rockin chair, 'mère bercée', elle est berclée. Cette femme réunit l'image de la fille et de la mère dans une seule scène et puis elle entre dans la mort ».

¹⁷⁴ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, p. 51.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *Op.cit.*, p. 38.

¹⁷⁹ Précisons que dans *Pas* la référence à dormir, et l'accent mis sur un profond sommeil de la mère évoquent la mort et la possibilité de la communication de May avec sa mère morte. « V.- D'un sommeil profond. Je t'ai entendu dans mon sommeil profond », in Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

isolement: « her own other, gazing back at the deadly mirror of the disembodied mother as a voice and merging into the mother »¹⁸⁰.

3.4.2.2. Terre comme espace archaïque féminin

Certes, l'exploitation de la femme et l'inscription de son corps dans son espace tiennent une place centrale dans le théâtre de Beckett. L'espace archétypique nous conduit à un double mouvement de régression : la régression dans l'histoire de l'humanité jusqu'au temps de la caverne préhistorique et la régression de l'individu jusqu'au ventre maternel. A cet égard, on suit Jacques Blot qui explique que : « La terre est identifiée à la féminité dans toutes les cultures du monde »¹⁸¹. Mêlée à l'image du sol du tombeau ou de la grotte¹⁸², la terre forme le principal décor du drame beckettien ; telle est la métaphore qui désigne souvent le corps féminin, comme un « un creux... dans les dunes... une grotte »¹⁸³ ou « gouffre » ou « une cave, une cabane, un canot aux dimensions du corps »¹⁸⁴, donc Beckett, évoque la difficulté de vivre là où la nature est hostile. « Sans cesse rabaissé, ramené vers le sol, et même vers le sous-sol [...] »¹⁸⁵ comme Winnie qui vit à l'intérieur de la terre, endormie et dont le corps s'enfonce dans la terre, dans un matériau anéantissant, comme « une lampe qui fume malgré la mèche baissée [...] »¹⁸⁶ dans « l'isomorphie des images de la profondeur »¹⁸⁷ dans la profondeur du monde où « ça pourrait être le noir éternel. (Un temps.) Nuit noire sans issue »¹⁸⁸.

¹⁸⁰ Charles R. Lyons, *Samuel Beckett: Macmillan Modern Dramatists*, London, MacMillan Press, 1983, p. 180.

« Son autre soi, regardant le miroir de la mère morte et désincarnée comme une voix et se fondant dans la mère ».

¹⁸¹ Jacques Blot, *Archéologie et montagne basque*, San Sebastian/Bayonne, Elkar, 1993, p. 146.

¹⁸² « La grotte est bien un archétype de la matrice maternelle », article « Caverne » de Jean Ferré, in Jean Ferré, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Paris, Rocher, 2003, p. 34.

¹⁸³ Samuel Beckett, *Cascando*, Paris, Minuit, 1963, p. 50.

¹⁸⁴ Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 39.

¹⁸⁵ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, *Op.cit.*, p. 91.

¹⁸⁶ Samuel Beckett, *Solo*, *Op.cit.*, p. 32.

¹⁸⁷ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1992, p. 14.

¹⁸⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 72.

Comme nous venons de le développer, l'œuvre dramatique nous met en contact direct avec la terre. Le mot « gravité »¹⁸⁹ renvoie au domaine de l'astronomie, les mots et « les poutres, les piles »¹⁹⁰ renvoient plutôt au domaine de la géométrie. L'emploi de ces mots évoque l'image d'une femme retenue à la terre comme par un champ magnétique, prisonnière d'une force dont elle ne pourrait se défaire, cette dépendance à la terre s'affirme de l'acte un à l'acte deux, où Winnie est de plus en plus prise par la terre. On assiste ici à une valorisation de la profondeur. Le corps de Winnie suit un axe vertical descendant vers les profondeurs de la terre. Remarque hautement significative car Beckett veut montrer le thème de la profondeur dans son espace scénique. C'est une chute imaginaire qui trouve toute sa force dans l'image du « cœur obscur de la terre » (le monde intérieur mortifère, vers le dedans). La terre, constate Bachelard, comme étant la matière même des ténèbres et de l'abîme, il dit que : « La chute profonde, la chute dans les gouffres noirs, la chute dans l'abîme, sont presque fatalement des chutes imaginaires en rapport [...] avec une imagination de la terre ténébreuse »¹⁹¹. Beckett montre que la parole et la communication ne sont pas des mots, mais aussi des actions. Cette théorie apparaît dans l'action du cerveau sur la bouche dans *Pas moi* « [...] et tout le temps la prière [...] quelque part la prière [...] »¹⁹². On se rend compte que la parole n'est pas seulement un mode passif de communication, mais un mode d'action par excellence sous la forme d'une prière, comme une communication surnaturelle du ciel vers la terre. De point de vue mythologique, la communication entre le monde du bas et celui du haut prend une ampleur toute particulière dans les Perses, où une séance de nécromancie confère à la Terre un rôle essentiel. Ainsi prières et libations, par l'intermédiaire de Terre (et d'Hermès), permettent une communication entre le monde des vivants et celui des morts, communication qui s'effectue depuis le haut vers le bas (Terre).

On trouve le même rituel chez Atossa dans les Perses qui - à la suite de son cauchemar - adresse des prières aux dieux et à son époux défunt. « Mais elle ne se contente pas de leur demander conseil, elle prie également « Terre, Hermès et Hadès », (Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ βασιλεῦ τ' ἐνέρω, v. 629), puis « Terre et les autres puissances chthoniennes (du grec ancien « la terre ») » (Γᾶ τε καὶ ἄλλοι χθονίων ἀγεμόνες, v. 640) de faire remonter le défunt à la surface de la terre (πέμψατ' ἔνερθεν, v. 630 ; πέμπετε δ' ἄνω, v. 645). Les dieux accèdent à sa demande : ἰεῖδωλον

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 40. Winnie - « La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi ? ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1972, p. 23.

¹⁹² Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 94.

[idole] de Darius surgit des entrailles de la Terre et apparaît effectivement sur scène (vv. 681 ss.). Terre a donc entendu la prière de la reine et l'a exaucée »¹⁹³.

L'autre point de départ de notre étude, est une simple observation : un thème récurrent des figures féminines de Samuel Beckett est l'attachement à la terre et le rapport organique qui unit les personnages à la terre. Ce rapport est visible dans les didascalies des pièces. Dans l'univers catastrophique des personnages de Beckett, la catastrophe constitue l'instant de changement et forme, déforme, reforme la matière terrestre, la terre beckettienne est toujours associée aux autres matières scéniques¹⁹⁴. L'image d'une femme apparaît dans la boue de *Comment c'est*, elle flotte dans un « bref abîme »¹⁹⁵, un « bref noir »¹⁹⁶. C'est l'image de « l'être qui veut s'enfuir dans la fange, qui veut s'enfuir dans sa propre masse »¹⁹⁷ qui est reprise par Beckett, et qui a déjà été évoquée par Bachelard. La figure féminine embouée représente l'idée initiale de Beckett pour retracer le monde féminin choisi « *E fango è il mondo* »¹⁹⁸ comme *Oh les beaux jours* qui donne à voir une femme comme « sucé[e] » (p. 40) par la terre, cette terre qui aspire « tellement ça tire » (p. 40). Et lorsque Winnie, au deuxième acte d'*Oh les beaux jours*, parlera de son corps, ce sera le mamelon qui l'engloutit et l'a effacée. La femme s'enfonce au creux des fossés pour réintégrer le lieu de sa naissance. Le pourrissement du corps féminin se fait dans la boue du fossé « lieu de la décomposition tranquille »¹⁹⁹ où Hamm sent certainement l'odeur du cadavre et dit à Clov qui envisage sa mort.

HAMM - Tu pues déjà; Toute la maison pue le cadavre.

CLOV- Tout l'univers²⁰⁰.

Ni en terre ni mortes, les images féminines de Beckett sont vivantes et enterrées, mais dans « le néant qui se glisse autour du tertre de Winnie »²⁰¹, l'espace en terre, minimal et épuré,

¹⁹³ Nadine Le Meur, « Représentations de la Déesse Terre dans l'œuvre d'Eschyle », in *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours* : Actes du XIV^e, Congrès de l'Association Guillaume Budé, avant-propos de Pierre Pouthier, (Limoges, 25-28 Août 1998), Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 91.

¹⁹⁴ Étendue d'herbe brûlée, petit mamelon, plaine dénudée, fange, cendres, boue et etc....

¹⁹⁵ Samuel Beckett, *Comment c'est*, *Op.cit.*, p. 27.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, José-Corti, 1965, p. 129.

¹⁹⁸ « Le monde n'est que boue », Cf. Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 37.

¹⁹⁹ Franck Pauwells, *Le corps souffrant dans Molloy*, Nice, D.E.A, 1996-97, p. 31.

²⁰⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 65. Le même thème se trouve aussi dans *En attendant Godot* : « Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé... D'où viennent tous ces cadavres? » (*En attendant Godot*, p. 108).

laisse aux corps de l'acteur toute place et tout pouvoir pour résonner²⁰². La voix, comme un prolongement et une survivance du corps, permet au sujet d'exister :

« De Beckett à l'écrivain est-allemand Heiner Müller, en passant par Marguerite Duras et par l'auteur bavarois Herbert Achternbusch, le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes possède cette particularité qu'il parle en se taisant »²⁰³.

Sur « cette putain de terre »²⁰⁴ en imaginant le corps féminin comme l'axe du monde se situant entre le ciel et la terre, comme le dit cette phrase de Winnie : « La terre et bien sûr le ciel »²⁰⁵ où elle est « fourrée jusqu'aux nénés »²⁰⁶ la femme beckettienne, « n'est-il pas planté[e] dans le sol, comme un arbre en pleine décroissance? Trivial, l'arbre (corps féminin enterré) fait également la jonction entre le ciel, la terre et le monde souterrain et pour Mircéa Eliade, il est axis mundi (axe du monde) »²⁰⁷. Rien n'est évident que ce corps mi-vivant qui essaye d'établir une communication avec lui-même, et au fond de la terre, à travers cet axe, le corps en résurrection parle : « Fous-moi la paix avec tes paysages! Parle-moi du sous-sol ! »²⁰⁸. Winnie et Willie sont enlisés dans le mamelon d'herbe brûlée, aussi les trois personnages de *Comédie* sont enfermés dans les trois jarres et récipients en terre cuite, cependant Beckett s'efforce de sauver ses personnages souffrants de la terre et ancrés dans le sol pour les mettre en situation de rester debout, car d'après Bachelard il est certain que : « la signification du corps humain réside plutôt dans sa hauteur »²⁰⁹.

²⁰¹ Nathalie Léger, « Forer des trous », in *Objet Beckett, Op.cit.*, p. 15.

²⁰² Signalons que : « Dans l'univers beckettien, rien n'existe donc que cette voix (qui résonne) qui permet au sujet d'exister et l'entraîne plus avant, là où il veut en venir : au non-être. Il n'y a pas d'âmes, pas de corps, pas de naissance, ni de vie ni de mort, mais ça parle [...] ». Cf. Stéphane Lépine, « L'ombilic », in *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 64, 1992, pp. 65-66. Cet article est disponible sur le lien suivant : <http://id.erudit.org/iderudit/28124ac>.

²⁰³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Belfort/Circé, coll. « Circé/poche », 1999, p. 130.

²⁰⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot, Op.cit.*, p. 52.

²⁰⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, Op.cit.*, p. 64.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁷ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), *Op.cit.*, p. 106.

²⁰⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot, Op.cit.*, p. 86.

²⁰⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1965, p. 364.

3.4.2.3. Terre-cage : élaboration de la femme-oiseau enterrée

« Joli oiseau, quitte ta cage [...] »²¹⁰.

Pour montrer la condition féminine et illustrer l'image des femmes, Beckett utilise des métaphores animales. La femme peut se transformer en animal, il est donc évident que l'oiseau est associé d'une façon significative à la figure féminine. Winnie, la femme fatale beckettienne se voit tel un oiseau. On voit, d'emblée que, l'idée de changer le genre du personnage dans cette pièce illustre la conception de la femme chez Beckett et aussi sa transformation. Beckett choisit un solo féminin : « [...] à l'origine, Beckett a conçu la pièce pour un homme, il voulait explorer les rapports entre ce dernier et sa poche. La poche s'est transformé en sac, et le personnage masculin en personnage féminin »²¹¹. Car selon les propos de Beckett à Brenda Bruce qui avait joué le rôle de Winnie : « j'ai pensé qu'il n'y avait qu'une femme pour faire face à cette situation et sombrer en chantant »²¹² et il est vrai que seule la femme est capable de subir et d'être dans une « fournaise d'inférieure lumière »²¹³.

Dans cette partie, d'abord, nous étudierons l'image de la femme métaphorisée dans l'oiseau et ensuite nous terminerons en montrant qu'il y a un lien entre le personnage féminin et la musique.

L'image de l'oiseau, un motif récurrent de la créature féminine, est reconnue par les actrices qui ont joué Winnie. Pour bien comprendre l'image de l'oiseau chez Winnie, on pense aux propos de Shivaun O'casey, actrice irlandaise qui dit: « He [Beckett] described her as

²¹⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 19.

²¹¹ Cf. [Sans auteur identifié], *Samuel Beckett, documents sonores : Présentation des œuvres*, France, André Dimanche /Ina, 2007, p. 38 (Ce document, aussi sous la forme de l'Audio-book, 8 CD Book, est archivé à l'Institut National de l'Audiovisuel).

²¹² James Knowlson, *Beckett: biographie*, *Op.cit.*, p. 636.

²¹³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

‘precarious’, like a bird that can’t fly, a bird with a broken wing »²¹⁴, et également aux paroles de Martha Fehsenfeld et de son souvenir de Beckett: « I [Beckett] think of her [Winnie] as a bird with oil on her feather »²¹⁵.

Cette image est présente dans le texte de Beckett lui-même : « Oui, l’impression de plus en plus que si je n’étais tenue- (geste)- de cette façon, je m’en irais tout simplement flotter dans l’azur »²¹⁶. Le verbe « flotter », nous amène à penser qu’il peut être interprété comme une image de l’élévation de l’âme et qu’aussi l’envol de l’oiseau vers le ciel symbolise cette attirance féminine vers le Bien : En tout cas l’oiseau se *féminise* chez Beckett. La femme-oiseau créée par Beckett « [...] imprisoned in the earth [...] »²¹⁷, comme l’image de l’oiseau en cage (l’évocation de la terre peut être considérée comme une description de la cage). Elle songe à s’envoler et à sa libération de la cage: « She yearns for the air [...]. She has her song. That is what she waits for every day- “time for my song” the announcement of night’s beginning »²¹⁸. Le rêve d’envol de Winnie montre l’importance de l’imagination aérienne, « imagination dynamisante ». Ce rêve, illustré par Beckett, est cité à Aideen O’Kelly « Winnie, she is precarious, precarious. She’s floating, floating between realities. Of course it’s in the text of the play. Winnie keeps on feeling she might float up into the sky, be ‘sucked up’ »²¹⁹. On remarque ici que la figure féminine « rendue à la prairie... le visage dans l’herbe... seule au monde... avec les alouettes... ainsi de suite... happant dans le vide »²²⁰ a toujours l’envie de voler, donc le désir de vol de Winnie donne à cette créature une dimension angélique, dont la fonction est celle de médiatrice entre la Terre et le Ciel. C’est ainsi que la symbolique qui est généralement celle attribuée aux oiseaux, s’applique ici parfaitement à l’image de Winnie : « [...] les oiseaux représentent le plus souvent un pouvoir de liaison avec les divinités dont ils sont parfois les messagers ou les attributs ; de

²¹⁴ Shivaun O’casey Interviewed by Rosette Lamont, in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 32. « Il [Beckett] l’a décrite comme « précaire », comme un oiseau qui ne peut pas voler, un oiseau avec une aile brisée.

²¹⁵ Martha Fehsenfeld interviewed by Lois Overbeck, in Linda Ben-Zvi, *Ibid.*, p. 55.

« Je [Beckett] pense à elle [Winnie] comme un oiseau avec de l’huile sur sa plume ».

²¹⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 40.

²¹⁷ Martha Fehsenfeld interviewed by Lois Overbeck, in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, p. 55.

« [...] emprisonnée dans la terre [...] ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

« Elle désire l’air [...]. Elle a son songe. C’est ce qu’elle attend tous les jours - ‘ le temps pour ma chanson’, c’est l’annonce du début de la nuit ».

²¹⁹ Aideen O’Kelly interviewed by Rosette Lamont, in Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, *Op.cit.*, pp. 36-37. « Winnie, elle est précaire, précaire. Elle flotte, flotte entre les réalités. Bien sûr, c’est dans le texte de la pièce. Winnie continue à sentir qu’elle pourrait flotter dans le ciel et être ‘aspirée’ ».

²²⁰ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 91.

même ils symbolisent les états supérieurs de l'être se rapprochant des sphères spirituelles, ou les facultés principielles de l'homme que Dieu lui a données »²²¹.

Dans le sillage de cette pièce, nous trouvons que le motif de l'oiseau est typiquement féminin. Winnie, n'a de cesse de se parer afin d'assujettir la gent masculine, devenant ainsi l'allégorie de la sexualité. Elle soigne tout particulièrement l'arrangement de ses ongles « se curer les ongles s'ils ont besoin d'être curés »²²² et ses dents « elle soulève la lèvre supérieure afin d'inspecter les gencives de même »²²³. Elle met en valeur sa beauté et se pare pour mieux briller encore. Le vêtement lui-même « bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse » est aussi un signe de la sensualité féminine qui attise le désir masculin. Beckett nous montre en effet une assimilation parfaite de la femme qui se confond avec l'oiseau au travers d'un détail physique de Winnie.

Le fait que la femme apparait dans l'œuvre de Beckett sous forme d'oiseau mérite qu'on s'y arrête un instant. Avant de se demander où est l'oiseau, il faut en effet savoir où est la femme. À première vue, elle paraît ensevelie et enterrée dans un mamelon comme dans une cage. Pour le personnage féminin chassé par l'homme, pris au piège de l'amour ou de la société et enfermé physiquement, l'oiseau représente la liberté perdue. Or la figure féminine de Beckett « [...] comme un oiseau avec du pétrole sur les plumes »²²⁴ a envie de la liberté, de l'indépendance et de la légèreté de l'oiseau - « [il s'agit d'] un oiseau qui rêve de voler en liberté mais ne le sait pas »²²⁵ - dont la vue lui rappelle sa triste situation. Le regard de Beckett montre un oiseau qui espère sa liberté. C'est le cas de Winnie dont : « la [Winnie] nature est obstinément braquée vers l'optimisme, c'est une damnée de l'espérance »²²⁶. La vision de la femme-oiseau, quelquefois satirique et caricaturale, ne reflète pas toujours la misogynie. Chez Beckett elle peut, au contraire, dénoncer l'assujettissement de la femme. Sous cet angle, Ben-Zvi atteste que: « Beckett's Winnie is thus not only a woman, she is the physical embodiment of the condition of being women in her society. Not a stereotype, she is the result of a stereotypic view of women. Beckett suggests what culture offers as ballast for a woman like Winnie. [...] Beckett's sensitivity to the loss of freedom

²²¹ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de Poche, 2004, p. 472.

²²² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 30.

²²³ *Ibid.*, p. 13.

²²⁴ Cf. [Sans auteur identifié], *Samuel Beckett, documents sonores : Présentation des œuvres*, *Op.cit.*, pp. 35-37.

²²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²²⁶ *Ibid.*, p. 35.

associated with typical gender roles is evident in *Happy Days*. But what is even more remarkable about Beckett is his ability to see this dilemma from the position of his female figure »²²⁷.

Chez Beckett, la figure féminine entretient un lien privilégié avec le chant. Pourquoi ? Parce que « quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter »²²⁸. Donc la femme beckettienne est avant tout une chanteuse. Winnie enterrée jusqu'au cou, « chante. (Un temps) Chante ta vieille chanson, Winnie »²²⁹ ou F1 dans *Comédie* disait que « je chantaïs du matin au soir »²³⁰. Bien plus, le chant fait de la femme beckettienne un oiseau à part entière car sa grâce se conjugue à la mélodie de sa voix. Beckett incarne en Winnie un oiseau qui désire voler et chanter : « On ne peut pas chanter comme ça, uniquement pour faire plaisir à l'autre, aussi cher soit-il, non, le chant doit venir du cœur, voilà ce que je dis toujours, couler de source, comme le merle. (Un temps.) Que de fois j'ai dit, dans les heures noires, Chante maintenant, Winnie, chante ta chanson, il n'y a plus que ça à faire, et ne le faisait pas. (Un temps.) Ne le pouvais pas. (Un temps.) Non, comme le merle, ou l'oiseau de l'aurore, sans souci de profit, ni pour soi ni pour autrui. (Un temps.) »²³¹.

Beckett dans une scène relie la figure féminine qui « s'interrompt d'elle-même, avec une faible capacité de concentration »²³² à un oiseau qui rêve de chanter mais ne le sait pas : « [...] il est encore un peu tôt, sans doute, pour ma chanson. (Un temps.) Chanter trop tôt est funeste, je trouve toujours. (Un temps.) D'un autre côté, il vous arrive de trop attendre. (Un temps.) Ça sonne, pour le sommeil, et on n'a pas chanté. (Un temps.) La journée tout entière à fui – (sourire, fin du sourire) sans retour, et pas la moindre chanson de quelque sorte que ce soit. (Un temps.) Il y a un problème ici. (Un temps.) On ne peut pas chanter... comme ça, non. (Un temps.) Ça monte aux lèvres, on ne sait pourquoi, le moment est mal choisi, on ravale. (Un temps.) On dit, c'est le moment, c'est maintenant ou jamais, et on ne peut pas. (Un temps.) Peut pas chanter, tout bonnement. (Un temps.) Pas une note. (Un temps.) »²³³. Et du coup, dans son corps ignoré et

²²⁷ Linda Ben-Zvi, *Women in Beckett: performance and critical perspective*, *Op.cit.*, p. xiii. « Winnie de Beckett n'est donc pas seulement une femme, elle est l'incarnation physique de la condition de femme dans la société. Pas un stéréotype, elle est le résultat d'une vision stéréotypée des femmes. Beckett suggère ce que la culture offre comme fondement pour une femme comme Winnie [...] La sensibilité de Beckett par rapport à la perte de liberté, associée à des rôles typiques de genre, est évidente dans *Oh les beaux jours*, Mais ce qui est encore plus remarquable chez Beckett, c'est sa capacité à voir ce dilemme à partir de la position de sa figure féminine ».

²²⁸ Florence Montreynaud, *Dictionnaire de Citations Françaises et Étrangères*, thème « Malheur », Paris, Nathan, 1985, p. 316.

²²⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 73.

²³⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 18.

²³¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 47-48.

²³² Cf. [Sans auteur identifié], *Samuel Beckett, documents sonores : Présentation des œuvres*, *Op.cit.*, pp. 35-37.

²³³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 68.

délaissé, elle remonte le mécanisme de sa boîte à musique pour écouter la chanson, « *Peu à peu une expression heureuse .Winnie se balance au rythme* »²³⁴.

Winnie déclare sa passion féminine en chantant l'air et elle savoure « *Heure exquise* » :

« Heure exquise
Qui nous grise
Lentement
La caresse,
La promesse
Du moment,
L'ineffable étreinte
De nos désirs fous
Tout dit, Gardez-moi
Puisque je suis à vous »²³⁵.

Nous observons aussi que Beckett choisit la chanson et aussi la musique pour son oiseau féminin. D'après la didascalie de la pièce, *elle s'essaie à chantonner le début de l'air, puis chante doucement*. Elle écoute un morceau de l'opérette *La Veuve joyeuse* dans une boîte à musique. Mais avant que le rideau tombe, Winnie chante doucement et ferme les yeux. La femme beckettienne se réduit alors à la mélodie du chant et à sa voix envoûtante.

Beckett opère un glissement vers la pensée où l'oiseau devient le symbole exaltant d'une féminité. L'assimilation du personnage féminin à un oiseau sert à mettre en valeur la liberté ce qui est montré par l'envie de Winnie de prendre son envol. Qui mieux qu'une femme pour s'associer à cette représentation de l'oiseau ?

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

B) 3.2. Pathologie du corps souffrant de femme : une féminité douloureuse, corps féminin lié à l'espace scénique*

« Je connaissais mal les femmes, à cette époque.
Je les connais toujours mal d'ailleurs. Les
hommes aussi. Les animaux aussi. Ce que je
connais le moins mal, ce sont mes douleurs »²³⁶.

3.2.1. Définition de la douleur et de la souffrance

De manière générale, avant d'aborder la situation pénible et douloureuse des personnages de Beckett, il convient de se pencher tout d'abord sur la définition de la douleur et de la souffrance. La douleur peut se définir comme étant un symptôme physique et la souffrance comme un symptôme moral, mais il y a toujours une ambivalence entre les deux conceptions, le corps souffre et il y a des douleurs de l'âme. La souffrance est un moyen que le dramaturge utilise pour faire progresser l'intrigue. Cette souffrance conduit le personnage à agir ou à réagir.

Selon la définition officielle de *l'International Association for the Study of Pain (IASP)*, la douleur se définit comme « une expérience sensorielle et émotionnelle désagréable liée à des lésions tissulaires réelles ou potentielles ou décrite en des termes évoquant une telle lésion »²³⁷. Selon cette définition, la douleur est constamment ressentie, en tant que phénomène récurrent, et comme toutes les émotions reste éminemment personnelle et liée aux circonstances de sa

* Mon article intitulé « *Beckett and the Pathology of a Painful Femininity* », tiré de ce chapitre, a été accepté à la conférence **Samuel Beckett: Performance/Art/Writing**, 26-28 May 2016, in Institute of English Studies, University of London.

²³⁶ Samuel Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 24.

²³⁷ www.lasp-pam.org.

survenue sur la scène du théâtre de Beckett. L'esthétique dramatique de Beckett n'existe que par la création des femmes en douleur ou aux limites de la douleur. La douleur qui caractérise ses personnages n'est pas temporaire ; elles vivent une douleur chronique qui se définit comme vivre un possible à partir de l'impossible. Les personnages de Beckett subissent la fatalité de la souffrance et cette souffrance est portée à son paroxysme par les personnages féminins.

Pour mieux comprendre la conception de la douleur, nous ferons un survol de la douleur à travers le champ philosophique. Car ce champ philosophique est présent dans la description du corps souffrant beckettien. Paul Ricœur (1994) se penche sur la souffrance et propose une description particulièrement riche de ce concept dans son texte intitulé *La souffrance n'est pas la douleur*. Ricœur distingue clairement la douleur de la souffrance et affirme qu'on peut réserver « le terme douleur à des affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier, et le terme souffrance à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement [...] »²³⁸. Ricœur distingue bien les termes de douleur et de souffrance et toutefois il ajoute que la souffrance est « la diminution de la puissance d'agir »²³⁹. Cette diminution ricœurienne a des conséquences qui s'observent dans l'action, le langage et la parole. En fin de compte à travers ce point de vue de la souffrance, une certaine esthétique du pathologique se dégage des pièces de Samuel Beckett. Cela nous permet donc d'analyser et d'étudier le corps souffrant beckettien.

L'analyse pathologique des personnages féminins beckettien souffrant, révèle une réflexion théorique qui se base sur une double idée : douleurs physiques et crises psychologiques. Ces deux aspects cliniques présentent des situations, des histoires et des fonctionnements différents venant étayer notre discussion sur des maladies physiques telles que la vieillesse du corps féminin et des maladies psychiques comme la folie, la jalousie et la solitude. En réalité, il serait plus juste de dire que dans le théâtre de Beckett c'est la douleur qui devient performative et prend en charge la représentation féminine.

²³⁸ Paul Ricœur, « *La souffrance n'est pas la douleur* », in Jean-Marie Von Kaenel (dir.), *Souffrances, corps et âme, épreuves partagées*, n°142, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1994, p. 39.

²³⁹ *Ibid.*, p. 59.

3.2.2. Femme suppliciée, prédisposée à la douleur

« Toute vie est en souffrance, l'univers entier est souffrance »²⁴⁰. Voilà le monde créé par Beckett qu'il ne s'agit que de souffrance et de cruauté d'après l'affirmation de Ionesco, « le théâtre de Beckett est un parfait théâtre de la cruauté. Un théâtre de la vie cruelle »²⁴¹. L'œuvre dramatique de Beckett dévoile un univers à résonance physiologique où la douleur incite le lecteur à réfléchir. La souffrance de la figure féminine se montre. La créature que montre Samuel Beckett dans l'univers de douleur n'est qu'« un [l'] homme privé de toute illusion, débarrassé des sentiments, croyances, pensées qui servent à lui masquer la réalité de son supplice, attaché à vivre intensément ce supplice, c'est-à-dire à souffrir, décapé jusqu'à l'os. [...] ses vivants vivent, ou si l'on veut, ses mourants meurent en se décomposant organiquement sous nos yeux. Ce sont des tas de chair mutilée, corrodée, saignante ou ruisselante de pleurs que fait palpiter la souffrance »²⁴². *Le traité de Pathologie* d'Eugène Minkowski est un outil précieux pour la documentation sur la pathologie. Minkowski donne de nombreux exemples de pathologie. Il observe ses malades qui sont « enfermés dans un monde rétréci et immobilisé »²⁴³. Beckett emploie la même idée d'immobilité quand Winnie dit : « Quelle malédiction, la mobilité ! »²⁴⁴.

La thématique du corps immobile et supplicié des femmes est présente dans l'art théâtral de Beckett. Dans la dystopie beckettienne - un lieu de la dissolution du corps des femmes - les êtres féminins émouvants souvent marqués par une grande misère affective, sont privés du plaisir de bouger et même pire, elles sont ensevelies. Ce motif particulier beckettien sous-jacent dans ses textes dramatiques trouve ses racines dans l'idée similaire de Rank. Il dit que : « les cérémonies en rapport avec la mort et avec l'ensevelissement ont toujours été essentiellement féminines »²⁴⁵. C'est là où Beckett s'éloigne progressivement de l'image corporelle de ses

²⁴⁰ Eugène Ionesco, « A propos de Beckett », in Tom Bishop, Raymond Federman (dir.), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 149.

²⁴¹ Evelyne Grossman, *La défiguration, Artaud- Beckett-Michaoux*, Op.cit., p. 53.

²⁴² Maurice Nadeau, « Occupés à mourir », in Dominique Nores, *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les critiques de notre temps », 1971, p. 41.

²⁴³ Eugène Minkowski, *Traité de Psychopathologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 33.

²⁴⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Op.cit., p. 54.

²⁴⁵ Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance, influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique et collective*, Op.cit., p. 123.

créatures féminines jusqu'à ce que « les jambes tarissent [...] »²⁴⁶ et comme « une vieille fumée sans feu [...] »²⁴⁷ vont jusqu'à la disparition nourris d'« un sentiment d'absence du monde »²⁴⁸.

La pensée de la dissolution du corps - « tout le corps comme en allé [...] »²⁴⁹ - est tissée avec l'effacement et la dilution de la figure féminine. La femme ayant une existence-néant se fond sous la lumière crépusculaire et va jusqu'à l'absence en passant du visible à l'invisible. Cette idée de faire ensevelir renvoie à un cantique de la Bible selon une vision de Bacon qu'il énonce : « Nous avons été jetés sur cette terre tel Jonas rejeté du ventre de la baleine, alors que nous étions tout aussi ensevelis que lui dans l'abîme »²⁵⁰. Décrivant l'asile de Jonas dans une dent creuse de la baleine, Bachelard nous exprime qu'un simple creux suffit pour qu'on rêve d'une habitation. Sous sa plume, le moindre creux et le moindre coin deviennent maison. Ainsi dira-t-il que ce coin est un « refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité »²⁵¹. Être dans son coin assure une protection trouvée dans l'immobilité et la conscience d'être en paix.

A son tour, Beckett reprend le motif macabre des femmes quasi-cadavres avec une partie morte et une partie encore vivante en lui donnant un *corps cadavérisé*²⁵² dans un « espace-cadavre »²⁵³. Selon lui, le personnage-cadavre est l'incarnation littérale de la catastrophe. Il est un « lieu » organique comme une terre mêlée de chair. Son corps devient matière organique se décomposant dans le sol. La chair se mêle à la terre, la boue s'insinue dans le cadavre. Sous cet angle, Arnaud Beaujeu ajoute que : « les femmes chez Beckett matérialisent souvent la mort, ou bien souvent, l'autre est cadavre, pour ceux qui croient être vivants. [...] Et par suite la matière se concentre en un crâne [...] »²⁵⁴ - encore vivantes enlisées dans un mamelon, poubelle ou jarre qui ne meurent pas mais elles s'immobilisent comme des morts « Immobile comme marbre toujours immobile, [...] comme cette fois dans les dunes étendues parallèles sur le sable [...] »²⁵⁵. On pourrait citer la pièce de *Our Lady of Sligo* (1998) de Sebastian Barry où Mai, le personnage

²⁴⁶ Samuel Beckett, *Cette fois*, Paris, Minuit, 1978, p. 17.

²⁴⁷ Samuel Beckett, *Dis Joe*, *Op.cit.*, p. 89.

²⁴⁸ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 104.

²⁴⁹ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 14.

²⁵⁰ Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Flammarion, 1995, p. 89.

²⁵¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *Op.cit.*, 1967(1957), p. 131.

²⁵² Cette expression est empruntée de l'article de Franck Evrard, intitulé « *L'écriture du corps cadavérique dans Fin de partie* », in Franck Evrard (dir.), *En attendant Godot/ Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris, Ellipses-Marketing, coll. « CAPES / Agrégation lettres », 1998, pp. 106-117.

²⁵³ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), *Op.cit.*, p. 272.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

²⁵⁵ Samuel Beckett, *Cette fois*, *Op.cit.*, p. 17.

principal sur son lit de mort dans une chambre médicalisé est ravagée par les années d'alcoolisme. Elle essaye de retracer sa vie comme le fait Winnie enfermée dans le sable:

« 'Death and independence' are closely bound together in the existence rehearsed by Mai from her bed in Jervis Street nursing-home: like Winnie in Samuel Beckett's *Happy Days* or Momo in Tom Murphy's *Bailegangaire*, she is a trapped woman constructing a narrative of her life. But she possesses nothing as sustaining as Winnie's handbag - or Winnie's self-deception »²⁵⁶.

Sur la scène beckettienne, la mort a déjà eu lieu « dans la vieille demeure »²⁵⁷ sur un sol désert. La mère de May tel un cadavre vivant qui s'atrophie petit à petit, dépourvue de tout signe de vie, est l'annonce d'une mort à venir « oui, mais il est encore trop tôt ». Le personnage femme-cadavre beckettien consiste en une association de la femme et de la mort qui représente le corps de la femme condamné à la corruption et à la décomposition. Pour ce propos, Rita Bischof définit en premier lieu le cadavre comme « [...] le signe de la mort, mais il est en même temps la caractéristique de son absence. Car ce n'est pas à proprement parler sur la mort, mais sur le pourrissement que le mort libère notre regard [...] »²⁵⁸.

La femme dans l'abîme de la mort, « dans la vieille berceuse de sa mère » ne nous montre que le « visage blanc sans expression » d'une femme-cadavre mi-vivante dont les mains blanches serrent les accoudoirs du siège où elle a pris la place de sa mère morte.

Beckett nous représente ses personnages avec une image minimale en les réduisant aux têtes, au « lieu-dit du crâne »²⁵⁹, et pour le fait que Beckett prive ses personnages de leur corps Jean Pol Madou atteste que :

« [...] de Murphy aux derniers textes, la conscience n'a cessé d'être représentée comme une grande sphère creuse qui se voit réduite dans les derniers textes à la vacuité d'une boîte crânienne. Tout se passe en effet 'dans une tête' [...] »²⁶⁰.

²⁵⁶ Sebastian Barry, *Our Lady of Sligo*, introduction de Roy Foster, Methuen, London, 1998, cité ainsi par Roy Foster, « Lost Futures: Sebastian Barry's "Our Lady of Sligo" », in *The Irish Review* (1986-), n° 22, Cork, Cork University Press, Summer 1998, p. 25. « 'Le décès et l'indépendance' sont étroitement liés dans l'existence de Mai qui se répète; de son lit dans la maison de soins à Jervis Street ; comme Winnie dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett ou comme Momo dans *Bailegangaire* de Tom Murphy. Elle est une femme piégée construisant un récit de sa vie. Mais elle ne possède rien d'aussi durable que le sac à main de Winnie - ou l'auto-déception de Winnie ».

²⁵⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1978, p. 11.

²⁵⁸ Rita Bischof, « *Aphorismes sur le cadavre : un essai sur l'impur* », in Christine Lecerf, Hannelore Burger, Félix Kreissler (dir.), « *Corps blessés : peines intimes autrichiennes* », Rouen, Presses de l'Université de Rouen, n° 169, 1991, p. 101.

²⁵⁹ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, *Op.cit.*, p. 72.

Elles sont « enfermées vivantes dans une sorte de tombeau qui ne laisse libre que la tête »²⁶¹, et le seul organe de ces femmes n'est plus que la tête qui bouge ; elles ne sont que la tête : « [...] j'entends des cris, ma tête est pleine de cris [...] »²⁶². Au moment où le mouvement ralentit sur la scène, le corps des femmes non seulement s'immobilise mais disparaît ; « seule bientôt la tête semble encore vivante »²⁶³ et certes le corps féminin disparaît mais la tête fonctionne. Beckett - qui construit un espace sablier d'où n'émerge que la tête de ses créatures - les « emprisonne à l'intérieur de leurs infirmités ou dans la caverne de leur crâne »²⁶⁴. Il incarne une image pareille dans le poème intitulé *The Vulture (Le Vautour, 1935)* où il représente l'esprit capable de tout embrasser dans son « crâne-coquille » qui contient tout le ciel et la terre.

« Trainant sa faim à travers le ciel

De mon crâne-coquille de ciel et de terre »²⁶⁵.

Dans *Cap au pire*, le narrateur évoque « [un] crâne qui ne disparaît pas, ce qu'il reste du crâne ne disparaît pas »²⁶⁶, une fois encore, les figures féminines « crânes-cages »²⁶⁷ prostrées, se transforment en têtes et en crânes sortant de leurs tombes pour voir « trois jarres identiques, d'où sortent trois têtes [...] »²⁶⁸. E. Minkowski observe que dans la vie « asilaire » les malades « sevrés de la réalité » souffrent d'une « scission de la personnalité »²⁶⁹. Beckett note également ceci chez ses créatures féminines qui sont à jamais exilées comme si, effectivement asilaires dans leur trou, elles restaient les spectatrices impuissantes de leur propre morcellement et de leur ensevelissement, ce qui est décrit par L. Janvier : « [...] ce corps qui est à moi n'est pas à moi. Ce

²⁶⁰ Jean Pol Madou, « La voix et la lumière », in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, n° 1: Samuel Beckett 1970-1989, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992, p. 50.

²⁶¹ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Op.cit., p. 91.

²⁶² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Op.cit., p. 68.

²⁶³ Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les dernières œuvres de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 204.

²⁶⁴ John Calder, « La conception de Samuel Beckett », in Tom Bishop, Raymond Federman, *Cahier de l'Herne : Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 164.

²⁶⁵ Samuel Beckett, « Echo's Bones », 1935, trad. Raymond Federmann, in Tom Bishop, Raymond Federman (dir), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 164.

²⁶⁶ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Op.cit., p. 61.

²⁶⁷ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), Op.cit., p. 9.

²⁶⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Op.cit., p. 9.

²⁶⁹ Eugène Minkowski, *Traité de Psychopathologie*, Op.cit., p. 37.

corps qui n'est pas moi me gêne et m'entrave »²⁷⁰. Pour Beckett le lieu le plus adapté aux femmes est le fond du gouffre comme en témoigne cette phrase d'A. Simon :

« [...] l'existence beckettienne est placée sous le signe du trou [...] »²⁷¹.

Le glissement vers une « plaine parsemée de trous d'obus, une sorte de no man's land »²⁷², amène la douleur et une perdition corporelle qui est mise en exergue dans les poèmes de *poids et mesures* et *Identité* de Saint-Denys Garneau. C'est une écriture similaire au morcellement et au démembrement beckettien : « Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose / pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds / et qu'on y tombe [...] »²⁷³, ou dans le deuxième poème « Chaque morceau étranger / s'est mis à contredire un autre / Où est-ce qu'on reste / Qu'on demeure / Tout est en trous et en morceaux »²⁷⁴. Au fur et à mesure que le corps féminin s'enfouit dans la terre inéluctablement, il va complètement disparaître et l'on ne voit déjà plus que la tête figée, face à nous, hors du « cercueil » de terre.

Avec Beckett, la représentation des femmes se fonde sur la dégradation corporelle se passant dans un huis-clos où elles souffrent d'immobilité et d'absence de paroles. On constate que le fait d'être femme chez Beckett est surtout le résultat d'une corporéité différente, plus concrète que celle des hommes. Il apparaît que la présence du corps chez les femmes s'avère beaucoup plus significative. L'image de la femme qui souffre, dit que souffrir équivaut à vivre et à exister²⁷⁵. La souffrance qui est une partie signifiante du corps féminin est toujours en elle, comme Grossman la confirme : « l'homme-Christ beckettien est crucifié jusqu'à la fin des temps pour rien, sans espoir de rédemption. Pas de catharsis, ni sens ni purification. Juste une cruauté non cathartique qui s'affaisse en ironique preuve ontologique de l'existence de l'homme »²⁷⁶.

²⁷⁰ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, *Op.cit.*, p. 63.

²⁷¹ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1983, p. 119.

²⁷² Joanna Russ, *The Female Man*, New York, Bantam Books, 1975, p. 225.

²⁷³ Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, 1972, p. 200, in Frédérique Bernier, *La voix et l'os, imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, p. 39.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁷⁵ « [...] Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.

Clov- Il pleure. Clov rabat le couvercle, se redresse.

Hamm - Donc il vit. (Un temps) [...] ». Voir Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 82.

²⁷⁶ Cité par Évelyne Grossman, « *T'occupe pas de mes moignons. Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett* », in Camille Dumoulié (dir.), *Les Théâtres de la cruauté, Hommage à A. Artaud*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature et idée », 2000, p. 192.

3.2.3. Un corps éprouvé : douleurs physiques et l'expérience du corps féminin

Le corps morcelé, « fantasmé » et souffrant des personnages féminins beckettien devient l'objet essentiel des œuvres dramatiques de Beckett. Sur ce point, Marie-Claude Hubert précise que : « ce corps, qui n'était antérieurement qu'un médiateur-émetteur d'une voix, support du costume, est devenu le sujet même de la pièce. Il est l'enjeu de toute la problématique beckettienne. Instrument de persécution, dans la première partie de l'œuvre dramatique, il apparaît comme la source de toutes les souffrances qui dégradent l'être »²⁷⁷.

Dans sa douloureuse existence, Nell est la première « non-héros ou anti-héros »²⁷⁸ beckettien qui souffre du « [le] *Mal du siècle* » à cause une chute de vélo « l'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles »²⁷⁹. Elle est séparée de Nagg et chacun vit de son côté dans un espace fermé, similaire à une poubelle, elle est accablée par la douleur et ramenée au rang de déchets ; elle décède et disparaît bien vite. La douleur physique est aussi montrée à la suite d'un accident de Mme Rooney et provoque chez les créatures beckettien une atteinte corporelle avec les séquelles permanentes. L'être beckettien souffre et rompt avec sa vie antérieure, il ne parvient pas à trouver les causes de sa souffrance car Beckett ne propose aucun soulagement à ses protagonistes comme le dit Hamm : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède »²⁸⁰.

D'après Freud, « la souffrance sous toutes ses formes est aussi l'objet du théâtre qui essaye de la transformer en plaisir pour les spectateurs »²⁸¹. Beckett invente le théâtre de la douleur en décrivant tous les types de la souffrance. Nell et tous les autres êtres beckettien souffrent de « la douleur universelle »²⁸² qui apporte le malheur et qui fait rire Nell. Dans une

²⁷⁷ Marie-Claude Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Op.cit., pp. 203-204.

²⁷⁸ Pierre V. Zima, *Critique littéraire et esthétique : Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004, p. 142.

²⁷⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Op.cit., p. 31.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

²⁸¹ Sigmund Freud, « Personnages psychopathes sur la scène », trad. Philippe Rouyer, in *Théâtre et Folie*, Cahier n°2, Talence/Bordeaux, CERT/CIRCE, 1977, p. 26.

²⁸² Emmanuel Jacquot, « BECKETTISIMO: *Fin de partie* et l'essence du bouddhisme », in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui Samuel Beckett*, n° 6, « L'œuvre Carrefour/ l'œuvre Limite », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 33.

scène, Nell déclare que : « [...] rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde »²⁸³. A ce propos, Hubert Gignoux dans son œuvre *Un rire : Essais d'histoire subjective de la comédie* met l'accent sur les personnages beckettien dont les « réductions irréversibles de l'être dans un monde dévasté peuvent donner lieu au rire »²⁸⁴. On voit que Nell est considérée comme une figure féminine dramatique, mais quand elle souffre « [...] dans le vieux refuge, seul contre le silence et ... (il hésite) ... l'inertie »²⁸⁵, elle se rapproche d'un héros comique, « le héros comique [...] est un personnage qui souffre et qui fait souffrir [...] Les œuvres comiques dans leur ensemble, comme la tragédie, le drame ou les fictions pathétiques, sont elles aussi la présentation de la douleur et de dommage »²⁸⁶. En effet, chez Beckett, il y a une alliance du comique et de la douleur qui rend comique la douleur. On pourra y voir « l'expression d'un paradoxe bien caractéristique de la sensibilité moderne [...] les textes dramatiques contemporains à faire le pari de l'écart maximal entre le comique et la douleur, et à en expérimenter les potentialités esthétiques »²⁸⁷.

La prison corporelle se déploie sur toute spatialité du décor dans *Oh les beaux jours* où le mamelon devient un endroit que Winnie ne quitte plus sous peine d'être bannie. « 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 sait prisonnière de sa chair »²⁸⁸. (Winnie revient péniblement de face) « La terre est juste aujourd'hui, pourvu que je ne me sois empâtée »²⁸⁹. L'univers se restreint, devient plus petit, le monticule de terre avale tout et il ne reste que « La terre bien sûr et le ciel »²⁹⁰.

²⁸³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 33.

²⁸⁴ Hubert Gignoux, *Un rire : Essais d'histoire subjective de la comédie*, préface de Jacques Lassalle, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001, p. 321.

²⁸⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 92.

²⁸⁶ Jean Emelina, *Le comique. Essais d'interprétation générale*, Paris, SEDES, coll. « Présences critiques », 1996, p. 36.

²⁸⁷ Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 13.

²⁸⁸ Arnaud Beaujeu, « Corps beckettien », in *Revue Loxias*, n° 27, mis en ligne le 20 décembre 2009, disponible sur la toile URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3177>.

²⁸⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 35.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

3.2.3.1. Vieillesse : vieux corps féminins

Un petit survol sur la gérontologie féminine nous apprend que les études de ce domaine au début des années 1980 sont basées sur les particularités du vieillissement féminin. Selon E. K. Covan, le courant féministe à son tour agit en étudiant la situation des femmes âgées, le féminisme et la gérontologie se rejoignent dans leur lutte contre les inégalités, tentant de comprendre la réalité de ces femmes et faisant la promotion de l'amélioration de leurs conditions de vie²⁹¹. Par la suite, la création d'un courant de pensée intitulée *la gérontologie féministe* apparaît. L'objectif principal de la gérontologie féministe est le suivant:

« [...] facilitate the process of older women learning to care about themselves as valuable human beings and to become empowered »²⁹².

A cet égard, nous cherchons à valoriser l'expérience et le témoignage de femmes âgées, leur parole, leur mise en scène et la compréhension de leur expérience.

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons exclusivement à chercher dans l'œuvre théâtrale de Beckett une réflexion sur le vieillissement du corps féminin. Ce thème est « un fait largement féminin »²⁹³ qui - les femmes pendant longtemps s'y voient dévalorisées davantage que les hommes - est assez visible chez les femmes beckettiennes, comme précise la sociologue Sara Arber. L'expérience du vieillissement comme une dimension identitaire féminine montre d'autres aspects identitaires dont les aspects sociaux et littéraires sont précisés par Anne Thérèse de Lambert : « chacun perd en avançant dans l'âge, et les femmes plus que les hommes. Comme tout leur mérite consiste en agréments extérieurs, et que le temps le détruit, elles se trouvent absolument dénuées : car il y a peu de femmes dont le mérite dure plus que la beauté »²⁹⁴. Cette observation - comme une distinction entre les sexes dont témoigne également le verdict de Sara Arber - s'inscrit dans le discours féminin des femmes âgées. Cet aspect bien mis en scène nous

²⁹¹ Eleanor Krassen Covan, « Meaning of aging in women's lives », in *Journal of Women and Aging*, Vol.17, n°3, London/New York, Routledge, 2005, pp. 3-22.

²⁹² J. Dianne Garner, « Feminism and Feminist Gerontology », in *Fundamentals of Feminist Gerontology*, Vol. 11, n° 2-3, New York, The Haworth Press, 1999, p. 7. « [...] facilite l'apprentissage des femmes âgées qui veulent se préoccuper des êtres humains précieux en devenant expérimentées ».

²⁹³ Jay Ginn, Sara Arber, « Only connect: gender relations and ageing », in Sara Arber, Jay Ginn, *Connecting gender and ageing: A sociological approach*, Buckingham/Philadelphia, Open University Press, 1995, pp. 1-14.

²⁹⁴ Anne Thérèse de Lambert, *Réflexions nouvelles sur les femmes*, Paris, Côté-Femme, 1989, p. 232.

permet de souligner quelques interprétations du vieillissement féminin pendant le voyage sur les routes de l'âge.

Considérant cette réalité, il apparaît intéressant de voir comment l'arrivée de la vieillesse est représentée sur la scène beckettienne. Samuel Beckett met en scène un corps féminin abîmé par des souffrances physiques qui finissent par le détruire. Ses entités dramatiques- considérés comme une « galerie de crevés »²⁹⁵- se présentent comme des vieillards tragiquement frappés dans leurs corps, impotents et malades, qui ne cessent de se dégrader au cours du drame. Tout lecteur des œuvres dramatiques de Beckett sait bien que : « la plupart des héros beckettien semblent parvenus au terme de leur existence »²⁹⁶ remarque M.-C. Hubert.

La vieillesse est d'ordinaire perçue comme étant la dernière étape de la vie, celle qui mène à l'ultime but : la mort. La vieillesse se fait au fur et à mesure du temps²⁹⁷ et de l'âge²⁹⁸ qui passent et nous vieillissent. Dans la mise en présence de l'âge des protagonistes féminins, Beckett crée des femmes dont l'âge est souvent mal défini, évoqué par des notations allusives, indéterminées ou approximatives : Dans *Pas moi*, la bouche a « soixante, soixante-dix, quatre-vingts »²⁹⁹ ans, dans *Pas*, le personnage féminin V a « quatre-vingt, quatre-vingt-dix »³⁰⁰. Ce qui est donc inévitablement perçu, c'est qu'il y a un considérable vieillissement des personnages féminins. Ces femmes s'approchent du terme de leur vie et leurs corps vieillissants expriment leur douleur et leur décrépitude. Elles vivent avec les stigmates de la vieillesse. L'âge qui passe, laisse sa trace subrepticement sur notre corps. Donc, diminuées par l'âge, les femmes beckettien sont aussi ruinées par des infirmités. Le thème de l'infirmité est lié à leur âge et aux problèmes musculaires qui arrivent et provoquent le non-fonctionnement primordial : celui des jambes. Nous commençons par Nell de *Fin de partie* qui porte l'empreinte de la vieillesse. Elle a perdu ses jambes en faisant du vélo et perd progressivement la vue et l'ouïe³⁰¹. Dans *Tous ceux qui tombent* qui s'ouvre avec Mme Rooney disant « Pauvre femme. Toute seule dans cette

²⁹⁵ Samuel Beckett, *Molloy*, *Op.cit.*, p. 187.

²⁹⁶ Marie-Claude Hubert, *langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, *Op.cit.*, p. 77.

²⁹⁷ A ce sujet, le vieillissement est relatif à l'emprise du temps qui se manifeste dans le visage des personnages. Dans le côté féminin, dans *Berceuse*, la femme aux « cheveux gris en désordre » (p. 53) ou la vieille femme dans *Mal vu mal dit* au « nimbe blanc des cheveux » (p. 29) et le côté masculin se réfère aux « cheveux blancs en désordre » mentionnés dans *Solo* (p. 29).

²⁹⁸ Nous signalons ici l'âgisme comme un comportement discriminatoire qui est parfois vécu par les femmes âgées comme la vieille mère malade dans *Pas moi*. May la prend pour enfant et lui pose plusieurs questions sur son état physique. Et là, le courant féministe s'oppose l'âgisme et l'infantilisation des aînés là où la vieillesse est considérée en termes de pertes, dégénération et décrépitude.

²⁹⁹ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 82.

³⁰⁰ Samuel Beckett, *Pas* suivi de *quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 9.

³⁰¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, pp. 30-31.

vieille baraque en ruine »³⁰², on voit les thèmes les plus importants et les plus évidents de la pièce qui sont le sexe, la souffrance, l'âge et la solitude. Mme Rooney se lamente sans cesse sur sa vieillesse. Vieille, en surpoids, en mauvaise santé, elle souffre de rhumatismes. Mme Rooney se traîne difficilement, sa marche, pénible, est scandée de maints arrêts. Elle a toujours peur de tomber ou de rester coincée et supplie ceux qu'elle côtoie de ne pas la lâcher. L'auditeur entend le frottement laborieux de ses pieds. Elle porte des stigmates de sa vieillesse en se disant : « [...] Mais qu'est-ce que j'ai ? Jamais tranquille ! vieille peau qui pète, vieux crâne qui éclate ! »³⁰³.

Dans *Oh les beaux jours*, Winnie a la cinquantaine. La tête, le cou et les yeux ont des problèmes de fonctionnement. Elle a des « maux de tête »³⁰⁴, des « torticolis »³⁰⁵ et « [mon] son cou [me] lui fait mal »³⁰⁶, elle porte des lunettes et elle a besoin d'une loupe pour regarder quelque chose. Enterrée vivante dans son mamelon³⁰⁷, elle perd progressivement l'usage de sa tête et de ses bras, la seule chose qu'elle puisse encore bouger, étant ses yeux « 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 »³⁰⁸.

Les trois protagonistes de *Comédie*, enterrés dans des jarres, sans aucune liberté de mouvement, sont réduits à trois têtes inertes, « le cou étroitement pris dans le goulot »³⁰⁹. Une figure féminine dans *Berceuse*, prématurément vieillie « vieillie avant l'heure »³¹⁰, assise dans une berceuse qui est contrôlée mécaniquement. Il apparaît dans *Film* une autre figure féminine « une vieille femme frêle d'aspect »³¹¹ qui descend lentement « d'un pas incertain, assujettissant d'une main le plateau, tenant la rampe de l'autre »³¹². Comme on le voit, les vieillies femmes subissent des changements corporels et deviennent *un autre* comme « [quelle] une vermine »³¹³. Cette conception du vieillir nous évoque l'œuvre « *La vieillesse* » où Beauvoir, présente une étude de la vieillesse et dit : « que le déroulement du temps universel ait abouti à une

³⁰² Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, *Op.cit.*, p. 8.

³⁰³ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 16.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 72.

³⁰⁷ Les conséquences du temps sur le corps le mettent à l'écart comme le corps féminin âgé dans les pièces de théâtre de Beckett. « L'âge, par exemple, participe de l'exclusion pour faire de [Molloy] lui un être en marge, allant jusqu'à trouver refuge dans les « fossés ». Voir Samuel Beckett, *Molloy*, *Op.cit.*, p. 43.

³⁰⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 59.

³⁰⁹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 9.

³¹⁰ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, p. 53.

³¹¹ Samuel Beckett, *Film*, *Op.cit.*, p. 119.

³¹² *Ibid.*, p. 120.

³¹³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 19.

métamorphose personnelle, voilà ce qui nous déconcerte »³¹⁴. Le fait de vieillir, de devenir *autre*, de ne plus se reconnaître, de constater le passage du temps, peut être particulièrement éprouvant dans le vieillissement.

Les changements d'état, la décomposition avancée de la morphologie corporelle marquent donc le cheminement, le passage du temps sur le corps et avec lui, ses nombreux dégâts. Citons le cas de Winnie : « Mon premier bal ! (Un temps.) Mon second bal ! (Un temps. Elle ferme ses yeux.) Mon premier baiser ! [...] Un kinésiste ou mécanothérapeute Demoulin [...] »³¹⁵. Alors Winnie âgée- représentante de toutes les femmes en miettes - fait l'expérience du temps au travers de laquelle son corps devient une source d'écriture pour l'écrivain irlandais. Sa façon d'écrire oblige le temps à prendre forme autour des personnages. En se saisissant de la question de l'individu, l'auteur montre le corps vieux comme un lieu où se déploie le temps. Il devient alors un espace de potentialité qui permet à l'écriture de le révéler dans toutes ses phases de vie, c'est-à-dire la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse. L'écriture du vieillissement s'imprime à travers l'histoire des femmes âgées. Comme le souligne G. Canguilhem : « La santé, c'est le luxe de pouvoir tomber malade et de s'en relever »³¹⁶. On remarque que dans le monde créé par Beckett, le manque de santé définit l'existence même de ses personnages féminins, malades de leur âge. Ils continuent de vivre malgré les douleurs corporelles et de mourir graduellement à cause d'elles.

Le personnage féminin qui nous est donné à voir dans l'œuvre de Beckett est d'une facture différente. C'est une femme qui souffre et que sa souffrance guide dans un cheminement de vie, qui l'entraîne vers une *découverte de soi* menant à la vérité intérieure. Dans ce concept, la vieillesse - exercée sur le corps féminin- est comme la « fonction critique » d'une « pratique de soi » que souligne Michel Foucault : « elle constitue une acmé, le point d'aboutissement, la forme la plus haute du souci de soi, le moment de sa récompense »³¹⁷. Les femmes prématurément vieilles, souffrantes ainsi exposées au dépérissement progressif, attendent la fin sous quelque forme que ce soit. De ce point de vue, le thème de la vieillesse donne à Beckett, comme Frédérique Toudoire-Surlapierre l'estime dans son article, la possibilité d'« exhiber la

³¹⁴ Simone De Beauvoir, *La vieillesse: essai*, Paris, Gallimard, 1970, p. 301.

³¹⁵ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 22.

³¹⁶ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1965, p. 167.

³¹⁷ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard/ Seuil, coll. « Hautes Études », 2001, pp. 104-105, cité in Frédérique Toudoire-Surlapierre, «Vieille fin de partie perdue : Beckett et la vieillesse », in *Revue Gériatrie et société*, Fondation Nationale de Gériatrie, n°114, publication par la Fondation Nationale de Gériatrie, diffusées sur www.cairn.info, sept. 2005, p. 33.

dégradation humaine et corporelle, pour mieux en exacerber la dimension tragique »³¹⁸. Le vieux corps féminin ne cesse de se délabrer et finit par se manifester à travers des morceaux, des bribes de corps. Son corps est littéralement découpé et mis en pièce. Le corps unifié devient, dans la dramaturgie beckettienne, un corps dépecé³¹⁹. Le corps féminin est vieilli et a vécu trop longtemps, il est le temps que cela finisse, comme Jean-Marie Domenach le confirme : « il est vrai qu'on n'avait encore jamais vu sur scène autant de clochards, de malades et de vieillards : provocation à la société du bonheur, à son culte de l'hygiène, de l'enfance et du sport. Mais il faut comprendre que la décrépitude des héros et ce contraste qu'elle fait avec la mythologie d'une époque étaient la seule manière d'atteindre la révélation tragique »³²⁰.

Dans la mise en scène de la vieillesse féminine, la souffrance est là, en permanence, avec les femmes. La vraie naissance pour Beckett n'est pas biologique ; elle se fait dans le verbe et le discours. Il tente de donner au verbe tout son pouvoir de domination, c'est-à-dire de création, la création sous la forme de dialogue. Sachant que le corps en douleur des femmes est réduit à la parole et au geste pour montrer son existence. Ce point considérable est confirmé par Michèle Foucré :

« [...] Beckett *fait voir*. Sans doute, on pourrait décerner dans ces êtres souffrant sur la scène, le symbole de l'humanité dans leur sort d'agonisant, une transposition du désespoir de toute condition humaine [...]. Le théâtre de Beckett est donc le contraire d'un anti-théâtre, puisqu'il n'y a pas d'autre réalité que les gestes qui se font, les paroles qui se disent sur la scène, même, et surtout, si cette réalité est minime et dérisoire »³²¹.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁹ Nagg et Nell, dans *Fin de partie*, H, F1 et F2 dans *Comédie*, dont les têtes jaillissent de poubelles ou de jarres, Winnie dans *Oh les beaux jours*, dont le buste, puis la tête, dépassent le mamelon, apparaissent au spectateur comme des êtres morcelés ou la bouche isolée de *Pas moi*.

³²⁰ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », [1967] 1972, p. 275.

³²¹ Michèle Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1970, pp. 50-51.

3.2.4. Mise en scène des crises psychologiques écrites au féminin

Il est clair que pour les personnes qui vivent avec leurs douleurs physiques, ressentent des souffrances psychiques. Donnant à voir des situations humaines essentiellement féminines, les pièces de Samuel Beckett interrogent avant tout les pathologies mentales personnelles qui se développent chez le personnage féminin comme la voix hantée et menacée par de troubles psychologiques, comme estime à ce sujet Martin Crimp : « [...] l'espace dramatique est un espace mental, pas physique »³²².

Dans ses œuvres, la douleur beckettienne persiste. Elle envahit ses créateurs et révèle la fracture traumatique. Pour les patients de Beckett, la souffrance s'est déjà inscrite dans le corps et y demeure dans la plupart de cas sans raison. Les femmes sont nées avec la douleur et la douleur forme une composante de leur existence comme une sensation typiquement féminine. On se propose ici de montrer la conception de la souffrance du point de vue psychologique en se penchant sur l'idée de Cassell dans le contexte médical. Selon Cassell, la souffrance peut se manifester de différentes manières comme : « [...] sadness, anger, loneliness, depression, grief, unhappiness, melancholy, rage, withdrawal, or yearning »³²³. Or la définition de la souffrance de Ricoeur en philosophie et celle de Cassell en médecine nous permettent plusieurs éclairages cliniques.

La psychologie voit la souffrance comme une douleur émotionnelle (ou mentale) qui est bien pire que la douleur physique. A ce propos, on ajoute que l'espace mental de la femme tend ainsi à se donner comme un nouvel espace utopique de la scène contemporaine. La description et la représentation de l'univers psychologique féminin, sont un défi à l'écriture et à la mise en scène pour ce théâtre du traumatisme. La scène beckettienne donne à voir et à entendre une utopie, qui fait sombrer les êtres dans la folie. Beckett met en scène et en mots l'espace fragilisé

³²² Martin Crimp, « Into the Little Hill ». A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp, entretien, in *Ensemble Modern Newsletter*, n°23, octobre 2006, traduction Elisabeth Angel-Perez in « Martin Crimp: Extérieur/jour, Intérieur/nuit », ThéâtreContemporain.net. Cf. Solange Ayache, « Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête, l'« espace mental » F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin », in *Agôn* (Revue des arts de la scène), Dossiers, n°3, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2010, p. 2.

³²³ Eric J. Cassell, « The Nature of Suffering and the Goals of Medicine », in *The New England Journal of Medicine*, Vol. 306, n°11, 1982, p. 643. « La tristesse, la colère, la solitude, la dépression, le chagrin, le malheur, la mélancolie, la rage, le retrait ou l'envie ».

de l'individu souffrant de trouble mental. On s'attachera donc à étudier les manifestations des états psychologiques, celles que nos héroïnes éprouvent dans leurs douleurs, qui aggravent encore leurs souffrances.

3.2.4.1. Pathologie de la folie au féminin

Cette partie étudie la mise en scène de la folie des femmes beckettiennes. Notre hypothèse est qu'il est possible de dégager les images de la folie féminine qui sont montrées sur la scène et de démontrer comment la mise en scène de la folie donne accès à un répertoire de formes d'expressions et de gestes : discours fou, délire, suicide, folie de Dieu.

Pour être plus précise, je me permets de dire que Samuel Beckett a travaillé à l'hôpital de la Croix Rouge Irlandaise pendant la guerre³²⁴. Sa description de l'hôpital révèle une expérience réelle des hôpitaux psychiatriques. Entre 1920 et 1930 Beckett traduit un certain nombre de textes pour les surréalistes français³²⁵, notamment quatre extraits tirés d'*Immaculée Conception* de Breton et Eluard, dans lesquels ils cherchent à imiter et à entrer dans l'irrationnel des processus de pensée et de la pensée dérangée des aliénés et des malades mentaux :

« Le Surréalisme cherche à recréer un état qui ne sera en aucun cas inférieur au dérangement mental. Son ambition est de nous amener au bord de la folie et de nous faire ressentir ce qui se passe dans l'esprit magnifiquement dérangé de ceux que la communauté enferme dans des asiles »³²⁶. On apprend que l'hystérie est peut être considérée comme un moyen suprême d'expression. Beckett emprunte la folie des surréalistes comme un moyen de s'opposer au réel chez son personnage féminin. La femme devenue folle est un sujet malade à traiter. Ce qui nous intéresse, comme l'indique le titre de cette partie, c'est de chercher les différents aspects de la folie au féminin.

³²⁴ Raymond Federman, John Fletcher, *Samuel Beckett: His Works and His Critics: An Essay in Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1970, p. 316.

³²⁵ A ce sujet nous ajoutons que les textes à traduire sont publiés in André Breton, *This Quarter : Surrealist Number*, Vol. V, n°1, Paris, Guest, sept. 1932.

³²⁶ *Ibid.*, p. 110.

Pour mener à bien notre étude, nous devons nous attacher, en premier lieu, au regard des théories féministes qui démontrent la folie.

Il est essentiel de comprendre que la folie s'inscrit dans un rapport étroit avec le genre et qu'elle s'affiche, comme un « cultural statement about gender »³²⁷ d'après l'expression de la théoricienne féministe Elisabeth Bronfen. La folie s'incarne tout entier dans le corps, se « corporalise » dans certains gestes qui se lisent au féminin. Toute femme devient ainsi une folle en puissance. D'après Y. Ripa, la folie est comme une faiblesse constitutive des femmes qui sont toujours « folles de tête *et* de corps » :

« [...] l'éternel féminin joue à l'équilibriste, traverse la vie sur un fil prêt à se rompre pour le plonger dans les abîmes de la folie. La sempiternelle faiblesse constitutive de la femme s'allierait donc à une indéniable fragilité mentale, [...] le corps envahi par un utérus dévorant détruit la santé mentale; l'esprit attaqué par les émotions, l'imagination et les passions de tout acabit contorsionne les corps, secoue les tendons, fait craquer les membres, congestionne les têtes. Poitrail découvert, sexe exposé aux vues de tous, femmes sans pensée au regard fixe, conséquence du dérèglement de son cerveau certes, mais aussi femmes sans retenue, fruits de ses sens dérégles, folle de tête et de corps »³²⁸.

Le protagoniste féminin fou, est un personnage soumis à la fois à son esprit dérangé et à son corps faible. D'un point de vue culturel, la folie dépend également d'une association tout faite entre nature et féminité. Si, dans notre système symbolique, les hommes sont culturellement associés à la raison, à l'esprit scientifique et à la logique, les femmes sont plutôt liées à l'émotif, au chaos, au désordre des sens. A cet angle, Elaine Showalter énonce le rapport entre femmes et folie en disant :

« [...] how women, within our dualistic systems of language and representation, are typically situated on the side of irrationality, silence, nature and body, while men are situated on the side of reason, discourse, culture and mind. They have analyzed and illuminated a cultural tradition that represents 'woman' as madness and that uses images of the female body, as in the Pinel painting, to stand for irrationality in general »³²⁹.

³²⁷ Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 182. « Déclaration culturelle sur le genre ».

³²⁸ Yannick Ripa, *La ronde des folles : Femmes, folie et enfermement au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1986, p. 9.

³²⁹ Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London, Virago Press, 1987, pp. 3-4. « Comment les femmes, dans nos systèmes dualistes de langage et de représentation, sont

Alors, la folie est inévitablement genrée et établit un lien essentiel avec le genre féminin. Catherine Clément reprend l'idée d'une folie féminine dans *La folle et le saint* (1993), elle y décrit ainsi Madeleine, une hystérique internée à l'hôpital de la Salpêtrière en 1886 :

« Il y a dans Madeleine de l'opéra et du cirque, du flamboyant et du sordide, des écumes à la bouche et des glaires de langage; des mousselines imaginaires et des plaisirs épicés; des obscénités lyriques et des désespoirs métaphysiques; des voyages, des envols, des furies, des sabbats de sorcières; des arias de *coloratura* et des sanglots de petite fille ... Oui, comment ne pas s'attacher à la folle emprisonnée, quand on sait clairement, comme le pensait Janet, qu'en d'autres temps elle aurait été vénérée par des foules en pleurs ? »³³⁰.

On peut envisager cette séquence de l'imaginaire du féminin fou comme l'existence d'un spectacle du corps des femmes. La folie liée à une théâtralité, se limite à un répertoire dramaturgique. Il est facile de la lier au spectacle des corps fous.

Beckett crée ses personnages féminins fous et associe à la mise en scène de ces corps fous une folie spectaculaire. On peut lire la scénographie de la folie au féminin et le spectacle du corps fou comme la forme de la présentation de la folie dans le « théâtre de l'hystérie » qui naît à la fin du XIXe siècle dans la clinique de Jean Martin Charcot, aliéniste à l'hôpital de la Salpêtrière. La folie se jouait par les folles qui savaient jouer avec le plus d'exactitude selon les indications de Charcot. Les leçons de Charcot poussaient les acteurs-malades vers une hystérie-spectacle dont la théâtralité fascine : « Le Paulus [chanteur de music-hall] de l'endroit préside en cravate blanche [...] il présente avec force boniments ses femmes les plus hystériques. On applaudit parmi l'auditoire élégant et blasé qui vient chercher là des émotions neuves et d'inédites sensations. Les femmes du monde sont au premier rang [...] Les Folies-Dramatiques ont pour succursales les Folies-cliniques »³³¹.

généralement situées du côté de l'irrationalité, du silence, de la nature et du corps, tandis que les hommes sont situés du côté de la raison, du discours, de la culture et de l'esprit. Ils ont analysé et illuminé une tradition culturelle qui représente « la femme » comme une folie et qui utilise des images du corps féminin, comme dans la peinture de Pinel, pour défendre l'irrationalité en général.

³³⁰ Catherine Clément, Sudhir Kakar, *La folle et le saint*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, pp. 23-24.

³³¹ Cf. Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2009, p. 537.

3.2.4.1.1. Femme folle : spatialisation de la folie

« Le normal ne m'intéresse pas,
seul l'anormal m'intéresse »³³².

Après même un léger parcours de l'œuvre, il apparaît très nettement que certains personnages du théâtre de Samuel Beckett appartiennent à une catégorie bien déterminée, celle des « fous » comme dit Estragon : « nous naissons tous fous, quelques-uns le demeurent »³³³ donc d'après Beckett, la folie est considérée comme un en deçà de la nature humaine et ce sont plutôt les femmes qui demeurent folles et semblent les plus touchées par les influences néfastes : « [...] toutes les femmes sont folles, dit Lacan, dans la mesure où manquant d'un concept universel de la féminité elles ne savent pas qui elles sont »³³⁴.

Nous nous concentrerons sur la manière dont Beckett met en exergue les souffrances d'un corps et d'un esprit féminins aux prises avec la folie³³⁵.

Nous nous interrogerons : comment la folie fait-elle spectacle dans l'univers beckettien? Existe-t-il une image féminine de la folie?

Cette étude s'applique à montrer dans quelle mesure la scène beckettienne est une métaphore de la folie et de l'enfermement. Se heurtant à cet enfermement et à cet enterrement, les

³³²James Knowlson, Élizabéth Knowlson, *Beckett Remembering/ Remembering Beckett: A Centenary Celebration*, New York, Arcade, 2006, p. 29.

³³³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 113. Nous signalons ici qu'au dix-septième siècle, la folie était une notion qui concernait l'être humain en tant que tel : « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou ». Voir Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1963, p. 549.

³³⁴Jacques-Alain Miller, *L'orientation lacanienne*, « *Choses de finesse en psychanalyse* », [2008-2009], enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon des 12 & 26 novembre et du 17 décembre 2008.

³³⁵ Il serait à noter au début l'expérience personnelle de la vraie rencontre des états psychiques de Beckett : « Beckett avait été témoin à Paris de la descente dans la folie de Lucia - la fille schizophrène de Joyce - et il était à la fois bouleversé et sans doute fasciné. Peut-être se disait-il que certains aspects du génie de son père s'étaient déplacés chez la jeune fille, menant à sa dépression, un point de vue répandu, notamment adopté par Carl Gustav Jung qui avait traité Lucia à Zurich. Quelle que soit la vérité concernant Lucia, Beckett fut confronté à la folie et à l'incohérence, non pas de l'ordre de la simulation mais de l'expérience vécue ». Cf. Benjamin Keatinge, « *Profounds of Mind: Beckett, Mental Illness and the Brain* », trad. Aloysia Rousseau sous le titre « *Abîme de conscience* » : *Beckett, La maladie mentale et le cerveau*, in Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain (dir.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 365.

femmes n'ont plus pour s'exprimer que des mots qui sont des cris silencieux ; et le spectacle de la folie passe par leur corps devenu leur seul langage.

La figure de la folie qui est le thème de certaines pièces, a une portée qui les dépasse infiniment mais qui heurte la partie raisonnable mais fatalement étreinte de notre esprit. Elle se trouve dans le dernier poème de Beckett, intitulé *Comment dire*, où Beckett essaye de crier l'impossibilité de traduire en mots l'expérience de l'existence, l'impossibilité de signifier. Le trajet du langage est terminé, et à la fin, vu l'échec des mots, il n'y a que le silence. Ainsi dans *En attendant Godot* quand à propos de Lucky, Vladimir fait cette supposition : « C'est peut-être un idiot »³³⁶. Les signes de la folie surgissent peu à peu, commencent à apparaître. La représentation de la folie - un dangereux trou noir dans lequel on peut aisément se perdre - se continue, et dans certains textes de Samuel Beckett, envahit petit à petit les figures féminines souffrant d'instabilité physique et psychique.

Selon Phyllis Chesler qui atteste dans sa thèse intitulée *Women and Madness*: « Madness and asylums generally function as mirror images of female experience, and as penalties for being female, as well as for desiring or daring not to be »³³⁷, donc, la représentation de la folie féminine chez Beckett pourrait se traduire comme un élément de la féminité. La tentation d'aller vers l'intérieur de l'être, au cœur des sensations les plus intimes, est souvent associée à l'« écriture femme »³³⁸. Il en conclut que l'écriture elliptique et minimaliste de Beckett souligne le malaise et la folie chez le personnage féminin.

Alors *Pas moi* sombrée dans la folie, met en évidence la prolifération des discours et des représentations que la folie suscite. Dans les premières lignes des paroles de la bouche il y a « cependant un temps normal »³³⁹, un rythme presque normal et compréhensible de s'exprimer mais à la fin de la pièce, une figure de fou apparaît et révèle son déguisement au spectateur dans son bref monologue. La voix raconte l'histoire d'une femme âgée de soixante-dix ans environ, mais elle insiste surtout sur un incident irréversible survenu un jour où, traînant « dans une prairie... cherchant vaguement des coucous [...] »³⁴⁰. Cette vieille dame est foudroyée sur place

³³⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 34.

³³⁷ Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York, Avon, 1972, p. 16. « La folie et les asiles fonctionnent généralement comme des images de l'expérience féminine, et comme des peines pour les être féminins, ainsi que pour désirer ou pour oser ne pas être [...] ».

³³⁸ Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, Paris, P.U.F., 1981.

³³⁹ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 88.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

par un mal indicible. La narration elliptique tente de mimer les effets de cette crise inouïe sur le sujet :

« Quelques pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le -... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (pause et premier geste)... la voilà dans le... le noir... et sinon exactement... privée de sentiment... non... car elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vient ... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages... mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez [...]»³⁴¹.

C'est à partir de ce trouble de la pensée que nous assistons à la première perte de contrôle de la voix, et la femme - confrontée à un déséquilibre mental - semble dénuée de tout espèce de sentiment, ne distinguant plus de lumière hormis un « rayon de lune » qui s'en va et puis revient dans un mouvement continu, elle perçoit tout de même un « bourdon » dans l'oreille jusqu'à la fin. Vers la fin du texte, ce même « bourdon »³⁴² semble décrit comme « un grondement de cataracte ... dans le crâne »³⁴³, confusion des sensations qui suggère avec force la déperdition du sujet. Cette observation fait écho aux suggestions que fait M. Esslin de la conscience beckettienne :

« Si Beckett est un homme tout à fait sain d'esprit et n'est en aucun cas schizophrène, il est toutefois très intéressé par les phénomènes schizophrènes : voix dans la tête, personnalités multiples ou rituels compulsifs [...] et surtout les symptômes de repli sur soi [...]. Les voix dans la tête, ces voix qui bourdonnent constamment sans que le sujet puisse les contrôler, ces voix qui doivent être couchées sur papier, constituent la base de l'exploration par Beckett de sa conscience, la base de toute son œuvre. Il perçoit l'esprit schizophrène comme étant tout simplement représentatif du fonctionnement de l'esprit humain en général »³⁴⁴.

De façon plus générale, le discours de la voix est hanté par l'image saisissante de cet accident survenu dans la prairie. Il s'agit là d'une véritable obsession, un point névralgique dans

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

³⁴² Ce cas se trouve aussi chez Winnie dont « [ma] la tête est pleine de cris, depuis toujours. (*Un temps*.) De faibles cris confus. (*Un temps*.) Ils viennent. (*Un temps*.) Puis s'en vont » in Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 68.

³⁴³ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 94.

³⁴⁴ Martin Esslin, « *Telling it How it is: Beckett and the Mass Media* », in Joseph H. Smith, *The World of Samuel Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, pp. 108-109.

cette existence humaine que le discours tente de rejouer à l'infini : « chaque matin nouvelle... rendue à la prairie ... le visage dans l'herbe ... seule au monde ... avec les alouettes ... reprendre là ... repartir de là [...] »³⁴⁵.

Entre ces deux scènes, tout l'univers dramatique de la pièce a été bouleversé. L'espace dramatique est scindé en deux sphères distinctes. *Pas moi* de Beckett pourrait se lire comme une performance hystérique. Une bouche à la fois organe de la parole et organe de sexe qui crache des mots comme des excréments, incarne l'hystérie performative. Beckett réduit le corps féminin à un visage indistinct où l'on ne repère que les points contacts et les extrémités : les lèvres de la bouche « [...] pas que les lèvres [...] »³⁴⁶. Il ne reste de la femme qu'une bouche qu'une seule bouche qui s'ouvre comme un abîme et qui n'offre rien qu'un vertige. La bouche comme gouffre d'ombre révélera une fascination mortifère. Cette présentation de la vie de la femme peut être mise en perspective avec la folie qui prédomine sur la scène. La bouche est rejetée dans un espace clair-obscur « [...] tantôt clair ... tantôt voilé [...] »³⁴⁷ et condamnée à errer ; elle est capable de devenir *folle* et de dire « [...] flot de paroles [...] »³⁴⁸.

En relevant soigneusement l'effet de la mise en scène sur l'attitude du personnage fou, nous rappelons la dernière partie de livre *Le Geste* de Charles Hacks. Il soutient que la mise en scène de la folie au théâtre est fondée sur une imposture qui affiche les excès d'un corps sans limites : « le fou est un [corps] qui se livre à toutes espèces d'extravagances, d'incohérences, crie, pleure, rit, saute, bondit, casse, brise, jette, et cela alternativement sans s'arrêter un seul instant, autrement que sous l'empire de l'extrême fatigue, brisé et écumant, et le public haletant suit l'acteur qui lui simule ainsi la folie, admirant plus encore, lorsque plus encore aussi l'acteur ordinairement de renom »³⁴⁹.

La notion de folie recouvre une variété d'états et de comportements : le délire, la mélancolie, l'hystérie sont autant d'exemples de cette pluralité dénominate. Dans l'univers de Beckett, la folie devient à l'ultime acte de la pièce : source du *délire*. La femme folle est sous l'emprise de l'irrationnel et des signes annonciateurs du délire « [...] et le cerveau ... plein délire là aussi ... à vouloir y trouver un sens [...] »³⁵⁰. Elle commence la narration des délires et prend pour cadre de son délire le langage logique de la folie. De fait la folie se reconnaît au discours

³⁴⁵ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, pp. 92-93.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁴⁹ Charles Hacks, *Le Geste*, Paris, Flammarion, 1892, p. 455.

³⁵⁰ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 89.

délirant. La folie dans cette pièce se lit à travers les mots que la bouche féminine thématise. Donc Beckett donne la parole à la « folle ». La voix qu'on entend c'est la voix de la folie que « [...] jamais entendue(s) ailleurs [...] »³⁵¹ et qui sort de « [la] bouche devenue folle [...] »³⁵². Devant le spectateur, c'est la folie qui parle dans les textes de théâtre qui sont pleins de propos insignifiants et de conversations déstructurées. Cela crée une scène sans moyen de communication et l'on assiste au brouillage de la communication : « La tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible est pure singerie, une vulgarité ou une abominable comédie, telle que la folie qui tiendrait conversation avec le mobilier »³⁵³.

Winnie est au bord de la folie comme elle dit elle-même : « Je n'ai pas perdu la raison. (Un temps). Pas encore. (Un temps). Pas toute. Il m'en reste des bruits. (Un temps). Comme des petits ... effritements, des petits ... éboulements »³⁵⁴. Comme la bouche folle dans *Pas moi*, elle est folle et aussi traîne son fardeau corporel en gémissant, elle porte la caractéristique du discours de folie et tient à raconter son histoire dans un délire sous la forme de soliloque qui a comme trace une certaine dichotomie langagière et corporelle. Winnie en parlant d'elle-même, passe de « je » au prénom « tu » qui évoque un interlocuteur fictif. Elle se divise en deux personnes « Winnie - Je m'entends dire, tais-toi maintenant Winnie [...] tais-toi et fais quelque chose veux-tu, pour changer. (*Elle lève les mains et les tient ouvertes devant ses yeux. A ses mains.*) Faites quelque chose »³⁵⁵. Cette dichotomie émerge aussi dans le domaine corporel où Winnie a besoin d'être vue, entendue et reconnue. Donc, elle a la sensation d'être observée : « Etrange sensation que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, dans l'œil de quelqu'un »³⁵⁶.

En même temps que la folie prédominante, Winnie malgré son discours de « nombreuses grâces », suggère la pensée du suicide - qui est un phénomène morbide née d'une folie spéciale - ou bien *une tentative de suicide* qui est prononcée maintes fois par Estragon :

ESTRAGON- « Si on se pendait?

VLADIMIR- On se pendra demain »³⁵⁷.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

³⁵² *Ibid.*, p. 89.

³⁵³ Samuel Beckett, *Proust*, traduction revue et corrigée par l'auteur, New York, Grov Press, 1931, p. 57.

³⁵⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 65.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 133.

Sur ce point fondamental, ce couple exprime avec « un énorme délire de fin du monde »³⁵⁸, son obsession suicidaire, le revolver que Winnie a dans son sac porte en effet un nom, Brownie :

WINNIE- (Elle revient de face, ferme les yeux, allonge le bras gauche, plonge la main dans le sac et en sort le revolver. Dégoutée.) Encore toi ! [...] Vieux Brownie ! [...] tu te rappelles Brownie, Willie ? (Un temps.)

WILLIE- Enlève-moi ça, Winnie, enlève-moi ça, avant que je mette fin à mes souffrances »³⁵⁹.

La folie de Winnie s'exprime aussi dans sa façon de prier. Dans l'acte premier, elle commence : « Jésus Christ Amen. ([...] Une arrière-prière remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.) Siècle des siècles Amen »³⁶⁰ et elle termine sa journée par une prière : « Prie ta vieille prière, Winnie »³⁶¹. Elle dit « siècle des siècles »³⁶², c'est-à-dire, en latin *saecula saeculorum*, une expression de la prière chrétienne la plus connue, le Notre Père³⁶³ qui signifie éternité. Pendant des deux actes, elle exprime plusieurs fois sa gratitude vers le ciel, souvent par les mots suivants : « tant de bontés - (elle essuie) - grandes bontés - [...] prières peut-être pas vaines - [...] Don merveilleux »³⁶⁴. Winnie n'arrête pas de prier pendant son monologue. Elle évoque des actes de dévotion comme Lucky dans *En attendant Godot*, le serviteur qui est invité à penser à haute voix en disant le *charabia*. Nous présumons que comme Lucky, Winnie ressemble à une folle.

Ce que Beckett conseille pendant la production d'*Oh les beaux jours* à Billie Whitelaw c'est qu'elle doit atteindre « la frontière de la folie »³⁶⁵. Serait-elle vraiment une folle de Dieu?

³⁵⁸ Nous entendons « délire à deux » au sens psychiatrique du terme, tel que Lasègue l'a défini le premier dans ses *Essais psychiatriques* en 1877. (Cf. Ernest-Charles Lasègue, Jules Falret, « La Folie à deux ou folie communiquée », in Ernest-Charles Lasègue (dir.), *Écrits psychiatriques*, Textes choisis et présentés par J. Corraze, Toulouse, Privat, coll. « Rhadamante », [1877] 197. Cette folie collective frappe Winnie et Willie dans *Oh les beaux jours*.)

³⁵⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 39-40.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

³⁶² *Ibid.*, p. 13.

³⁶³ Le Notre Père. [<http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html>].

³⁶⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 17.

³⁶⁵ Dans l'introduction, par les mots de Knowlson: « closer to the edge of madness », James Knowlson, « Notes to Facsimile », in James Knowlson, *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1985, p. 15.

Dans le cadre de ce principe que « Le temps est à Dieu et à moi »³⁶⁶, elle pousse sûrement vers l'abîme ou du moins vers la disparition.

La mise en scène de la folie semble bien avoir été un sujet de prédilection dans certaines pièces théâtrales de Beckett. De toute évidence, Beckett s'intéresse à découvrir - dans « les abîmes de conscience »³⁶⁷ - l'unité de la conscience humaine. Cela peut identifier et caractériser les désordres et les comportements féminins étranges qu'elle engage.

La folie féminine chez Beckett est contagieuse « [...] la folie peut être comprise et décrite comme un effet de contagion : la folie est contagieuse et c'est bien pour cette raison qu'elle est placée hors du social »³⁶⁸. La folie est abordée depuis *Oh les beaux jours* et *Pas moi* et va jusqu'à *Comédie* où trois personnages vraisemblablement lucides, donnent leurs récits entrecoupés et elliptiques où perce un sentiment profond de jalousie, perte, d'aliénation et d'angoisse. Elles évoquent la perte de parties du corps ou d'une personne aimée. Chacun des trois personnages contrôle son angoisse et son désarroi par l'utilisation consciente d'un langage pour masquer sa douleur.

³⁶⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 28-29.

³⁶⁷ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, *Op.cit.*, p. 66.

³⁶⁸ Stéphane Malysse, « Images et représentations de la folie : De l'autre côté du miroir de la normalité », in *Revue Histoire et Anthropologie*, n° 23, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 15. Cet article est disponible sur la toile suivante : www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/t8f1.pdf.

3.2.4.2. Jalousie reflétée chez le personnage féminin

Comédie de Beckett est l'exemple choisi pour saisir les ressorts d'une étrange folie dans laquelle s'immergent « la jalousie » et ce qui est en cause³⁶⁹.

Il devient clair pendant le jeu que les personnages, après avoir été torturés par l'autre, sont maintenant torturés par leur situation. Un projecteur agit comme un « inquisiteur unique », convainquant chacun de parler quand il les éclaire, et de se taire quand il les quitte. Comme cette agression se poursuit, les personnages deviennent de plus en plus traqués par la lumière, et de plus en plus désespérés par l'interdiction de parler. Les personnages commencent à raconter des histoires sur leur vie et sur leur triangle amoureux. Leur langage est coloré, bien que rempli d'amertume, de jalousie et de frustration. Les deux femmes montrent bien dans leur visage la douleur de la jalousie et elles tentent d'exprimer comment elles perçoivent la réalité de ce triangle perturbant.

Pour bien entrer dans le sujet de cette partie, il faut noter au préalable qu'il y a deux types de jalousie que les deux femmes ressentent : la jalousie amoureuse et la jalousie morbide. La *jalousie amoureuse* qui est une émotion complexe, une passion se manifestant par paroxysmes, par crises, et survenant dans le cadre d'un amour captatif, ne peut pas être considérée comme pathologique du seul fait de sa violence. En quoi donc la jalousie, la passion jalouse est-elle normale ? La jalousie est normale quand elle naît d'une réaction à une situation d'infidélité certaine. Quand le partenaire est trompé et qu'il se trouve au comble de l'émotion, la jalousie garde dans son expression, ses nuances et même ses excès une forme de souffrance qui se déroule entièrement sur le plan de la conscience. Cette sorte de jalousie se trouve chez la première femme F1. Entrons dans la pièce. L'homme trompe sa femme. Il trompe également sa maîtresse en lui faisant croire à un prochain divorce. N'assumant pas la situation, il avoue sa double vie à sa femme. Si la lâcheté de l'homme se manifeste rapidement, la mesquinerie et la jalousie des deux femmes suivent :

³⁶⁹ Signalons que les caractéristiques du théâtre vaudeville sont là dans un triangle amoureux où on trouve l'adultère bourgeois et la maîtresse, et dont Beckett prend le contre-pied dans *Comédie*.

« [...] tu me lâcheras, pour de bon,
tout sera noir,
silencieux, révolu, oblitéré- »³⁷⁰.

Or, F1 suscite intentionnellement sa jalousie afin intensifier l'engagement de son époux et pour renforcer sa confiance en lui, ou pour tester la solidité de leur union « F1- Je le fis filer des mois durant par un homme de confiance »³⁷¹.

Nous verrons qu'il en est tout autrement en ce qui concerne la jalousie morbide et les comportements et les états mentaux associés à elle. C'est ce que nous allons voir.

La jalousie *morbide* est assimilée à la forme extrême de la passion, c'est une « folie partielle », une monomanie, un délire pouvant passer par toutes les phases cliniques de la passion. La crainte de l'infidélité et la jalousie semblent ainsi obsessionnellement plus graves que celle de F1. La jalousie du personnage féminin F2, est totalement morbide. Pour Moreau de Tours : « un monomaniac est fou parce qu'il est sous l'emprise d'une croyance erronée et parce qu'il hait son ennemi ou celui qu'il regarde comme tel »³⁷². Le second personnage féminin, maîtresse de H, elle est « [oui, sans doute], un peu dérangée »³⁷³. La folie qui régit l'ensemble des comportements que F2 résulte de l'observation de F1. L'amour et la jalousie ont entraîné ce personnage aux lisières de la folie. On s'aperçoit que les effets pervers de la jalousie sont, en premier lieu, de l'ordre du moral. F2 est une monomaniac qui - d'une simple jalousie - va vers un délire profond pouvant conduire à la paranoïa qui est un symptôme de la jalousie morbide. Elle tente de séduire H : « cette infortunée créature qui voulait te séduire, qu'est-ce qu'elle a bien pu devenir, à ton avis ? »³⁷⁴. Mais la jalousie et la rivalité seraient ainsi inhérents aux relations entre ces deux femmes que l'homme et sa femme, conscients de sa folie, ne lui permettent pas de parler et de réagir : « H- [...] éteindre cette folie [...] »³⁷⁵ et « F1- Je lui dis, laisse-la tomber »³⁷⁶.

³⁷⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁷² Henri Ey, « Jalousie morbide », in *Etudes Psychiatriques*, Etude n°18, Paris, Crehey, 2006, p. 490.

³⁷³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

La folie de la jalousie conduit F2 dans un monde de songes et d'illusions « [...] Le cœur me crevait. [...] Ça voulait dire qu'il s'était remis avec elle. Remis avec ça ! »³⁷⁷. Et la pièce se termine sur un éclat de rire, « [...] un bref éclat de rire »³⁷⁸. Notons que F2, personnage féminin *fêlé*, emploie le rire fou pour tempérer sa jalousie et désarmer son ignorance. Ce rire, sa seule arme nous rappelle « Le rire de la Méduse » de Cixous. Perçu comme signe de folie, le rire comme remède la dépossède de la haine et grâce à cette stratégie elle obtient presque la paix.

La jalousie est un sentiment humain normal, mais selon la structure plus ou moins solide de la personnalité et du narcissisme de l'individu, on pourra l'analyser soit comme une contrariété fugace sans conséquence, soit comme une jalousie malade, pathologique, au cours de laquelle l'agressivité prévaudra dans la relation à l'autre.

3.2.4.3. La solitude

La souffrance est le « sentiment d'avoir perdu la parole, désir de la retrouver et la peur de ne pas y parvenir »³⁷⁹. Le monologue/soliloque de Winnie prouve qu'elle est la seule à parler au cours du spectacle. La souffrance que Winnie éprouve, vient de l'absence de l'échange verbal que lui impose Willie en ne répondant pas à ses questions : « [...] Willie dis si tu peux me voir, fais ça pour moi, [...] tu ne veux pas faire ça pour moi ? »³⁸⁰ ou à ses interrogations quand elle lui demande « s'il [l'] entend de là » (depuis son trou), question à laquelle il répond *maussadement* « oui »³⁸¹ (Winnie est réconfortée par ses propres mots et la réponse occasionnelle de son mari indifférent). Pour oublier sa quasi solitude, Winnie doit feindre de vivre, donc parler sans cesse. La vraie naissance pour Beckett n'est pas biologique, elle se fait dans le verbe et le discours. Il tente de donner au verbe tout son pouvoir de domination, c'est-à-dire de création, la création sous la forme de dialogue.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁹ Eric Gagnon, *Les promesses du silence : essai sur la parole*, Montréal, Liber, 2006, p. 109.

³⁸⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 35.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

Le corps torturé et fatigué « suscite en permanence chez les protagonistes un appel à l'aide »³⁸². Dans le cas de Winnie, le langage est le seul soulagement qui peut lui donner la sensation d'exister et qui lui permet d'oublier la misère de sa solitude. Mais monologuer ou parler toute seule ne suffit pas, c'est là, la question. La thématique de L. Janvier « Etre vu(e) c'est se dire »³⁸³, c'est exactement ce que Winnie veut en recherchant un interlocuteur (Willie) qui doit la regarder et l'entendre « [...] Lève les yeux vers moi, Willie, et dis si tu peux me voir »³⁸⁴ ; et ses craintes « je t'en supplie, Willie, seulement, oui ou non, est-ce que tu m'entends de là [...] ? »³⁸⁵, ainsi justifiées, mettent en évidence le rapport important de *je/tu*, tout en éclairant le fait que la souffrance de la locutrice vient essentiellement de la solitude inhérente, de la non-communication que lui impose l'absence impitoyable de *l'autre*. Winnie n'arriverait pas à « supporter être seule » dans une plaine silencieuse. Pour rompre le silence menaçant, elle a besoin de la présence d'un Tu-Willie « Hou-ou ! », Pourquoi ?, car selon Stéphane Guinoiseau : « l'homme ne peut vivre longtemps dans la conscience du vide ou dans la perplexité totale, il a besoin de parler, de signifier des choses même futiles »³⁸⁶. Cette présence rassurante de l'autre-Willie permettra, bien sûr, à Winnie de parler aussi longtemps que possible. Winnie ne cessera de répéter constamment qu' « un ' je' sans 'tu', une bouche sans oreille, c'est une agonie bien plus terrifiante que celle d'un corps absorbé par la terre »³⁸⁷.

³⁸² Marie-Claude Hubert, « Evolution de la mise en scène du corps de *En attendant Godot* à *Oh les beaux jours* », in Marie-Claude Hubert (dir.), *Lectures de Samuel Beckett. En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2009, p. 121.

³⁸³ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett, Op.cit.*, p. 149.

³⁸⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, Op.cit.*, p. 35.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁸⁶ Stéphane Guinoiseau, *En attendant Godot de Beckett*, Paris, Hachette, 1995, p. 38.

³⁸⁷ Evelyne Leblanc, « *Oh les beaux jours* » Beckett, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « parcours de lecture », 1998, p. 50.

3.2.5. L'aube de la figuration du désir féminin

« La femme, c'est le désir »³⁸⁸.

Le désir étant la marque de l'être humain, Beckett n'est pas inhumain qui nie le désir de ses créatures féminines bien au contraire. Notre étude se donne pour objet d'examiner la manière dont Beckett explore la sensualité chez le personnage féminin et masculin. Selon la situation corporelle des femmes, il est possible de catégoriser le désir. La femme enterrée a deux parties corporelles, l'une vivante et hors de terre s'attache au désir de parler et l'autre partie cachée au désir sexuel.

3.2.5.1. Le désir : approches théoriques

Depuis Sapho, poétesse grecque au VII^e siècle avant Jésus-Christ, les femmes ont chanté leur désir en mots comme l'explique Edward Shorter, il n'y a aucune raison de croire que les femmes désirent moins que les hommes mais, historiquement, « the external constraints on the expression of women's desire were far greater than those facing men. Hence women in history appear less sexually driven than men »³⁸⁹. Mais écrire sur le désir dans les sociétés occidentales, est depuis toujours lié à la masculinité. Dans la psychanalyse freudienne, par exemple, « la libido est considérée masculine puisqu'elle est une force active »³⁹⁰, et il est postulé qu'activité et masculinité fonctionnent ensemble. Beauvoir affirme que Freud « refuse de poser dans son originalité la libido féminine »³⁹¹. L'idée de prétendre ici que le désir au féminin est un

³⁸⁸ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 102.

³⁸⁹ Edward Shorter, *Written in the Flesh: A History of Desire*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 39.

« Les contraintes extérieures à l'expression du désir des femmes étaient bien supérieures à celles auxquelles sont confrontés les hommes. Par conséquent, les femmes dans l'histoire semblent moins expérimentées sexuellement que les hommes ».

³⁹⁰ Sigmund Freud, *Œuvres complètes, Psychanalyse : 1901-1905 Trois essais sur la théorie sexuelle, Fragment d'une analyse d'hystérie, Autres textes*, t.VI, trad. Janine Altounian et al. , Paris, PUF, (1905) 2006, p. 158.

³⁹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I, II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », (1949) 1976, p. 80.

phénomène récent renvoie peut-être à un « déni d'antériorité », c'est-à-dire au refus « d'inscrire dans une histoire et une tradition littéraire l'écriture féminine, *a fortiori* sur la sexualité, de telle sorte que chaque parole paraît toujours nouvelle »³⁹².

Mais Beckett qui représente la question du désir féminin, par des voix féminines mettant en mots le désir à la fin du vingtième siècle, suscite la question suivante : Que signifie, pour une femme, parler de désir à l'époque contemporaine ?

3.2.5.2. Désir de parler. Femme comme figure parlante : Irigaray et le parler-femme

Avant d'analyser le désir de parler chez les protagonistes féminins de Beckett, il semble utile de nous pencher d'abord sur l'observation de Luce Irigaray. Elle s'engage dans un débat féroce avec la psychanalyse et la philosophie au masculin, avec les publications successives de *Speculum de l'autre femme* en 1974 et *Ce sexe qui n'en est pas un* en 1977. Irigaray se concentre sur la lecture des discours masculins sur la femme - principalement ceux développés par Platon, Freud et Lacan - afin de démontrer comment ceux-ci ont marginalisé le féminin. Pour faire entendre l'existence des femmes c'est le mimétisme qu'Irigaray emprunte à la philosophie pour décrire sa stratégie : transformer la mascarade de la femme, sa prétendue féminité, en moyen de réappropriation le féminin : « Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle (du féminin) [...] Jouer de la mimesis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire », dans le but de « faire '*apparaître*', par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage »³⁹³.

Le théâtre de Beckett donne une place aux mots, à la parole représentés sur scène par ses figures. C'est pour cela que son théâtre explore les formes du dire, de l'expression, de la parole

³⁹² Sandrine Garcia, « La réception de La vie sexuelle de Catherine M. », in *Australian Journal of French Studies*, Vol. 42, n°1, Janvier, 2005, p. 23.

³⁹³ Lucie Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 34.

ressassée et de la répétition des mots (le meilleur exemple est la bouche de *Pas moi*). Cet art beckettien pour incarner la femme comme sujet parlant, influence Philippe Minyana qui va expliquer l'influence du théâtre de Beckett dans son œuvre : « [...] Beckett écrit par exemple dans « *Pas moi* » : « Elle allait dans la prairie chercher des coucous ». Pour moi, c'est une trouvaille de génie : la langue dit tout, et noue le prosaïsme à l'universel »³⁹⁴. Or à la suite de cette définition, on trouve en tout cas de la « parlerie ». La bouche de la femme de *Pas moi*, bascule dans un marathon de parole infini dont le chevauchement des micro-histoires constitue la matière première de son monologue. Dans cette avalanche de mots, le personnage-bouche « pendu à ses paroles »³⁹⁵ donne le maximum d'informations et de renseignements concernant la vie d'Elle. Cette attitude se trouve dans *Pas* où May répète et projette des interrogations obsessionnelles à sa mère « veux-tu que je te pique...encore ? [...] veux-tu que je te change de côté...encore ? [...] Que je retape tes oreilles ? (Un temps.) Que je change ton alaise ? (Un temps.) Que je te passe le bassin ? [...] »³⁹⁶. A cet égard, Peter Gidal appelle cette répétition « the paranoid interrogation »³⁹⁷. Autrement dit, dans le premier dialogue entre May et sa mère, May entend la voix de sa mère et reconnaît sa propre voix dans les interrogations paranoïaques de sa mère. Au travers de la projection de sa mère en Mme Winter et d'elle-même en Amy, May entend Amy et elle-même. Ainsi la femme de *Berceuse*, répète la voix enregistrée et cherche à trouver une autre voix identique à la sienne « [...] d'un autre comme elle, un peu comme elle, d'une autre âme vivante [...] »³⁹⁸, mais elle abandonne sa recherche, elle utilise sa propre autre voix « elle dit, se dit, à qui d'autre [...] »³⁹⁹.

D'après Irigaray, il y a un parallèle entre la sexualité de la femme et la façon dont elle parle. Elle propose que « dans ses dires aussi [...] la femme se re-touche tout le temps »⁴⁰⁰. Sa comparaison s'appuie sur un rapprochement entre les lèvres vaginales et les lèvres buccales, qui toutes deux s'agitent érotiquement sans avoir besoin d'une stimulation extérieure. Selon cette construction, dans *Pas moi*, la parole et le désir féminin s'expriment par la bouche et ses lèvres (notons que ces lèvres buccales sont aussi les lèvres vaginales, ce que nous analyserons dans la

³⁹⁴Philippe Minyana, *Habitations parlent*, transcription de « L'Echange » entre Philippe Minyana et le public, in *Revue Coulisse*, « Revue trimestrielle du Théâtre Universitaire de Franche-Comté », n° 25, Franche-Comté, PUFC, janvier 2002, pp. 37-55.

³⁹⁵ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 88.

³⁹⁶ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 9.

³⁹⁷ Peter Gidal, *Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett*, London, Palgrave/Macmillan (New York, St. Martin's Press), 1986, p. 160. « L'interrogatoire paranoïaque ».

³⁹⁸ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, p. 46.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰⁰ Lucie Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, *Op.cit.*, p. 28.

quatrième partie sous le titre de *Scène obscène: la bouche féminine ou l'œil masculin ?*). La bouche d'une « [...] femelle ?... oui... petit bout de femelle [...] »⁴⁰¹ qui [elle] sent « [...] ses lèvres remuer... imaginez ! ... ses lèvres remuer !... comme jusque-là bien sûr pas question... et pas que les lèvres... [...] quoi ?... la langue ?... oui... dans la bouche [...] »⁴⁰².

Enfermée et empêchée de bouger, parler pour la femme beckettienne est probablement le topos le plus vigoureux et le plus tenace dans lequel elle va s'épanouir. La place accordée à la femme - c'est-à-dire le bavardage féminin opposé au silence masculin - a tendance à faire apparaître l'univers féminin par excellence de Beckett. Un exemple pour illustrer la conception du parler des personnages féminins peut être les propos de la comédienne Annie Mercier qui, dans un entretien, répond à la question d'Anne-Françoise Benhamou :

« - A.-F. B. Parler, c'est féminin ?

- Annie Mercier : Je trouve que les femmes ont ce désir de relation. De se faire comprendre dans la précision, d'*exprimer*. Il y a une confiance dans la parole chez les femmes, une volonté de créer de l'écoute et de l'attention - et du lien. Quand je parle, c'est pour tendre la perche, pour qu'on me réponde, que ça rejaillisse ; mon enjeu, c'est l'autre. Et je trouve que le théâtre c'est ça. Partager un instant par la parole. Et le corps. Toujours le corps »⁴⁰³.

Le bavardage du personnage féminin, dans toute son ambivalence, parle des fantasmes présentés dans les textes. C'est « uniquement la parole » qui crée une attention vis-à-vis de l'être féminin lequel va interroger les autres en demandant : « est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ? ». Chez Beckett, parler, sous forme de monologue ou de dialogue, détient ce pouvoir étrange de forcer l'héroïne à s'exprimer en narrateur et à prendre la parole face au public. La narratrice ne sort jamais de l'univers diégétique auquel elle appartient, même si elle semble se situer en lisière de celui-ci. Les propos de Winnie, ou plus précisément le fait de « se dire », de « se raconter », constitue l'unique action que Winnie est capable de faire. Pour Winnie dire c'est faire, donc la parole devient action, et ainsi devient l'action principale. « Willie. (Un temps.

⁴⁰¹ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 82.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰³ Annie Mercier, « entretien par Anne-Françoise Benhamou », in *OutreScène*, Revue de la Colline, « Contemporaine ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », n°12, Paris, Les Solitaires Intempestifs, mai 2011, p. 102.

Yeux de face.) Peut-on parler encore de temps ? (Un temps.) [...] Peut-on ? (Un temps.) On le fait (Un temps.) [...] On parle de tout. (Un temps.) De tout ce dont on peut. (Un temps). Je pensais autrefois ... (Un temps) ... je dis, je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule »⁴⁰⁴.

Avec le corps féminin de Winnie qui désire parler sur scène, dans *Va-et-vient*, les didascalies indiquent une action rapide, robotisée et répétée. Ces didascalies suivent le mouvement des trois femmes sur scène, et mettent en évidence l'alliance entre le mouvement et la prise de parole. Lors de l'entrée du personnage sur scène, un mouvement précède la parole. Par exemple, l'entrée de chacune des trois femmes illustre ceci, et lors de l'entrée et de la sortie, il semble que le but n'est que de prononcer juste quelques mots. Après chaque va-et-vient, il y aura du silence sur scène.

Silence.

VI. - Ru.

RU. - Oui.

VI. - Flo.

FLO. - Oui. [...]

RU. - Taisons-nous.

*Silence. Vi sort à droite*⁴⁰⁵.

Dans cet exemple, nous remarquons que la prise de parole a lieu entre deux mouvements qui la précèdent: entrer et sortir. Donc, l'énonciation justifie ces deux mouvements et donne une valeur vis-à-vis de la parole qui viendra par la suite.

⁴⁰⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 60.

⁴⁰⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 39.

3.2.5.3. Désir sexuel au féminin : femme sujet de désir

Parler des relations désirantes rappelle la conception du désir girardienne - qui s'appelle « la coquetterie »⁴⁰⁶ -, et qui semble effectivement bien s'appliquer chez Samuel Beckett où le désir se pense toujours en lien avec la jalousie et la concurrence dans le couple. Dans la conception girardienne de la coquetterie, le désir de l'homme permet à la femme d'établir un rapport de désir avec son propre corps : « Imiter le désir de son amant c'est se désirer *soi-même* grâce au désir de cet amant »⁴⁰⁷. Cette conception se rapproche ainsi du narcissisme étudié par Freud. Pour lui, le narcissisme est une caractéristique fondamentale de la femme, « si bien qu'être aimée est pour la femme un besoin plus fort qu'aimer »⁴⁰⁸.

Dans sa conception d'un univers féminin, Beckett associe le féminin au désir. A cet égard, il est à noter que les personnages féminins de Beckett répondent en apparence à ces modèles. Dans cette partie, on va explorer une perspective féministe dans *Oh les beaux jours* qui se concentre spécifiquement sur le désir désespéré de la femme qui se fait entendre dans une société patriarcale. Elle utilise la seule arme : sa sexualité.

Nous soulignons d'abord le cas de Winnie. Dans « le monde en clair-obscur, celui de souterrain, du déchet et du tertre où sont à demi enterré[s] [Willie et] Winnie »⁴⁰⁹, « le choix d'un personnage féminin autorise Beckett à lui prêter des attitudes féminines, de coquetterie ou de feinte pudeur »⁴¹⁰. Winnie est encore coquette et un peu fofolle. C'est ce qui lui permet de tenir son « *vieux style* » qui renvoie au doux style nouveau, *dolce stil novo* de Dante (Purgatoire, chant XXIV, 55-57) au-delà des mots contre l'horreur où elle survit, elle nous offre une vision intéressante du corps féminin. Comme la femme de *Comédie* qui dit « je faisais mes ongles devant la fenêtre ouverte »⁴¹¹, Winnie aussi « se coiffe, se cure les ongles »⁴¹², se laisse admirer par Willie. Elle réagit comme Lia et Rachel, au chant (Purgatoire-XXVII-100-107) qui sont deux

⁴⁰⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 110.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰⁸ Sigmund Freud, « *La féminité* », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, tome XIX, trad. Janine Altounian et al., Paris, PUF, (1932) 1995, p. 216.

⁴⁰⁹ Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, Paris, L'Aire, 1994, p. 14.

⁴¹⁰ Gérard Durozoi, *Samuel Beckett : irremplaçable*, *Op.cit.*, p. 158.

⁴¹¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 16.

⁴¹² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 30.

âmes féminines de Dante : « Je suis Lia, et je bouge à l'entour mes belles mains pour me faire des guirlandes / je m'orne pour me plaire, ici, au miroir ; mais ma sœur Rachel ne le quitte pas, elle aime à mirer ses beaux yeux, comme moi à m'orner de mes mains ». Winnie comme son homologue Mme Rooney, est considérée comme *femme de désir* dès le début du théâtre de Beckett. Elle possède un corps qui essaie, d'une part, de montrer tout son potentiel érotique et féminin et d'autre part, place le corps masculin comme objet de son désir malgré son enfermement dans un mamelon douloureux. Le dialogue de Winnie tend à conforter notre remarque sur Willie « Je t'en prie, mon chéri, sois gentil, ne te rends pas, je pourrais avoir besoin de toi »⁴¹³ ou « lève les yeux jusqu'à moi, Willie, et dis si tu peux me voir, fais ça pour moi, je me renverse tout ce que je peux »⁴¹⁴.

La réflexion de Freud sur les femmes «[...] plus enclines à la jalousie et au narcissisme »⁴¹⁵, nous rappelle *Comédie* de Samuel Beckett où une grande part de l'humour de cette pièce repose sur les dialogues piquants issus de la jalousie féminine et sur les querelles amoureuses mettant aux prises les personnages. F2 : « Je le coupai en disant que si, malgré tout ce que j'éprouvais, je n'avais pas de sottises menaces à brandir, je n'avais pas non plus beaucoup d'appétit pour les reliefs de Madame. Ça l'occupa un moment »⁴¹⁶. Dans cette histoire banale de cocus, où l'homme est pris entre deux femmes, ce qui inquiète chacune de le perdre, « est-ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ? »⁴¹⁷. En effet, la narratrice est occupée par sa jalousie à l'égard de l'autre femme. La jalousie occupe la narratrice en ce sens qu'elle se retrouve dépossédée de soi, comme « [cette] infortunée créature, [...] »⁴¹⁸. Le sentiment de manque pousse la narratrice de *Comédie* à la jalousie, craignant que sa rivale ne « manque » de rien, l'expérience du manque est également ce qui permet et provoque l'écriture et ce qui est présentée comme moyen de se faire aimer.

De cela, on constate que dans l'univers de Beckett, l'existence même des femmes semble entièrement déterminée par leur (in)capacité à attirer et conserver le désir masculin et d'exciter la jalousie des autres femmes, ce qui peut être compris sous l'angle du désir mimétique et du narcissisme.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹⁵ Sigmund Freud, « La féminité », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, tome XIX, *Op.cit.*, p. 216.

⁴¹⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 17.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

Proust nous décrit le désir comme « une dissémination du mal sacré » qui transforme l'attachement pour un objet en un « besoin anxieux », « exclusif », « absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et impossible à guérir »⁴¹⁹. A la suite de cette explication, Beckett donne son idée sur le sujet du désir dans son essai sur *Proust*, écrit en 1930. Pour lui, le désir est voué à l'échec puisque le sujet désirant reste mobile (libido), mais que l'objet qu'il poursuit est toujours évanescent (Winnie immobile et enterrée jusqu'au-dessus de la taille en acte premier et jusqu'au cou en deuxième). Beckett définit le désir : « [...], nous avons affaire à un objet dont la mobilité n'est pas uniquement fonction du sujet, mais lui appartient en propre : deux dynamismes distincts et immanents, sans aucun système de synchronisation entre eux »⁴²⁰.

A cet égard, nous rappelons une citation célèbre de Freud : « les femmes, peu aptes à la sublimation, souffrent d'un trop-plein de libido »⁴²¹. Dans cette affirmation de Freud, on note que pour lui, souffrance et désir sont liés. En outre, L.-M. Diane précise que : « Le désir est souvent lié à la souffrance »⁴²². D'un côté, on voit donc que Winnie est une femme tout à fait freudienne, étant pleine de libido et de désir et d'autre côté, Winnie est conforme à la conception de L.-M. Diane, car elle souffre aussi dans son mamelon. Le mécanisme du désir chez Beckett consiste en une souffrance et un manque. De plus, ce manque ne signifie pas le manque de désir chez Winnie car selon Cixous⁴²³ puisque *rien ne manque* à la femme : « Jamais nous ne nous manquerons »⁴²⁴. Elle rejette toute vision négative du désir en tant que manque. Le désir féminin est plutôt débordement, éclatement, jaillissement : « moi aussi je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs, moi aussi je me suis tant de fois sentie pleine à exploser de torrents lumineux »⁴²⁵. Pour H. Cixous, écriture, corps et sexualité sont inséparables, ce qu'elle illustre par des mots-valises tels que « sextes »⁴²⁶. L'utilité du concept de

⁴¹⁹ Marcel Proust, « *Un amour de Swann* », in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 190.

⁴²⁰ Samuel Beckett, *Proust*, *Op.cit.*, p. 28.

⁴²¹ Agnes Falabregues, Abdel Halim Boudoukha, « L'exclusion des femmes de l'exercice du pouvoir : Analyse psychologique d'une fragilité supposée », *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], n°22, janvier 2013. URL: <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2259>.

⁴²² Lüscher-Morata Diane, « La souffrance du désir dans les premières œuvres de Samuel Beckett », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 106, n°1, Paris, PUF, 2006/1, pp. 117-131.

⁴²³ Notons que, dans ces deux sous-chapitres, l'on comprend que la pensée de Cixous et d'Irigaray aient été rapprochées. Toutes deux établissent un rapport serré entre féminin, corps, sexe et langage (l'écriture chez Cixous, la parole chez Irigaray). Chacune propose une configuration du désir féminin en tant que débordement, mouvement créateur qui ne se laisse pas piéger par la théorie et qui ne répond pas au manque des psychanalystes. Leurs travaux féminins établissent. On le constate aisément, un lien fort entre le désir au féminin et la création littéraire, que le texte apparaisse comme le fruit du désir ou qu'il cherche à le mettre en mots.

⁴²⁴ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », in *L'Arc*, Stéphane Cordier (dir.), « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », n°61, Paris, AU BUREAU DE LA REVUE, 1975, p. 54.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 47.

sextes nous aide pour comprendre que l'écriture féminine se loge dans le corps – puisqu'elle prend sa source en lui, qu'elle en parle et qu'elle se modèle sur lui –, un corps que la femme doit redéfinir et reterritorialiser puisque « Male or phallogentric discursive practices have historically shaped and demarcated woman's body for herself »⁴²⁷.

La place accordée au plaisir charnel est indéniable chez Beckett. Sur ce sujet du désir, on emprunte la phrase de C. Ross qui observe que : « [...] the Beckettian Body is still at the mercy of erotic fantasies [...] »⁴²⁸. Il serait plus juste de dire que le protagoniste féminin confirme notre propos car elle est obsédée par son apparence physique et il est important pour la narratrice-personnage de se représenter comme un sujet agissant vis-à-vis du désir. Dans l'acception freudienne, la personne narcissique « traite son propre corps de la même manière qu'on traite d'ordinaire celui d'un objet sexuel », c'est-à-dire qu'elle le « contemple », le « caresse » et le « cajole » jusqu'à y trouver un « contentement sexuel »⁴²⁹. L'on peut penser, par exemple, que Winnie cherchera à éveiller le désir chez Willie avec des détails anatomiques de son corps « Le visage. (Un temps.) Le nez ... Les narines ... une ombre de lèvres ... la langue ... un rien de front ... de sourcil ... la joue ... c'est tout »⁴³⁰ et « [...] mes seins [...] »⁴³¹.

Ce genre énumératif par excellence réduit l'individu (Winnie) à une accumulation de détails et de lentes descriptions des corps qui ont pour visée de faire monter le désir du lecteur et de susciter l'érotisme que l'on peut nommer l'« équation-femme » (des organes+ des seins + un sexe = une femme).

Winnie pourrait être considérée comme une femme dont la conscience est toujours beaucoup trop claire pour lui permettre d'avoir le contact avec ses propres complexes inconscients et ses pulsions refoulées. Elle parle du déni en elle-même, de ses propres sentiments réels et aussi de ses désirs. Ainsi elle reconnaît également sa répression de la sexualité :

⁴²⁷ Arleen B. Dallery, « *The Politics of Writing (The) Body: Écriture féminine* », in Alison M. Jaggar, Susan R. Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick/ Londres, Rutgers University Press, 1989, p. 59. « Les pratiques discursives masculines ou phallogentriques ont historiquement façonné et délimité le corps de la femme pour elle-même ».

⁴²⁸ Ciaran Ross, « All That Fall: Beckett's Other Picture of Home », in Monique Gallagher (dir.), *Cycnos* Vol. 15, n°2, Irlande-Exils, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Nice, 20-21 mars, 1998, p. 168, mis en ligne le 09 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1581>.

« Le corps beckettien est toujours à la merci des fantasmes érotiques ».

⁴²⁹ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *Œuvres complètes*, tome XII, trad. Janine Altounian et al., Paris, PUF, (1914) 2005, p. 217.

⁴³⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 63.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 46.

« She's a sexual woman even though she may never have used her sexuality. Beckett must mean something by having her buried in sand from the waist down. She has rarefied her sexual instincts [...] She does not let herself have any feelings in the lower part of the being »⁴³².

Dans l'enfouissement partiel qui représente son emprisonnement, Winnie est l'incarnation d'une femme réprimée sexuellement. Winnie ne trouve aucun moyen d'éprouver du plaisir sexuel dans son mamelon, alors qu'elle a eu une période des moments et des jours *heureux* avec Willie « suis de nouveau assise sur ses genoux, dans le clos à Fougax-et-Barrineuf, derrière la maison, sous le robinier. (Un temps. Elle ouvre les yeux, chausse ses lunettes, taquine la toque.) *Oh les beaux jours* de bonheur ! »⁴³³, ou « ça me rappelle le printemps où tu venais me geindre ton amour. (Un temps.) Winnie, sois à moi, je t'adore ! »⁴³⁴. Ce sont des moments qu'elle rappelle à Willie que : « la tristesse au sortir des rapports sexuels intimes, celle-là nous est familière, certes »⁴³⁵, et elle évoque les paroles des dernières personnes qui ont traversé ce désert et l'admiraient en la regardant: « Pas mal la poitrine, dit-il, j'ai vu pis. (Un temps.) Pas mal les épaules, dit-il, j'ai vu pires. [...] »⁴³⁶.

L'on peut affirmer que c'est le sujet féminin qui prend l'initiative de parler des rapports sexuels. Le souvenir des moments sexuels forts et du désir éprouvé dans le passé rend la narratrice triste, et d'une certaine manière, ce souvenir continue même jusqu'à présent « Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins. (Un temps) Ça, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça [...] »⁴³⁷. Pour Winnie qui est en souffrance d'un désir jamais satisfait, le désir devient peu à peu associé à la tristesse, la tristesse qu'elle observe de ne pas avoir les rapports sexuels et le bonheur sexuel, est ce qui la pousse à angoisser par rapport aux autres organes comme ses seins.

Ainsi dans *Comédie*, on voit que la pièce est basée sur l'adultère comme étant le thème dominant entre les trois protagonistes, et qu'ils sont immobiles et exilés. Ils sont enfermés et

⁴³² Cf. Lamont Rosette, Interview with Aideen O'Kelly, in *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, edited by Linda Ben-Zvi, *Op.cit.*, p. 38. « Elle est une femme sexuelle même si elle n'a peut-être jamais utilisé sa sexualité. Beckett doit signifier quelque chose, en la faisant enterrer dans le sable jusqu'à la taille. Elle a raréfié ses instincts sexuels [...]. Elle ne laisse pas s'exprimer ses désirs dans la partie inférieure de son corps ».

⁴³³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 21.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 46 .

condamnés à ressasser sans cesse leurs souvenirs, leurs tourments et leurs désirs. Pour les femmes de ces deux pièces, la conception du désir est dominante. Le temps du désir est passé, bien qu'elles soient pleines de désir.

Il y a un autre aspect du désir que l'on peut assimiler à une chute en tant que métaphore⁴³⁸ pour le désir, d'après Alice Deignan, puisque la personne qui éprouve du désir « loses the ability to behave rationally and metaphorically falls over »⁴³⁹. Willie voyant Winnie qui agit comme *une jeunette et follette* lui demande : « [...] enlève ta toque Winnie, sois une grande fille, ça te fera du bien, et ne le faisait pas »⁴⁴⁰. Comme Cixous définit : « [l']amour est vertical. D'abord on monte. [...] Une fois en haut, on voit, on tombe. [...] Voir l'autre nous renverse »⁴⁴¹. La représentation du désir comme étant une chute souligne un glissement vers l'inconnu. Dans *Oh les beaux jours*, « le trou » comme isotopie de la chute est utilisée à plusieurs reprises. De même, le « trou » c'est là où Winnie [s]'enfonce et replonge et elle conseille à Willie qui est « las de [ton] trou, mon lapin (?) »⁴⁴², et elle lui demande : « Rentre dans ton trou à présent, Willie, tu t'es exposé suffisamment. (Un temps.) Fais comme je te dis, Willie, ne reste pas vautré là, sous ce soleil d'enfer, rentre dans ton trou. (Un temps.) »⁴⁴³. Devant l'utilisation de lexèmes qui constitue cette isotopie de la chute, l'on pourrait en conclure que le motif de la chute est l'une des représentations dominantes du désir dans *Oh les beaux jours*. Toutefois, il est important de noter que Winnie se souvient de son premier bal : « Mon premier bal ! (Un temps.) Mon premier bal ! »⁴⁴⁴ là où elle était capable de bouger et de monter (selon Cixous) mais après elle se voit *s'enfoncer, replonger jusqu'au cou* dans son mamelon (cela signifie tomber d'après Cixous), elle figure et confirme plus que Willie le thème de la *chute* et la *tombe* car Willie est encore capable de bouger et sortir de son mamelon et puis d'y rentrer.

⁴³⁸ La première métaphore qu'elle étudie est celle du désir en tant que force extérieure au sujet désirant, voir Alice Deignan, « *Metaphors of Desire* », in Keith Harvey, Celia Shalom (dir.), *Language and Desire : Encoding Sex, Romance and Intimacy*, Londres / New York, Routledge, 1997, p. 25.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 26. « Elle perd la capacité de se comporter rationnellement et métaphoriquement elle tombe ».

⁴⁴⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 29-30.

⁴⁴¹ Hélène Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, p. 23.

⁴⁴² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 54.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

La femme beckettienne dans son rôle « mère-épouse » apparaît immobile « dans une grande immobilité de corps »⁴⁴⁵ et cette immobilité n'a pas absolument annulé sa féminité, en parlant de son désir elle prend, en définitive, possession de son propre « non-corps »,

« Nous sommes à la recherche
De nos corps, de nos cœurs, de nos têtes
Nous voilà à demi vivantes [...] »⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* (1932), edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier, London, Calder, 1996, p. 23 → « So she had been, without limbs or paps in a great stillness of body, [...] ».

⁴⁴⁶ Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Intermède, 1978, p. 22.

Partie IV

Langage pictural: femme à travers le souvenir de l'art visuel de Samuel Beckett

Introduction

« Le créateur de lumière travaille comme
un peintre [...] »¹.

Le parcours de Samuel Beckett, profondément attaché à la lumière et au jeu entre le blanc et le noir, trouve principalement sa source dans le monde de la peinture. Sensible à l'utilisation de la lumière enveloppant les objets et les personnages, en l'inscrivant en douceur dans l'espace scénique, Beckett montre qu'il possède une connaissance approfondie de la peinture qui donne à voir et à toucher le jeu de la lumière entre l'espace et les personnages. Beckett crée un éclairage qui va permettre à une image de vivre et d'être porteuse d'émotion. Il construit l'univers scénique avec une attention toute particulière due à sa grande culture picturale. Il capte ainsi la lumière sur la scène et l'on en retrouve l'écho dans les gestes des personnages, leur dialogue et leur voix.

Dans une gamme réduite du jeu de la lumière, Beckett parvient à nous faire ressentir l'air circulant entre l'espace et les personnages (surtout les personnages féminins) ; l'éclairage clair-obscur nous propose un espace d'étude de la figure féminine sur la scène beckettienne.

¹ Isabelle Ginot, « *La lumière en contrejour* », in Lorrina Niclas, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, *Op.cit.*, p. 212.

4.1. Figure féminine dans la conception obscure de l'espace : femme en demi-teinte

4.1.1. Esthétique du clair-obscur dans l'éclairage de la scène. Rôle de la réflexion d'Adolphe Appia dans le théâtre de Samuel Beckett

Adolphe Appia (1862-1928) a été l'inventeur d'un concept moderne du théâtre au cœur duquel la lumière joue un rôle fondamental dans la mise en scène. Dans l'histoire du théâtre, le rôle de la lumière, est tout d'abord d'éclairer la scène afin de mieux voir les éléments scéniques. W. Oren Parker le dit aussi dans son œuvre: « [...] light reveals form. It must be considered from the beginning of the creative process, not something to be added later. Light can be thought of in three different ways: first, as real light capable of revealing form; second, as real light having its own design form; and last, as simulated light as it might appear in a two-dimensional representation of a three-dimensional form »².

Donc la lumière, l'obscurité et les ombres deviennent trois éléments constitutifs de l'art scénique et trouvent chacune un rôle et des fonctions différentes dans la mise en scène. Il a réformé la mise en scène théâtrale en donnant un rôle primordial à la lumière : « toutes les tentatives de réforme scénique, écrira-t-il, touchent à ce point, c'est-à-dire à la manière de rendre à la lumière sa toute puissance et par elle, à l'acteur et à l'espace scénique leur valeur plastique intégrale »³.

² Wilford Oren Parker, R. Craig Wolf, Dick Block, *Scene Design and Stage Lighting*, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, p. 25. « La lumière révèle la forme. Elle doit être considérée dès le début du processus créatif, pas quelque chose à ajouter ultérieurement. La lumière peut être en trois façons différentes: d'abord, comme une vraie lumière capable de révéler une forme. Deuxièmement, comme une vraie lumière ayant sa propre forme de conception. Et enfin, comme une lumière simulée telle qu'elle pourrait apparaître dans une représentation bidimensionnelle d'une forme tridimensionnelle ».

³ Denis Bablet, *La mise en scène contemporaine I, 1887-1914*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, coll. « Dionysos », 1968, p. 50.

A. Appia croyait que les nuances d'ombre étaient autant nécessaires que la lumière, ce qui créait une certaine connexion entre l'acteur et son espace de jeu. Il écrivait que : « la direction de la lumière ne nous est sensible que par l'ombre; c'est la qualité des ombres qui exprime pour nous la qualité de la lumière »⁴. Dans ce sens M. Corvin confirme l'idée d'Appia : « la lumière joue, aux yeux d'Appia, un rôle primordial: non seulement elle donne aux volumes toute leur valeur plastique, mais elle prend la place des toiles peintes pour créer, avec un tout autre pouvoir suggestif, une atmosphère décorative; elle se charge même d'une portée symbolique pour définir les personnages et les situer les uns par rapport aux autres »⁵.

L'œuvre de Beckett est très visuelle car dans son espace scénique, il y a une interaction constante entre l'absence et la présence, le visible et l'invisible, l'obscurité et la lumière. La façon dont Beckett utilise la lumière - se sert de celle-ci pour poser une scène, décrire un lieu, une ambiance, ou simplement appuyer un sentiment - nous renseigne sur la puissance d'évocation de l'éclairage. En mettant l'accent sur la scénographie d'Appia, Beckett souligne l'émergence d'un plateau clair-obscur dans son théâtre: « The Beckettian darkened space is partly a rethinking of the theatrical situation Richard Wagner has inaugurated in Bayreuth in 1876. The darkened auditorium was separated by the orchestral pit - for a full effect it was sunk below the stage level as if to create a better stage illusion. Appia, disciple of Wagner in many ways, has reattached the playing area with the auditorium, used moving bodies and light to reanimate the space of performance - and wished for an active spectator who intellectually, visually and emotionally becomes close to the staged area »⁶, selon Gabriella Ágnes Nagy. La scène beckettienne est caractérisée par la violence des clairs obscurs et le contraste lumineux très marqué entre le noir et le blanc. Sur scène, il y a toujours de la lumière et de l'obscurité. Pour cette raison, on peut regrouper la lumière, l'ombre et le noir, et examiner les proportions et les fonctions de chacun

⁴ Adolphe Appia, *Œuvres complètes, t. II (1895-1905)*, Lausanne, Société suisse du théâtre/ L'Age d'Homme (Marie-Louise, élaborée et commentée par Bablet-Hahn), 1986, p. 95.

⁵ Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire art et action*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, p. 154.

⁶ Gabriella Ágnes Nagy, « Rebirthing Beckett: the Veil Set in Motion », in *TRANS*, « Revue de Littérature Générale et Comparée », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 2. [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 25 septembre 2014. URL : <http://trans.revues.org/397>. « L'espace sombre du théâtre beckettien nous fait repenser à la situation théâtrale Richard Wagner qui a été inaugurée à Bayreuth en 1876. L'auditorium sombre a été séparé de la fosse orchestrale - pour un effet complet, il a été coulé au-dessous de la scène pour créer une meilleure illusion de scène. Appia, disciple de Wagner de plusieurs façons, a rejoint la salle de jeu avec l'auditorium, il a utilisé des corps en mouvement et de la lumière pour réanimer l'espace de la performance ; il a souhaité un spectateur actif qui, intellectuellement, visuellement et émotionnellement se rapproche de la zone organisée ».

des éléments. En introduisant la pénombre ou « le non-jour »⁷ sur scène, les textes dramatiques de Beckett reprennent la pensée d'Appia comme marque esthétique de scénographie. Ils sont similaires à une peinture de clair-obscur proposant une dualité entre l'ombre et la lumière. Après ce survol de la lumière scénique, on peut débiter la réflexion concernant les différents types de lumière utilisés sur le plateau beckettien. L'esthétique scénographique de Beckett lui permet d'exploiter l'élément lumière en lien étroit avec les personnages⁸.

Dans la première pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*, les scènes se déroulent dans la lumière du soir « un coucher du soleil suspendu »⁹, la nuit, l'ombre, le noir et la lumière semblent porter des connotations importantes. La nuit favorise l'apparition du mal et introduit la scène d'une attente monotone de Vladimir et Estragon. L'éclairage de la scène est lié au thème de l'attente car les personnages-couple attendent que la nuit tombe et que Godot vienne : « Nous attendons que Godot vienne [...] et que la nuit tombe ». D'après les paroles de Pozzo, l'éclairage fait la transition entre le jour et la nuit « Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire ? En tant que ciel ? Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée [...] »¹⁰. Dans cette perspective, Roger Blin confirmait que « l'éclairage basculait »¹¹. Pierre Chabert dit que la lumière est, chez Beckett, comme « une balance »¹² pour les changements des scènes : « [...] la lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel [...] »¹³. Dans *Imagination morte imaginez* Beckett affirme que : « le plus souvent quand la lumière se met à baisser, et avec elle la chaleur, le *mouvement* se poursuit sans heurt jusqu'au noir fermé et au degré zéro [...] »¹⁴. Donc chez Beckett, le motif de la nuit ou du clair de lune est directement associé à l'attente et à la souffrance des personnages. En effet, pour Hersh Zeifman la lune est le symbole de la souffrance: « For Beckett, as for Dante in canto XX of the Inferno, the moon is invariably identified with the exiles Cain, branded for life and doomed to

⁷ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), *Op.cit.*, p. 267.

⁸ Il convient de noter que l'étude de la lumière et de ses effets déformants tient une place importante dans la peinture de paysage suisse romande dès la fin du XIX^{ème} siècle et dans la scénographie d'Adolphe Appia. Dans le premier numéro de *Der Rythmus*, Dalcroze écrit : « [...] la lumière nous fera découvrir le corps humain un peu comme une montagne se transforme soudain par une après-midi de grisaille, nous révélant sa vraie forme seulement quand le feu du soleil couchant l'éclaire par-dérrière ». Cité in Richard C. Beacham, *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale, dessins et esquisses de décors*, Lausanne, Payot, 1992, pp. 116-117.

⁹ Interview avec Roger Blin, 7 décembre 1978, cité in Christiane Vymetal Jacquemont, *La luminotechnie dans le théâtre de Samuel Beckett: dramaturgie et métaphysique*, London, Rice University, 1980, p. 209.

¹⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 60.

¹¹ Interview avec Roger Blin, 7 décembre 1978, cité in Christiane Vymetal Jacquemont, *La luminotechnie dans le théâtre de Samuel Beckett: dramaturgie et métaphysique*, *Op.cit.*, p. 210.

¹² Interview avec Pierre Chabert, 8 décembre 1978, cité in *Ibid.*, p. 219.

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, pp. 87-88.

¹⁴ Samuel Beckett, *Imagination morte imaginez*, *Op.cit.*, p. 54.

suffer [...] »¹⁵. Dans son espace scénique, Beckett accentue l'effet dramatique par la diminution progressive de l'éclairage pour aller vers l'absence de lumière, et de plus en plus la mise en scène beckettienne repose sur le symbolisme de l'ombre et de la lumière. Ainsi dans *Fin de partie*, l'éclairage montre cette dégradation « le gris du Purgatoire »¹⁶, « gris de givre »¹⁷ et « GRIS! ... dans tout l'univers »¹⁸. Il ne reste de cette dégradation qu'« une journée grise »¹⁹ où des corps sont pratiquement immobiles. Le gris chez Beckett²⁰ c'est la non-couleur dans un monde dépossédé de ses couleurs, écrit Anne-Cécile Guilbard : « le gris caractéristique de l'univers beckettien apparaît moins, [...] comme une couleur, monochrome dépressif, intermédiaire entre le blanc et le noir, que comme radiation de lumière »²¹.

Dans la « fournaise d'inférieure lumière »²² de *Oh les beaux jours*, nous remarquons que la scène est envahie d'« une lumière aveuglante »²³ évoquant la situation de Winnie dans l'impossibilité de bouger ni ses mains ni sa tête. Après *Oh les beaux jours*, Beckett utilise « la technique du projecteur »²⁴ dans *La dernière bande*, *Comédie* et *Pas* où la scène est éclairée par des faibles spots et par des projecteurs. Beckett cherche ensuite « un projecteur unique »²⁵, c'est ce que Mélése confirme en expliquant la scénographie de *Play* « la source de lumière est unique [...] Il faut employer un seul projecteur mobile, pivotant le plus rapidement possible d'un visage à l'autre »²⁶. Dans *Comédie* comme dans *Pas* et dans *Va-et-vient*, il n'y a qu'« un projecteur pour suivre l'action et délimiter le champ de vision », ou même un projecteur qui n'éclaire que les

¹⁵ Hersch Zeifman, *Being and Non-Being: Samuel Beckett's Not I*, in Frederick J. Marker, Christopher D. Innes, *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 230.

¹⁶ Pascale Sardin, « Oxymore », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 757.

¹⁷ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 19.

¹⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 48.

¹⁹ Samuel Beckett, *Cette fois*, *Op.cit.*, p. 9.

²⁰ Parfois l'œuvre d'un écrivain ou un artiste est associée définitivement à une couleur et devient la marque personnelle de l'artiste. C'est le cas avec le noir chez Soulages et c'est le cas avec le blanc et le noir (clair-obscur) chez Samuel Beckett. En 1937, l'intérêt de Beckett pour Schopenhauer inclut la fascination pour la couleur grise : « la vraie conscience est chaos, grise perturbation de l'esprit, sans prémisses ni conclusions, problèmes ni solutions, procès ni jugements ». Cf. Lettre du 30 août 1937 à Thomas McGreevy, cité par James Knowlson, *Beckett : biographie*, *Op.cit.*, p. 354. Afin de ne pas confondre le gris beckettien (venu du blanc, « un blanc sombre », in Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968, p. 262) avec celui brechtien, on note que, d'après son ami George Grosz, Brecht « [il] aimait la couleur grise, non pas le gris opaque de l'obscurité, mais le gris discret du théoricien, du commentateur et du maître d'école », in George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hambourg, Rowohlt, 1955, p. 181. Cité par Martin J. Esslin, *Bertolt Brecht ou Les pièges de l'engagement*, Paris, Union générale d'éditions, 1971, p. 92.

²¹ Anne-Cécile Guilbard, « Image », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de Beckett*, *Op.cit.*, p. 507.

²² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Stanly Gontarski, *Lumière*, trad. Florence Bernard, in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, *Op.cit.*, p. 585.

²⁵ Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Québec, Les presses de l'Université du Québec, 1978, p. 96.

²⁶ Pierre Mélése, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 88.

visages des personnages, et fait jaillir de façon plus subtile la parole d'ailleurs « un projecteur pour suivre l'action et délimiter le champ de vision »²⁷. Beckett continue dans *Souffle* à atténuer la lumière et on voit également une respiration accompagnée d'une montée puis d'une descente de la lumière qui laisse apercevoir une scène jonchée de vagues détritiques qui ne dure que cinq secondes. Dans *Pas moi*, Beckett n'utilise qu'un faible rayon de lumière comme dans *Pas* : « Au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut »²⁸. On pourrait dire que ce rai de lumière, toujours présent, représente simplement la mère absente de la scène dont on n'entend que la voix.

Cette faible lumière et les personnages ont une relation étroite qui coïncide avec la structure dramatique. Grâce aux effets luminotechniques, le personnage sur scène peut être vu²⁹ et regardé par le spectateur.

²⁷ Jean-marc Defays, Anne-Rosine Delbart, Samia Hammami, *La Littérature en classe de FLE (état des lieux et nouvelles perspectives)*, Paris, Hachette, 2014, p. 86.

²⁸ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

²⁹ Ce concept nous rappelle J.P. Sartre, dans *l'Etre et le Néant*, qui montre comment l'existence d'un individu est profondément attachée à la possibilité d'être vue par l'autre. Cité par Jonathan Strauss, « Paul Eluard and the Origins of the Visual Subjectivity », in *Revue Mosaic (Winnipeg)*, Vol. 33, n° 2, Manitoba, University of Manitoba, June 2000, p. 27.

4.1.1.1. Mise en scène du dialogue : jeux de corps et de lumière au féminin

Dans le théâtre de Beckett, le corps féminin est l'objet d'une dramatisation par son absence-présence, par son obscurcissement ou par sa mise en lumière dans un espace vide. Cette dramatisation apporte la visibilité et l'invisibilité qui constitue une forme connue et largement partagée par ses créatures féminines. Pour suivre les personnages sur scène, il est nécessaire de suivre les effets de lumière et les ombres. On sait combien la question du « *visuel* » liée à l'esthétique de la lumière et de l'ombre dans les pièces de Samuel Beckett joue un rôle primordial. Le théâtre de Beckett fait vivre un univers peuplé d'ombres, de fantômes et de cadavres, de sorte que son théâtre est le premier à utiliser la matière-ombre comme un élément scénique et à faire entrer le personnage dans la chambre obscure comme en photographie. Ainsi l'œuvre au noir de Beckett peut se comparer au processus photographique : dans les deux cas c'est l'ombre qui donne la lumière.

Milner décrit ce processus : « La photographie, disait Raoul Hausmann, est mélanographie: l'art de constituer des formes avec du noir. Et si la photographie se trouve enfin un corps et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra les trouver [...] »³⁰. Sur la scène beckettienne la « mélanographie » et aussi faire des formes avec du noir est une forme d'expression fréquente, par exemple : voilée sous une couverture qui lui cache les jambes (*Fin de Partie*), sous des capes et des chapeaux couvrants (*Va-et-vient*), enfermée dans un mamelon (*Oh les beaux jours*), occultée sauf pour (la) Bouche (*Pas moi*). Or, l'effet de l'ombre incarne dans le théâtre de Beckett un paradoxe phénoménologique qui va vers la *visibilité* : moins on voit le corps, plus on le voit.

Beckett recourt aux variations de l'éclairage pour accentuer le sentiment du tragique ou souligner la montée de la tension dramatique. De simples changements de lumière peuvent suffire à transformer le décor, ce qui conduit à une modification du dialogue qui change l'aventure narrative. Dans ce contexte, les *lieux d'ombre* sont des lieux clos comme la grotte ou la caverne qui sont des éléments fréquents dans la scénographie beckettienne, les *lieux de lumière* s'expriment par des moyens, telles les vitres ou les fenêtres, souvent liés au regard. L'auteur

³⁰ Milner Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 406.

utilise aussi le soleil comme symbole et source de lumière. Précisons pourtant qu'il faut parler d'obscurité et de *contre-jour* - ce qui montre le lien avec la lumière désignant le savoir, la connaissance et la *vue*. Les lieux clos dans l'œuvre de Samuel Beckett se rattachent en général au domaine du secret et peuvent être considérés comme des symboles de l'ombre. Or, ombre et lumière mélangées donnent une scène moins ténébreuse.

L'être enfermé dans la grotte³¹ - symbole de huis clos - est entouré par l'ombre solitaire. Le personnage cherche comment trouver un chemin vers l'extérieur pour accéder à la lumière. Dans les pièces dramatiques de Beckett, on trouve plusieurs exemples. La réalisation de *En attendant Godot* se fait sur la scène, d'une part avec des indications scéniques très précises (« Route à la campagne avec arbre, Soir [...] », « Le soleil se couche, la lune se lève »), et d'autre part la mention récurrente de l'espace théâtral conventionnel : le fond, la toile de *fond*, les coulisses, la fosse, le jeu dans les limites de la scène et les traversées de plateau, les nuances de distances sur la scène, la rampe, le public. Les effets de changements rapides du jour à la nuit « la lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au *fond*, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une lumière argentée ».

Dans *Fin de partie*, un décor impressionnant composé d'immenses murs grisâtres avec deux fenêtres fermées, forme un espace glacial et un « *intérieur sans meubles* » avec *lumière grisâtre* et des *rideaux fermés* sont des éléments qui entrent en jeu et définissent la scène comme un lieu d'ombre et de pénombre montrant bien la vision du clair-obscur de Beckett ; comme le dit D. Anzieu : « L'écriture de Beckett est une écriture grise, sans couleurs »³². Cette obscurité imprègne la scène et apporte un discours lugubre pour le personnage enfermé dans ce lieu entre la terre et la mer. Les personnages handicapés ont la conscience du monde noir où ils vivent, un monde où « soleil néant, chien en peluche noir, pas de lumière même hors du refuge [...] ». Nous prenons ici le passage de la mort de la Mère Pegg comme exemple:

³¹ On signale que dans le corpus des textes dramatiques de Beckett, on considère la jarre, le monticule et le mamelon comme la grotte et le huis clos beckettien.

³² Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Menthathèque, Mayenne, 1992, p. 14. Pour confirmer nos propos, il apparaît que cette partie nous fait penser, bien évidemment, à l'écriture et aux voix beckettiennes dans ses textes *Comédie*, *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse* et *Pas moi* et l'on entend leurs soubresauts et là, la vision de Beckett nourrie de la peinture nous montre « un monde arrêté sur des visages figés, dans un espace sans dimensions, peint en noir et blanc, c'est-à-dire sans couleur ». Voir Alain Chestier, *La littérature du silence: Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 146.

« HAMM- Il y a de la lumière chez la Mère Pegg?
 CLOV- De la lumière! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un?
 HAMM - Alors elle s'est éteinte.
 CLOV- Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte! S'il y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.
 HAMM- Non, je veux dire la Mère Pegg.
 CLOV- Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte! Qu'est-ce que tu as aujourd'hui?
 HAMM- Je suis mon cours. (*Un temps.*) On l'a enterrée?
 CLOV- Enterrée! Qui veux-tu qui l'enterre?
 HAMM- Toi.
 CLOV- Moi! Je n'ai pas assez à faire sans enterrer les gens?
 HAMM- Mais moi tu m'enterreras.
 CLOV- Mais non je ne t'enterrerai pas! » (*Fin de partie*, p. 60)

La scène de la mort de la Mère Pegg dans l'obscurité contient un dialogue entre ombre et lumière en considérant que Hamm est source de lumière et pour la Mère Pegg cherchant auprès de lui de l'huile pour sa lampe, mais que Hamm lui a refusée. Dans ce dialogue, Clov au lieu de répondre avec *Oui* ou *Non*, répond à la question de son interlocuteur par une phrase exclamative « De la lumière! » ce qui est significatif. En fait, on pense que Clov n'ignore pas que Hamm sait déjà qu'il n'y a pas de lumière chez la Mère Pegg, c'est pour cela que son exclamation signifierait « pourquoi cette question? » ou « c'est toi qui me demandes ça? ». Cette interrogation crée une tension entre Clov et Hamm qui amène une accusation contre Hamm qui avait refusé à la Mère Pegg de l'huile pour sa lampe. Elle est morte d'obscurité: « CLOV (*durement*) - Quand la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et que tu l'envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non? (*Un temps.*) Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg? D'obscurité »³³. Certes, Hamm, entouré de *murs de droite et de gauche* est dans un monde intérieur morbide, il échappe à l'existence, il imagine que « hors d'ici, c'est la mort » comme ce qui est arrivé à la Mère Pegg. On remarque d'ailleurs que Beckett offre à son personnage masculin un peu de lumière qui fait de l'ombre sur le mur. En revanche, la femme est privée de lumière comme la Mère Pegg : le passage de la lumière à l'ombre apporte la pensée de la mort et de l'anéantissement pour eux. Le dialogue entre Clov et Hamm en apporte la preuve :

³³ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, pp. 98-99.

« HAMM - Le mur! Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur? Mané, mané? Des corps nus?

CLOV - Je vois ma lumière qui meurt.

HAMM - Ta lumière qui - ! Qu'est-ce qu'il faut entendre! Et bien, elle mourra tout aussi bien ici, ta lumière. Regarde-moi un peu et tu m'en diras des nouvelles, de ta lumière »³⁴.

Si Hamm a sa propre lumière, Nell, elle est dans *le fond* de la poubelle, à chaque fois que le couvercle se soulève elle devient *visible*, apparaît avec un visage au « *teint très blanc* » qui fait contraste avec le noir du *fond* de la poubelle. Le clair-obscur qui règne sur scène, l'amène à parler d'une manière ambiguë. A. Ubersfeld sur l'esthétique du rapport parole-poubelle dans le discours de Nagg et Nell a écrit que : « La parole des Vieux dans *Fin de partie* sort d'une poubelle, et le message est moins dans le discours tenu par les Vieux que dans le rapport parole-poubelle »³⁵. Nell dans son discours décrit *le fond* ³⁶ en disant que : « c'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net »³⁷ qui montre *le non-vu* scénique, symbole de mystère et de terreur. Dans la mise en scène beckettienne, l'ombre et la lumière sont aussi utilisées comme outils de théâtre puisqu'elles permettent les jeux de *vu* et de *non-vu* et de mise en valeur des personnages masculins et féminins. Beckett utilise le caractère visuel du fantastique et l'apparition, comme le précise Steinmetz : « [...] l'étymologie [du fantastique] attire l'attention sur un phénomène visuel, une illusion d'optique. Dans le fantastique quelque chose apparaît »³⁸. Ainsi, dans les pièces de Beckett, la femme enterrée est-elle ce « quelque chose » qui apparaît du *fond* des ténèbres et de l'ombre pour venir, semble-t-il, dans l'univers lumineux et sécurisant dans lequel se réfugient les figures masculines.

³⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, *Op.cit.*, p. 231.

³⁶ Dans la réplique de Nell, on s'aperçoit que le blanc prend son attrait résidant dans la victoire sur le noir des profondeurs ténébreuses. Du noir du profond au blanc si net, on dirait que le blanc est en ascension et en montée dans le sens vertical, et à ce propos nous empruntons le point de vue de G. Bachelard : « De toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont des métaphores axiomatiques », in Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *Op.cit.*, p. 18.

³⁷ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 36.

³⁸ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990, pp. 4-5.

4.1.1.2. Puissance des ombres : du cœur de la nuit au ciel dans ...*que nuages*...

La réflexion sur les *lieux d'ombre* nous conduit vers un lieu ésotérique où l'ombre profonde va vers le nord, direction d'« un sanctuaire » qui est la représentation d'un monde où règne la pénombre, et où le seul point éclairé est « depuis la périphérie obscure jusqu'au maximum de lumière au centre »³⁹. Beckett attache une attention particulière à la conception du décor. Pour lui, le décor est un sanctuaire, l'idée très proche de la conception de Juvet qui compare le théâtre à « [...] un temple ou à une église »⁴⁰. Dans ce décor où le personnage F est placé dans une situation minimaliste, se trouve « un souvenant » qui tente de trouver l'image d'un visage de femme, visage limité et disparu dans l'ombre : « puis recroquevillé là, dans mon petit sanctuaire, dans le noir, où personne ne pouvait me voir, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître »⁴¹. Dans la mise en scène de ... *que nuages*..., les voies d'accès à la lumière et à la vue viennent du fond du sanctuaire où le corps masculin de H s'immobilise successivement dans trois directions: d'abord immobile face à l'ombre Est, puis face à l'ombre Ouest et disparu dans l'ombre Nord en direction du sanctuaire. L'esthétique beckettienne de l'écriture scénique induit le passage du non-vu vers la vue, où la lumière traverse l'obscurité du sanctuaire. Dans ce cas-là, l'obscurité du cloître donne à l'éclairage la fonction de donner à voir⁴². L'obscurité beckettienne précède la lumière et irradie de l'intérieur, donnant l'occasion de voir dans le noir.

³⁹ Samuel Beckett, ... *que nuages* ..., Paris, Minuit, 1977, p. 40.

⁴⁰ André Barsacq, Raymond Bayer, André Boll, Louis Juvet (dir.), *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1950, p. 13.

⁴¹ Samuel Beckett, ... *que nuages* ..., *Op.cit.*, p. 43.

⁴² Nous signalons que chez Henri Alekan, l'une des fonctions de la lumière est *donner à voir* : « " Eclairer ", en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, " illuminer " ou, mieux, " luminer " ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir ». Ainsi commence l'introduction d'Henri Alekan dans son ouvrage sur la lumière. Cf. Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984.

4.1.1.3. Abandon de moi dans *Pas moi*, tentation de la visibilité

La scène de *Pas moi*, offre un écran destiné à réfléchir sur l'apparition de l'être invisible. La présence d'une bouche vers le *fond* côté cour, plongée dans l'obscurité caractérise le féminin fantastique et révèle l'existence d'une femme. Cette voix féminine sort de l'ombre, dès que *baisse l'éclairage de la salle dans le même temps la voix s'élève*. Une voix de femme, tout d'abord voilée et *inintelligible derrière le rideau*, monte de plus en plus claire et aiguë. L'émergence d'une voix qui « s'écoute se taire »⁴³ figure dans le registre du murmure, c'est-à-dire de l'oralité. Beckett utilise l'effet de l'obscurité dans l'incarnation de la voix du texte sur scène en mettant « [...] l'accent sur l'organe vital, la bouche, qui devient, grâce à la lumière et à la rapidité de l'élocution, un organe fantasmagorique et indéterminé »⁴⁴. L'élimination de tout déplacement comme dans *Oh les beaux jours*, ou *Comédie* conduit à la réduction de l'acteur féminin. Le personnage féminin est ainsi limité à la parole et à la voix. La voix, *les cris et l'essoufflement*⁴⁵, sont le côté visible du personnage féminin réduit à une bouche à l'origine du discours (la version filmée propose un gros plan des lèvres qui remuent), qui accentue le paradoxe du déni du sujet : « quoi?... qui? ... non! ... elle...! »⁴⁶. Mais ce déni véhément serait-il nécessaire s'il ne persistait pas encore un peu du sujet ? Comme le confirme Engelberts : « la force qui n'est 'pas moi' ne nie pas le mouvement vers le moi, un mouvement qui se dessine dans la focalisation sur le moi et le rejet des différentes manifestations d'un moi - ou d'un soi - qui n'est 'pas moi'. [...] l'histoire, ce n'est 'pas moi', et je - ce je qui persiste - ne suis donc pas moi. Je suis loin de moi, telle est la reformulation beckettienne de l'adage rimbaldien »⁴⁷. Le discours de *Pas moi* même au sein du texte, est évidemment hanté par le jeu de l'ombre et de la lumière. Il

⁴³ Jean-Pierre Thibaudat, « Une voix qui s'écoute se taire », in *Revue Critique*, n° 519-520, Samuel Beckett, Paris, Minuit, sept. 1990, pp. 713-718.

⁴⁴ Pierre Chabert, « Samuel Beckett: lieu physique, théâtre du corps », in *Cahiers Renaud Barrault*, *Op.cit.*, p. 94.

⁴⁵ Mots empruntés des propos de Billie Whitelaw pour jouer dans le rôle de Bouche de *Pas moi*, in Billie Whitelaw, « Travailler avec Samuel Beckett », in *Revue d'esthétique*, Samuel Beckett, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 475 : « Lorsque j'ai lu *Not I* pour la première fois, j'ai fondu en larmes. Ce texte a produit sur moi un effet émotionnel extraordinaire. J'ai immédiatement senti qu'il fallait le dire à toute allure. [...] Avec Beckett, nous avons concentré notre attention sur le rythme, les cris, l'essoufflement, etc. Mais je ne lui ai jamais demandé quel était le sens de cette pièce. La première fois que j'ai répété la pièce, j'ai craqué. J'avais l'impression de ne plus avoir de corps, je n'avais plus de point de repère dans l'espace. [...] J'avais véritablement l'impression de tomber sans fin ».

⁴⁶ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 82.

⁴⁷ Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001, p. 66.

s'agit d'un genre de jeu de lumière qui se répète « [...] peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale...début avril...et la voilà dans le- ... quoi?... qui?... non!... elle!(pause et premier geste)... la voilà dans le...le noir [...] » ou « tantôt clair ... tantôt voilé [...] », comme les mots qui s'échappent avec une extrême vitesse : « elle!... sent venir des... des mots... imaginez!... des mots!... une voix que d'abord... elle ne connaît pas [...] certaines voyelles... de plus en plus vite... les mots [...] »⁴⁸.

Dans cette citation les nombreux points de suspension révèlent l'ambiguïté syntaxique. Dans les textes de Beckett, la voix est une métonymie du corps et du sujet, ou plutôt, tout le corps passe dans la voix, ce qui est figuré par le personnage de voix, réduit à une bouche. La fragmentation est intrinsèquement liée à l'émergence d'une voix, ou de voix étrangères. La démultiplication, voire la disparition du sujet serait à l'origine de cette production orale. Comme le montre Meschonnic, la voix et le sujet ont partie liée : « tout dans la voix tourne autour d'une obscure notion du sujet »⁴⁹. Cette remarque nous fait réfléchir à l'effet de la voix qui permet de sauver la disparition du sujet en crise. La voix parvient à traverser le corps fantomatique qui erre sur la scène. L'autre remarque de l'effet de la voix sortant de la bouche de l'être féminin, c'est le discours qui passe de la bouche à l'oreille « [...] oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... [...] ... bouche en feu... flots de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille [...] »⁵⁰. La voix met ainsi le narrateur en situation d'écoute. Cette caractéristique du discours a été déjà analysée par D. Anzieu en rappelant le rapport de la bouche à l'oreille, qui est d'après lui le « noyau archaïque des problèmes psychologiques »⁵¹ de Beckett. Comme d'autres aspects de cette pièce, la voix va jusqu'à détruire les moyens de communication et va vers le silence. La voix permet un passage du discours continu et ininterrompu au silence en maintenant un lien entre *dire* et *entendre*. Ajoutons que la lumière est une sorte de réglage de voix, *la voix affaiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle*. Le même effet de la voix apparaît dans *Compagnie* : « [...] la voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit pendant qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum »⁵² et la voix féminine retourne vers sa source du fond de la scène dans un « silence de mort assuré »⁵³. La lumière est la forme sublime et éthérée du feu purificateur par excellence affirme Bachelard: « La véritable

⁴⁸ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, pp. 86-87.

⁴⁹ Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », in *Revue La Licorne*, n° 41, « Penser la voix », Poitiers, Presses universitaires de Rennes, UFR, 1997, p. 25.

⁵⁰ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 89.

⁵¹ Didier Anzieu, *Créer, détruire*, *Op.cit.*, p. 140.

⁵² Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1980, p. 24.

⁵³ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 85.

idéalisation du feu se forme en suivant la dialectique phénoménologique du feu et de la lumière [...]. La lumière n'est pas seulement un symbole mais un agent de pureté »⁵⁴. C'est l'autre aspect du discours de la lumière chez Beckett que l'on évoquera ici. La lumière crée une auréole autour de la bouche et l'enveloppe. L'effet de lumière illumine le personnage féminin de telle façon qu'après *un péché quelconque et en voie d'être punie de ses péchés*, elle arrive à « une brusque illumination [...] dressée qu'elle avait été à croire ... en Dieu »⁵⁵.

L'effet de la lumière se retrouve sur la scène d'*Oh les beaux jours* où elle apporte la lucidité à Winnie. Elle connaît sa situation de dégradation corporelle : elle perd son corps pour atteindre la lucidité et la vérité à travers son corps enterré. D'après l'esthétique beckettienne, le corps de ces êtres n'est que « l'instrument implacable de la lucidité »⁵⁶. Winnie possédant ce corps, enfouie dans la lumière infernale d'un désert aride, est enfermée au *fond* de son mamelon. Le mamelon de Winnie est une figure de l'ermite. Le corps en souffrance de Winnie dans « la nuit noire sans issue » fait le parcours vers la lucidité. Il est évident que c'est un parcours vers la connaissance et une nouvelle vie, où Winnie pourrait entendre « ces vers immortels » et « chanter de cœur » son air favori « *cette heure exquise* »⁵⁷. C'est la raison pour laquelle Stéphane Lépine considère que le personnage beckettien « voué aux ténèbres [...] lutte contre l'aveuglement que provoque une trop forte lumière et va toujours plus loin à l'intérieur de lui-même, dévoré par l'ombre. L'obscurcissement graduel du monde permet la mise en lumière de la réalité intrinsèque de son moi... seule l'ombre permet la communion avec soi et l'autre, ce double absent, voilé par la lumière »⁵⁸.

« Moi c'est fini », cette réplique définit bien le passage de Winnie de la position d'« être-là » vers l'« autre-là » ou vers une autre vie et une autre existence. Sous la lumière Winnie constate la destruction de son corps et va vers *l'autre-là* comme le remarque M. Corvin à ce propos: « Le monde de Beckett est celui de la création inversée: plus on est réduit, plus on a des chances de survivre; à partir de zéro va se construire une sous-existence: la position fœtale, l'immobilité recroquevillée (dans un sac, un mamelon, une jarre), l'attente identifiée, sont les modes d'être les plus proches de l'existence pure et la seule protection contre les agressions de

⁵⁴ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985, p. 173.

⁵⁵ Samuel Beckett, *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 83.

⁵⁶ Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities, v. 36), *Op.cit.*, p. 32.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 76.

⁵⁸ Stéphane Lépine, « L'ombilic », *Op.cit.*, in *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 64, 1992, pp. 66-67.

l'extérieure »⁵⁹. De ce corps mutilé de Winnie, il ne reste qu'une tête qui est le lieu de la bouche et du dialogue. C'est la voix qui prend place sur la scène. En effet on voit le rapport paradoxal de la parole beckettienne avec le corps disparu de Winnie. Donc, cette mise en scène sous une *lumière aveuglante*, souligne l'importance de la parole en tant qu'acte et non en tant que contenu, et définit l'espace où se déploie le dialogue entre les deux personnages. Le dialogue est comme un matériau visible et sonore, produit dans un contexte moins visible.

En suivant le jeu d'ombre et de lumière du plateau beckettien, dans la pièce *Pas* 1975, May parcourt la scène en rythmant ses pas, elle dialogue avec une voix de femme (V) qui vient du *fond* obscur de la scène qui indique le lieu de l'ombre et le côté invisible pré-envisagé de la femme. On voit dans cette pièce que l'émergence du féminin exige un réglage de l'éclairage qui est une donnée intra-scénique brute. Dans le jeu incessant entre l'ombre et la lumière, seul le personnage féminin et son espace de jeu sont éclairés suivant les indications citées: « faible, froid. Seuls sont éclairés l'aire et le personnage »⁶⁰. La variation d'intensité de la lumière apporte des effets liés au personnage féminin. La lumière *lente* évoque la présence de May qui fait des allers-retours sur la scène. La lumière devenue un élément de discontinuité implique une fluidité dans le personnage déjà immobile et donne une extrême mobilité chorégraphique à la scène qui se définit par les déplacements de May. L'action scénique de la lumière qui alterne avec l'obscurité renforce un dialogue entre la voix du *fond invisible* et May personnage *visible*. Quant à la voix, on pourrait constater qu'une partie de la pièce est dominée par la présence invisible d'une voix féminine. Après ce dialogue rappelant un souvenir d'enfance, un autre dialogue commence avec l'épilogue de May souvenant d'un autre couple fille/mère, dont la fille s'appelle Amy. Le dialogue scénique se répète après une pause où Beckett utilise *en écho*, autre élément extra-scénique qui est lié directement aux allées et venues de May. L'épilogue de May est caractérisé par le clivage entre May et la voix enregistrée de l'Autre.

⁵⁹ Michel Corvin, *Le Théâtre Nouveau en France*, *Op.cit.*, p. 57.

⁶⁰ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 8.

4.1.1.4. *Pas, Son-lumière : création d'une scène sacrée féminine*⁶¹

L'œuvre dramatique de Beckett engendre naturellement une réflexion autour de la lumière, de la voix et de la parole. *Pas*, pièce en question, dans laquelle de nombreuses allusions sont faites à la lumière, au son et à la voix sous forme d'écho, se prête également à cette étude. En effet dans cette pièce, au-delà de l'accentuation, du rythme et de l'intonation propres à la scène, la voix et l'écho fonctionnent véritablement comme une thématique inhérente à la pièce. Les manifestations vocales qui précèdent les entrées de la pièce, relèvent également le maintien d'une certaine relation entre le *son* et la *lumière*. La scénographie de cette pièce représente deux angles - l'écho et la lumière - qui rappelle ailleurs une autre action axée sur un décor et un lieu dramatique qui informe toute l'armature de la pièce. Le caractère religieux de la scène est renforcé par la présence d'un rayonnement lumineux d'essence divine. La lumière émise dans cette pièce est un élément primordial dans la conception scénique qui prend place dans un édifice religieux comme l'église. Beckett manifeste le sacré par la lumière pâle ⁶² et faible qui domine la scène :

« la lumière est toujours faible, pâle, très pâle, afin qu'on voie à peine les personnages »⁶³.

Malgré « la nuit venue » et « la lune que voile une vapeur », la lumière dédiée à ce lieu religieux qui est « un bon éclairage, gris plutôt que blanc, gris blanc »⁶⁴ assure le confort visuel pour faire des activités sacrées « [...] des vêpres (p. 14), [...] baptême de l'enfant (p. 15), (*Un temps. Psalmodié.*) L'amour de Dieu, et la communion du Saint-Esprit, soient avec nous, maintenant, et à jamais. Amen. (p. 16) »⁶⁵. Toute mise en scène obéit à un rituel minutieux :

⁶¹ Pour bien intégrer dans la pièce et témoigner du rapport entre le sacré, la présence féminine de May et la voix, nous ajoutons que le corps de la femme, plus particulièrement, a une grande importance dans la religion chrétienne. Il est d'abord lié à celui de l'homme, puisqu'il a été formé littéralement à partir de celui-ci. Puis, c'est par le corps d'une femme, Marie, que le Messie s'est incarné, que « le Verbe s'est fait chair ». Cette citation est reprise de : Florence Braunstein, Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques corporelles », 1999, p. 84.

⁶² A titre d'exemple, il suffit de mentionner le théâtre d'ombre de Christian Boltanski qui continue de témoigner, dans des formes souvent inattendues et d'un au-delà de l'ordinaire des objets scéniques, la trace du sacré et la vocation religieuse de la peinture.

⁶³ Jim Lewis, « Beckett et la caméra », in *Revue d'Esthétique, Op.cit.*, p. 374 (Paris, rééd. aug., Jean-Michel Place, 1990).

⁶⁴ Samuel Beckett, *Pas* suivi de *quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 14-15-16.

alors on remarque que le travail esthétique de la lumière est étroitement lié au son et au tintement de la cloche.

Comme en témoigne le schéma scénique, Beckett organise autant pour l'œil que pour l'oreille. Dans cette œuvre⁶⁶, il existe une association entre le son et le clair-obscur qu'il aimait passionnément. Tout au long de cette pièce, un élément métaphorique accompagne May, celui de la cloche comme une indication de décor. La cloche invisible est présentée par l'écho qui parcourt et change de tonalité selon les intensités de l'éclairage « Cloche un peu plus faible. Echo. L'éclairage devient un peu plus faible »⁶⁷, et ensuite la silhouette de May aux allures et aux pas rythmés apparaît. La scène se passe comme une cérémonie dans « une petite église »⁶⁸. A ce point de la lecture, une question se pose. La scène de May avec la voix de sa mère serait-elle un calque aussi exact qu'inversé de la cérémonie religieuse ? Tout le déroulement de la scène est en fait, si on veut y prêter attention, rythmé et commandé par les échos venus de l'église. La cloche est immédiatement associée au champ lexical de la spiritualité et du religieux. L'écho de la cloche est comme le son de la prière qui traduit l'*élévation de l'âme*⁶⁹. La cloche émet un son qui fournit à May un modèle pour atteindre l'idéal : son élévation et son mouvement corporel. Dans ses va-et-vient incessants, May raconte toute la cérémonie religieuse dans son cadre. Et ce qui lui est donné, c'est bien la cérémonie et l'univers qui la justifie et l'entoure. La cérémonie et la circonstance qui lui donnent sens. Il importe de préciser la fonction des objets au sein d'une œuvre en se penchant sur la dimension symbolique. Le concept de la cloche se rattache à la perception du son et au reflet de la sonnerie. Quant au rythme des sonneries et des échos de cloche, il relève plus de coutumes typiques de funérailles chrétiennes. C'est comme l'éruption d'un autre monde qui vit au-delà de la scène, là où se déroule la messe. Les échos de la cloche motivent le départ et les mouvements rythmiques de May, et ponctuent aussi toute la partie à références religieuses de son dialogue. Sur le rythme de l'écho, May reprend un dialogue religieux ou un monologue changeant de rythme avec l'éclairage. Le bref dialogue de May en trois parties, relié par le son de la cloche dont le pouvoir performatif et magique semble renvoyer

⁶⁶ A cet égard, on signale que dans *Va-et-vient*, les trois femmes s'enlisent dans l'ombre et Beckett désigne bien encore le rapport de son-voix : « les trois personnages aussi ressemblants que possible », et la voix « à la limite de l'audibilité ». Voir Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, pp. 43- 44.

⁶⁷ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, *Op.cit.*, p. 10.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ Tout le parcours du héros (May) est dans la tentative de se tenir debout, rigide et droit. Elle oscille comme la flamme,- le mouvement physique d'élévation métaphorique d'une élévation spirituelle- métaphore qui caractérise le désir d'élévation. « Voyez-la passer devant le candélabre, comme ses flammes, leur clarté [...] », p. 14.

fondamentalement au pouvoir du son et de la voix et plus largement de la parole⁷⁰, développe des formules rituelles. La voix féminine enregistrée alterne avec celle d'un narrateur à la première personne comme observateur de la scène. Les échos produits forment un véritable langage visuel pour May qui après chaque écho, se met à parler. Le pouvoir de la parole que la cloche et son écho incarnent, a un rapport avec le développement de la forme narrative de la pièce, et ce pouvoir sonore confère une fonction de signal, le signal du passage d'un monde à l'autre, de l'immobilité au mouvement et du silence à la parole.

La pièce de *Pas* comporte trois volets de discours représentés, ponctués par l'écho de la cloche. Le premier comme le deuxième se présente comme une série de répliques entre May et sa mère. Le troisième est ouvert en effet sur la forme narrative du discours religieux et la nomination de termes religieux, tout particulièrement les cérémonies jalonnant tout ce qui se passe dans une église. L'autre angle de cette pièce est attentivement examiné : « Echo beckettien ». L'écho de la cloche se considère comme le son de la prière qui traduit l'élévation de l'âme⁷¹. La cloche émet un son qui fournit à May son modèle pour atteindre l'idéal : son élévation et son mouvement corporel. Comme chorégraphe, Beckett prend la danse comme sujet et matière de sa pièce et là, il utilise l'image de l'Echo par reflet sonore et visuel. Fille de l'Air et de la Terre, Echo est une nymphe des sources et des bois qui poursuit Narcisse, est repoussée par l'objet de son amour, [Écho] se cache dans les bois. Hantée par le tourment, elle maigrit, sa peau se plisse et son corps s'évanouit dans les airs et de cette belle créature, il ne subsiste que les os et la voix, elle n'est qu'une voix⁷² recherchant la solitude et ne reste qu'un corps sonore, qu'elle ne peut faire vivre qu'au passage d'autres sons, en répétant tous les derniers bruits qu'elle entend. Cela pourrait être une métaphore sur ce qu'il en est de la danse dans la manière dont elle entend la musique, comme May qui fait le mouvement de va-et-vient sur le son. A ce stade de l'observation, nous considérons que la figure d'Écho imprègne le domaine de la danse

⁷⁰ Les cloches incarnent tout d'abord le pouvoir de la voix qui est celle de Dieu : « *le nom courant de Voix de Dieu peut évoquer soit une cloche au son d'une qualité rare, soit la plus grande des cloches* ». Article accessible sur la toile http://campanologie.free.fr/pdf/Noms_de_cloches_au_Moyen_Age.pdf : Thierry Gonon, « *Les noms des cloches au Moyen Age* », Avril 2006, ou la consultation de la thèse de Thierry Gonon intitulée « *Les cloches en France au Moyen Age : Etude Archéologique et approche historique* », Université Lyon II, juin 2002, sous la direction de Jean-François Reynaud.

⁷¹ Ce thème trouve son analogue dans *La cloche fêlée* de Charles Baudelaire. Cette cloche nous annonce l'image symbolique : c'est le son de la prière et de la spiritualité. Sa puissance « vigoureux (la cloche au gosier vigoureux) » traduit l'élévation de l'âme (Le son de la cloche est la voix du poète).

⁷² On pourrait parler également de la femme de *Berceuse*, dont l'existence se résume à la résonance de sa voix murmurant un unique et funeste refrain, dernier mot d'une vie expirante : « encore ».

contemporaine, et *L'épanchement d'Écho*⁷³, l'œuvre de Daniel Dobbels, en est un bon exemple. Dans ce sens-là, Beckett provoque par le son le mouvement de va-et-vient de May. Après un faible et bref son de cloche et le silence sur scène, May se met à rôder et à marcher, comme *L'épanchement d'Écho* qui commence par un temps de silence propre à la danse. L'écho dont on parle ici se traduit comme un espace entre le silence et le son, l'immobilité et le mouvement. Le principe, d'une certaine manière, c'est d'entendre l'écho et le son et de voir la gestuelle du personnage à la façon de l'épanchement corporel de Narcisse qui pourrait se représenter dans la version de la mythologie beckettienne.

Cette pièce permet de montrer le passage de la narration à la scène, et ce passage est illustré par deux événements : l'un étant les ressassements scéniques et l'autre le resserrement du champ visuel de façon à ce que le corps en mouvement se dissipe et que « nulle trace de May » ne reste. A cet égard, Gontarski souligne que cette image paradoxale est née de ces deux événements :

« L'image scénique est finalement déconcertante à cause de son obstination, de sa persistance, de sa constance : elle joue le rôle de contrepoint par rapport à l'instabilité ou à la confusion des personnages dans le récit de la pièce et semble nous proposer un point d'ancrage »⁷⁴.

Comédie ne fait pas exception à la technique de lumière/dialogue : car chacun(e) des enjarré(e)s tour à tour a affaire au rayon de lumière, qui provoque le discours et la narration d'un souvenir, et de plus le rayon de la lumière du projecteur peut aussi être considéré comme une forme d'allocutaire. D'après la note de Lawrence Harvey, Beckett évoque une première version de la pièce *Comédie* (1964), pour définir la fonction de la lumière projetée sur les visages des trois personnages : « Nouvelle pièce. Il le faut. Trois boîtes blanches [...] Trois têtes [...]. Présence des autres insoupçonnée. Jeu sur la lumière et l'obscurité. Doivent parler quand éclairés par la lumière [...] »⁷⁵. A part le rôle décoratif, la lumière pousse ou *doit pousser* à bout les personnages qui la subissent et prendre un caractère choquant où la parole « extorquée »⁷⁶ est

⁷³ *L'épanchement d'Écho*, pièce de la compagnie de l'Entre-Deux, commandée par la Biennale du Val-de-Marne en 2007, chorégraphe : Daniel Dobbels, Avec : Brigitte Asselineau, Aurélie Berland, Raphaël Cottin, Anne-Sophie Lancelin, Julie Meyer-Heine, Corinne Lopez, Raphaël Soleilhavoup
Musique : Gérard Pesson : Rescousse - mes béatitudes
Musiciens : Ensemble 2e2 m

Direction musicale : Pierre Roullier, Philippe Legris en alternance.

⁷⁴ Stanley Gontarski, « Ressasser tout ça avec *Pas* », in *Revue d'Esthétique*, *Op.cit.*, p. 152.

⁷⁵ Note prise lors d'un dîner avec Beckett le 30 avril 1962, cité par James Knowlson, *Beckett : biographie*, *Op.cit.*, p. 632.

⁷⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

déclenchée par elle. Le projecteur lumineux se fait « lueur infernale »⁷⁷, il déplace les corps des *pauvres créatures infortunées* vers la *paix*, sans doute, vers *une manière de paix*, pour les sauver de leur chagrin. Ce que conseille Beckett comme remède est de s'éteindre car : « s'éteindre, oui, dans le noir, la paix arrive, je pensai, après tout, enfin [...] »⁷⁸.

D'après la formulation de la question- réplique, il est possible de comprendre le procédé du mécanisme des questions rhétoriques chez Beckett. Dans le dialogue entre les trois protagonistes, une question sans réponse provoque l'interruption de l'éclairage :

Projecteur de F2 à H.

« H. – Peut-être se réunissent-elles pour bavarder, devant une tasse de thé vert qu'elles affectionnaient tant, sans lait, ni sucre, pas même un zeste de citron –

Projecteur de H à F2.

F2. – Est-ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un m'écoute ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ?

Projecteur de F2 à H.

H. – Pas même un zeste – »⁷⁹.

Pour ce faire, on pourrait avoir recours à l'avis de M. Olsen, polyphoniste scandinave qui affirme: « Les questions dites rhétoriques appellent un *oui* ou un *non* automatique. Elles ne demandent, nous disent les rhétoriques, pas de réponse, car celle-ci est évidente »⁸⁰.

Les héros du théâtre de Beckett sont dépossédés de l'action, de la mobilité, il ne leur reste que la parole. *Cette fois* (1978) manipule le temps : des voix " off " font entendre la voix du personnage à trois époques différentes de sa vie. Beckett s'intéresse aussi à un théâtre qui n'est que parole : le théâtre radiophonique. En 1968, il écrit *Souffle*, pièce pour souffle et lumière.

Il est particulièrement frappant de constater que les pièces de Beckett se caractérisent par la faiblesse des voix et cette faiblesse est le résultat direct de l'effet des éléments du décor dont la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁸⁰ Michel Olsen, *Polyphonie- linguistique et littéraire VIII*, Roskilde, Roskilde Samfundslitteratur, 2004, p. 33.

lumière est le plus remarquable, comme dans *Comédie* où les didascalies indiquent : « Voix atones, voix faibles »⁸¹, puis précisent à la fin: « voix essoufflées depuis le début de la reprise jusqu'à la fin de la pièce »⁸². Dans *Dis Joe*, la voix off a une importance considérable, puisque le visage en gros plan n'exprime rien, sinon une attention accrue, une position d'écoute qui reflète celle du spectateur.

On peut comparer cette pièce avec *Cette fois*, où les trois personnages masculins sont considérés comme un tableau dans lequel Beckett développe l'idée du clair-obscur avec les deux couleurs opposées, blanc et noir, nuit et soleil. La relation de la lumière au corps humain reste un mystère encore épais. Mais une chose est sûre : le travail des éclairages chez Beckett est capital. Cette maîtrise de l'obscurité, des contre-jours, induit une déréalisation du sujet regardé pour le spectateur. Il le rapproche du monde des esprits et des spectres, ce monde de présences étiolées. Georges Banu relève que « la nuit [...] place le réel sous le signe du fantomatique. Ici, en effet on cultive l' 'indéfini' comme chance d'accès à l' 'infini' »⁸³.

Il faut remarquer que notre auteur emploie, dans *Berceuse*, l'ombre et la lumière sous leurs effets particuliers. Le texte définit d'un côté le jeu de l'ombre où l'éclairage baisse, le balancement de la femme accompagne la voix enregistrée « blanche, sourde, monotone »⁸⁴, la voix prend le rythme du balancement de la berceuse car *l'éclairage est uniquement sur la berceuse et le spot de même sur le visage*. Mais ce qui est surprenant c'est que l'effet de la lumière, comme on l'a déjà dit, permet le vu et l'être vu. Le lecteur ne manque pas d'être frappé par l'importance des allusions à la vision et de *l'histoire de voir*, corrélées à de multiples évocations de la luminosité. Un premier parcours nous prouve l'importance du jeu de lumière et de vision dans la mise en scène du dialogue. Ce dialogue d'abord est rattaché à *dire et à se dire* qui sont les éléments de la narration mais vers la fin du texte, le regard et la vue s'y trouvent en relation avec la lumière. La vue trouve son prolongement grâce à la fenêtre. La lumière, filtrée à travers la vitre ou reflétée par la fenêtre, représente de manière claire l'œil de l'acteur qui sait voir et d'une certaine façon, annonce la victoire de la lumière sur les ténèbres. L'exemple convaincant à cet égard est la présence de la femme qui se profile près de la fenêtre « assise à sa fenêtre, tranquille à sa fenêtre, unique fenêtre, [...] pas question d'un visage, derrière la vitre,

⁸¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸³ Georges Banu, Nathalie Dauby, « De la nuit symboliste à la nuit sacrée. De La mort de Tintagiles au Chant de David », in Claude Régy (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, textes présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Vol. 23, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2008, pp. 318-319.

⁸⁴ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramatiques*, *Op.cit.*, p. 55.

d'yeux, affamés comme les siens, de voir, d'être vus [...] »⁸⁵, ou encore c'est le cas d'une des deux femmes de *Comédie* qui explique sa position à côté de la fenêtre, elle dit: «(*Projecteur de F1 à F2.*) F2. - Un matin alors que je cousais devant la fenêtre ouverte elle arriva en trombe et me vola dans les plumes [...] La voyant alors pour la première fois [...] »⁸⁶. Voir et être vu : on reconnaît une des obsessions de l'œuvre. Elle est illustrée ici par deux éléments: le sujet et l'objet. Il faut rappeler qu'elle est cohérente avec la théorisation de la relation sujet-objet qu'exprimait Beckett dans ses écrits sur la peinture dans *Les Trois Dialogues* où il préconisait un composite percevant-perçu. A la question de la relation entre la nature et l'œuvre, il répondait ainsi :

« D- Mais ce que notre peintre découvre, organise, transmet, ne se trouve pas dans la nature. Quel lien entre l'un de ces tableaux et un paysage vu à une certaine époque, une certaine saison, une certaine heure? [...]

B- Tel le plus naïf des réalistes, par nature j'entends ici, un composé constitué du percevant et du perçu, non pas un élément d'information, une expérience »⁸⁷.

En effet, les personnages de Beckett reçoivent une quantité plus ou moins grande de lumière à travers des fentes ou même des fenêtres situées en général sur la scène : « (*Projecteur de F2 à F1*) F1.- Peut-être qu'elle est là quelque part, assise devant la fenêtre ouverte, les mains jointes sur les genoux, le regard perdu dans le lointain, par-delà les oliviers »⁸⁸. On se rend compte de manière claire de l'acte de voir⁸⁹ qui renvoie au soleil révélateur et illuminant qui se jette dans les yeux pour rejoindre l'ombre à la lumière de l'univers. Ce rapport entre microcosme et macrocosme implique aussi un autre rapport entre la vue humaine et la vérité qui est assimilée à une lumière divine: « (*Projecteur de F1 à H.*) H.- Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas [...]. Suis-je seulement [...] vu? »⁹⁰.

⁸⁵ Samuel Beckett, *Berceuse*, *Op.cit.*, p. 47.

⁸⁶ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, pp. 11-12.

⁸⁷ Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 12.

⁸⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 29.

⁸⁹ Signalons que le sens de la vue et le verbe voir dans l'esthétique visionnaire beckettienne annonce connaître et le sens de la connaissance. A ce propos, voir Philippe Hamou, *La Vision perspective (1435- 1740): L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Payot et Rivages, 1995, pp. 101-102.

⁹⁰ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, pp. 32-33.

L'effet que l'éclairage apporte dans la pièce de *Va-et-vient* est double. La pièce débute par un dialogue négatif « taisons-nous » et la question « Ne sait-elle pas ? » que chacune d'elles pose à son tour. L'autre effet mesuré de la lumière est de provoquer la dynamique féminine. On constate que, de ce fait, la femme est peu bavarde et plus mobile « chaque femme à son tour entre et sort, pénétrant sans bruit l'ombre environnant, et revenant encore vers la lumière »⁹¹.

La répétition est un élément reconnu dans les pièces de Beckett. La répétition du mot *nuit* ouvre et ferme la phrase, constitue une sorte d'encerclement, produit aussi le sentiment d'enfermement, de répétition dans le temps et l'espace. La théâtralité du langage s'y dessine à travers l'esquisse de ce corps qui se construit par effacements, par mouvements successifs vers la fin, « la sortie ». On retrouve, dans ce texte de fiction, des éléments notables du théâtre de Beckett : un corps qui ne passe plus ici que par la voix, le souffle, le discours, comme tous ces corps presque invisibles sur la scène : ceux de *Comédie*, *Pas moi*, *Cette fois*, etc. Un corps en processus d'expiration mais dont subsistent toujours encore des traces, un souffle, un mouvement en décomposition.

Dans un premier temps, nous avons représenté la place de la lumière et sa nécessité sur la scène de théâtre et dans un second temps, dans la partie suivante de notre étude, nous allons aborder le dualisme lumière-ombre dans la pensée philosophique et aussi esthétique en pensant à l'émergence de cette pensée dans les œuvres dramatiques de Beckett.

⁹¹ Cf. James Knowlson, « Good Heavens », in *Cahiers Renaud Barrault*, Numéro spécial Samuel Beckett, n°93, Paris, Gallimard, 1976, p. 53.

4.1.2. Femme dans le miroir de l'invisible

4.1.2.1. A la manière du noir-blanc des tableaux de Pierre Soulages

Le jour et la nuit, le soleil et la lune, le lever et le coucher du soleil, tous transmettent deux notions opposées mais inséparables. Lumière et ombre sont deux réalités de notre existence. Ainsi, le jeu entre lumière et ombre est un enjeu important de la représentation artistique et philosophique au cours des âges, et un véritable sujet et outil de création. Cette dualité inspire le génie de Pierre Soulages, grand peintre et *grand rêveur du noir*. Parmi l'ensemble des couleurs, le noir possède une place particulière dans ses peintures. La lumière est ce qui précède, le noir et l'ombre sont les complices intimes de la lumière. Les « grands rêveurs du noir »⁹², selon l'expression de G. Bachelard, sont ceux dont l'imagination tente de pénétrer au plus profond de l'intimité des substances, dans une sorte de nuit absolue qui est « négation substantielle de tout ce qui atteint la lumière », « le noir dans la noirceur »⁹³.

Pierre Soulages tente l'expérience de faire apparaître l'essence lumineuse du noir et ce qu'il nomme d'abord le *noir-lumière*, puis l'*outrenoir* (Illustration n°1). L'artiste préfère le terme outrenoir car il ne s'agit pas d'un simple phénomène optique. « Outrenoir pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir: un champ mental autre que celui du noir [...] »⁹⁴. Soulages se concentre sur une seule couleur, le noir et sa relation à la lumière. L'œuvre de Soulages est le témoignage saisissant du passage de la nuit à la lumière par un art pictural. Ce que fait P. Soulages dans l'espace pictural⁹⁵, on le retrouve chez Beckett sur la scène de théâtre. Il s'agit pour Beckett, écrit Badiou, de fixer la scène de l'être, d'en déterminer l'éclairage, qui

⁹² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1963, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁴ Pierre Encrevé, « *Les éclats du noir* », Entretien avec Pierre Soulages, *Soulages Beaux-Arts Magazine*, Hors-série, Paris, Beaux-Arts, 1996, p. 54.

⁹⁵ Pierre Soulages écrit à propos de ses premiers brouillons de noir : « J'ai fait des combinaisons de lignes qui se présentent aux yeux du spectateur comme une grande forme, un grand signe que l'on pouvait voir d'un seul coup et je me suis aperçu un beau jour que les dessins que je faisais pouvaient rappeler les signes chinois » Cf. Françoise Jaunin, *Noir lumière*, entretiens avec Pierre Soulages, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2002, p. 87.

justement parce que nous sommes « avant » qu'il se passe quelque chose doit être pris dans la neutralité de ce qui n'est ni la nuit, ni la lumière. Quelle est la couleur la plus appropriée au lieu vide de toute existence? Beckett répond: le gris sombre, ou le noir clair, ou le noir marqué d'une couleur incertaine »⁹⁶. Alors on voit que chez Soulages et Beckett l'ombre et la lumière sont en harmonie et que l'une n'existe pas sans l'autre.

4.1.2.2. Parcours de la pensée chinoise : le couple Yin et Yang

« Le lieu le plus sombre, dit un proverbe chinois, est toujours sous la lampe »⁹⁷.

Le théâtre de Beckett aime entrer en dialogue avec les autres disciplines, sciences comme la philosophie. Il arrive à en saisir des dimensions intimes pour mieux révéler l'essence d'une démarche. La démarche choisie définit bien la place primordiale accordée à l'opposition entre lumière et obscurité dans les textes dramatiques de Samuel Beckett. On remarque que son intérêt à créer le noir, à créer le clair, se dégage de sa pensée philosophique car il dit : « meublons, meublons, jusqu'au plein noir »⁹⁸. La performance de la scénographie de Beckett est basée sur le minimalisme et la réduction qui donnent naissance au noir « ce qui produit le noir, c'est, notamment, un travail de réduction »⁹⁹ et cela se trouve également dans le champ chorégraphique de Beckett. Dans ce sens, B. Charmatz précise que : « scénographie blanche, lumière diffuse et froide sont des signes extérieurs reconnus du champ de la performance »¹⁰⁰. Et voilà que Beckett met l'accent sur le contraste entre ombre et lumière comme le yin et le yang,

⁹⁶ Alain Badiou, *Beckett: l'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1995, p. 30.

⁹⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 621.

⁹⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, *Op.cit.*, p. 17.

⁹⁹ Jean-François Louette, « *Molloy et les ombres chinoises de la philosophie* », in Julien Piat, Philippe Wahl (dir.), *La prose de Samuel Beckett, configuration et progression discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 106.

¹⁰⁰ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les presses du réel /Centre national de la danse, coll. « Parcours d'artistes », 2003, p. 163.

les deux énergies qui s'affrontent. Cette féminisation/masculinisation de l'espace signifie que Beckett partage l'univers scénique entre deux genres comme la pensée chinoise d'après Marcel Granet, qui est « [une pensée] entièrement dominée par la catégorie de sexe. Aucun mot ne peut être qualifié de masculin ou de féminin. En revanche, toutes les choses, toutes les notions sont réparties entre le Yin et le Yang »¹⁰¹.

La pensée artistique de Beckett se relie toujours aux idées universelles ; il s'inspire, dans sa mise en scène d'un effet qu'il emprunte à la philosophie antique chinoise basée sur deux catégories symbiotiques et complémentaires dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Pour y parvenir, il s'agit de mettre le féminin à côté du masculin. La dualité et le face-à-face des personnages d'un genre différent chez Beckett précèdent le texte et peuvent être analysés dans une perspective yin-yang. Il permet ainsi aux spectateurs d'identifier le yin chez les personnages-femmes et le yang chez les personnages-hommes selon leur cas - « c'est ainsi le symbole, cher à Gilbert Durand, de la virilité solaire et de la femme lunaire »¹⁰². Cette dualité permet à Beckett de créer l'harmonie permettant de résoudre les conflits dans les échanges quotidiens entre l'homme et la femme, comme le confirme Li Liu que : « Le yin et le yang sont considérés comme les deux forces réagissant l'univers. Le yang représente la virilité et la lumière tandis que le yin incarne la féminité et l'obscurité. Tout dans le monde contient du yin et du yang et atteint l'harmonie en équilibrant ces deux forces »¹⁰³.

Selon la pensée chinoise, l'attitude du yin s'applique à ce qui est intérieur (*Nei*) et dans ce sens « qualifie la retraite sombre et froide où, pendant l'été, on conserve la glace. Le mot Yang évoque l'idée d'ensoleillement et de chaleur, il peut encore servir à peindre le mâle aspect d'un danseur en pleine action »¹⁰⁴. L'idée beckettienne basée sur la création d'une scène dans l'obscurité et sans musique où il y a juste un peu de lumière faible et froide avec le reste de la scène dans l'obscurité ou « l'obscurité presque totale du début »¹⁰⁵, fait appel à la roue du yin et du yang, le yin est le mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur et correspond à l'ombre et à la féminité, « c'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'l'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin ... avec tout l'intérieur de leur corps

¹⁰¹ Marcel Granet, *La pensée chinoise* (préface de Léon Vandermeersch), Paris, Albin Michel, 1968, p. 118.

¹⁰² Claude Cohen Safir, *Cartographie du féminin dans l'utopie, De l'Europe à l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 2000 p. 187.

¹⁰³ Li Liu, « Le yin et le yang dans la communication (Typologie et logique de la persuasion en Chine) », in *Revue Diogène*, n° 217, Paris, PUF, 2007/1, p. 152.

¹⁰⁴ Marcel Granet, *La pensée chinoise* (préface de Léon Vandermeersch), *Op.cit.*, p. 103.

¹⁰⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

troué »¹⁰⁶. Et pour cela Beckett place le personnage féminin dans un espace obscur pour créer une chair structurée dans l'ombre figurant le yang ; cela se fait d'après la pensée de l'unicité du bouddhisme qui est basée sur « l'unité entre féminin et masculin ». Beckett a naturellement retrouvé le yin et le yang chinois ou ce qu'on dit être le secret de participation du zen. Le bouddhisme se caractérise tout au long de son histoire asiatique par une importante plasticité, s'actualisant sous la forme de traditions aussi dissemblables que par exemple l'école du Chan (plus connue en Occident sous le nom Zen)¹⁰⁷.

En quelque sorte, *l'unicité du bouddhisme* recouvre aussi notre champ d'étude. La dualité incarnée chez Beckett par ses personnages qui sont représentés par les dessins du "yin" et du "yang", s'efface pour laisser la place à une autre image. Ce processus est illustré dans la pièce *Fin de Partie*. Cette pièce a pour seule prétention d'ouvrir une perspective nouvelle. Dans toute cette pièce, la dualité domine. Les quatre personnages se présentent sur scène avec des dialogues nourris par des rapports de *dualité*. Je recours au schéma scénique de Patrice Pavis qui constate que : « l'espace scénique construit un espace dramatique résolument circulaire »¹⁰⁸. En préambule, les personnages de *Fin de partie* sont confinés dans un espace sordide, un décor avec deux fenêtres, occultées par des rideaux bien tirés, qui montre l'idée de dualité comme évidente « [...] from the left window (from the audience's perspective), Clov spies the sea, from the right, a desert. From the two windows, thought facing the same direction, Clov sees two mutually exclusive worlds, one of unending water, the other of parched land on which no rain can fall »¹⁰⁹. Ces deux fenêtres évoquent deux aspects différents: la mer et le désert. Côté cour à gauche (terre) et côté jardin à droite (mer). Ces fenêtres définissent une symétrie, et du même coup elles engagent le principe de répétition : ce qui se fait d'un côté se fait de l'autre. Or dans cette pièce, l'espace choisi exige une scène double et circulaire qui évoque délicatement la boucle circulaire du Yin et du Yang.

¹⁰⁶ Valère Novarina, *Pour Louis De Funès précédé de Lettre aux Acteurs*, Paris, Actes Sud, 1986, p. 24.

¹⁰⁷ Spécifions que Le Chan ou Le Zen est, en Occident, « synonyme de méthode de méditation, multiples, fondées sur la notion de vacuité ». Voir Paul Magnin, *Bouddhisme unité et diversité, Expériences de libération*, Paris, Cerf, 2003, p. 472.

¹⁰⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / sociales, 1987, p. 146.

¹⁰⁹ John Leeland Kundert-Gibbs, *No-Thing Is Left to Tell: Zen Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, p. 101. « De la fenêtre de gauche (du point de vue du public), Clov espère la mer, et à droite, un désert. Sur les deux fenêtres, Clov voit deux mondes mutuellement exclusifs, l'un de l'eau sans fin, l'autre des terres desséchées sur lesquelles aucune pluie ne peut tomber ».

Le cœur de la pratique du Zen est de s'asseoir pour faire la méditation¹¹⁰. L'une des pratiques fondamentales est: « *la méditation assise (zazen)* comme l'expression achevée de l'Eveil ultime »¹¹¹. Clov est le seul personnage qui marche encore sur scène, il possède encore ses « guibolles » bien qu'il marche et boite, il n'est plus capable de s'asseoir. On peut voir une parabole du renoncement bouddhique chez Clov et cela l'empêche d'entrer dans le cercle du Zen. (Contrairement à la femme de *Berceuse* qui commence à ressembler à une médiatrice en zazen « méditation assise »).

Le lieu scénique comporte les deux facettes opposées du lieu de vie. Il est à la fois refuge et prison : Hamm et Clov trouvent dans la pièce où ils vivent une sorte de protection physique : ils ne sortent jamais, ils considèrent l'extérieur comme une agression (contact), l'arrivée de l'enfant et la disparition de Nell. Les Personnages se protègent de l'extérieur, « Hamm. - ma maison t'a servi de home. Clov. - Oui (Long regard circulaire). Ceci m'a servi de cela. / Hamm (fièrement) »¹¹². L'intérieur de la maison représente le refuge dans le sens d'un foyer, c'est pour cette raison que Hamm revendique son statut de 'père' auprès de Clov. Il désigne cet espace comme étant « ma maison ». Hamm a peur de cet espace extérieur, peur du dehors « au-delà, c'est [...] l'autre enfer »¹¹³. Un paradoxe émerge de cette citation : ce sont deux enfers qui s'opposent : un enfer intérieur et un enfer extérieur.

Mais à l'exemple du seul personnage féminin, la dualité revient à se pétrifier dans l'attitude du Zen : l'unité « Earlier in the play, Nell - precursor to Winnie in *Happy Days* - makes a more subtle, yet perhaps more successful, stab at realizing the underlying unity in the opposing elements of water and earth »¹¹⁴. Ce qui ressort de la réflexion de Nell c'est la suprême indifférence chère au bouddhisme zen. Un passé blanc, comme le fond blanc du lac de Côme qui a tant marqué Nell lors de ses fiançailles.

¹¹⁰ Notons que Zazen (la méditation assise) se pratique en utilisant plusieurs postures. Dans l'une d'elles, on s'assied dans la position du lotus ou demi-lotus, solidement ancrée dans le sol. Cette posture se trouve dans d'autres pratiques (yoga, méditation bouddhique).

¹¹¹ Paul Magnin, *Bouddhisme unité et diversité, Expériences de libération*, Op.cit., p. 498.

¹¹² Samuel Beckett, *Fin de partie*, Op.cit., p. 54.

¹¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴ John Leeland Kundert-Gibbs, *No-Thing Is Left to Tell: Zen Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, Op.cit., p. 102. « [...] plus tôt dans la pièce, Nell- précurseur de Winnie dans *Oh les beaux jours* - donne un coup de poing plus subtil, mais peut-être plus réussi, à la réalisation de l'unité sous-jacente dans les éléments opposés de l'eau et de la terre ».

« NELL - C'était sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?
 NAGG - Quoi ?
 NELL - Que nous nous sommes promenés sur les bords du lac de Côme. (*Un temps.*)
 Une après-midi d'avril.
 NAGG - On s'était fiancés la veille.
 NELL - Fiancés.
 NAGG - Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer. [...]
 NELL - C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net »¹¹⁵.

L'allusion rapide aux mots *blanc* et *net* faite par Nell nous apprend qu'elle croit que la terre était jadis un terrain fertile mais que petit à petit elle a été inondée et qu'elle est devenue mer. Donc, pour Nell, il n'y a pas de différence entre la mer et la terre : « At the same time, Nell struggles toward a view of the world in which the two elements of water and earth are combined »¹¹⁶. Il faut souligner l'intérêt de Beckett de passer de la dualité au principe d'unicité. Nell profite d'un regard qui contemple le monde en unité ce que l'école du Chan (Zen) conseille.

Ainsi sur la scène beckettienne se manifeste l'absence de lumière, et l'obscurité dominante envahit la figure féminine et lui inspire de plus en plus le mouvement et le va-et-vient rythmé comme une sorte de danse :

« la danse fait appel au corps d'avant le langage, au corps
 d'avant le moi, au corps d'avant la position sujet, au corps
 d'avant le visage, au corps d'avant la peau, au corps d'avant
 la lumière »¹¹⁷.

La technique du clair-obscur et son effet dramatique et illusionniste conduit Beckett à mettre les figures féminines dans un yin qui passe d'un aspect sombre à un aspect de lumière. Dans un mouvement perpétuel entre deux polarités une fois dans la zone éclairée et une fois dans l'obscurité, un va-et-vient noir se fait où « ils doivent disparaître dans l'obscurité à quelques pas de la zone éclairée et de même, quand ils reparaissent, être déjà tout près du siège »¹¹⁸. Et cependant l'idée d'alternance de Beckett - dont le yang qui symbolise toutes les manifestations

¹¹⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, *Op.cit.*, pp. 33-34.

¹¹⁶ John Leeland Kundert-Gibbs, *No-Thing Is Left to Tell: Zen Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 102. « Dans le même temps, Nell lutte pour une vue du monde dans laquelle les deux éléments de l'eau et de la terre sont combinés ».

¹¹⁷ Pascal Quignard, *L'origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013, p. 76.

¹¹⁸ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 44.

actives cachés dans l'univers féminin des trois femmes qui entrent et sortent- se conforme à celle chinoise qui considère que « les mouvements de va-et-vient, d'entrée et de sortie sont commandés par le rythme de l'activité solaire: ils méritent de signaler les jeux et les triomphes alternés du yin et du yang »¹¹⁹. De même, à ce propos, Durozoi affirme que « le théâtre est désormais l'espace autorisant, par l'opposition de l'obscurité et de la lumière, l'incarnation ou non des voix, l'apparition-disparition des corps »¹²⁰. Cette expérimentation du jeu de la lumière et du noir apparaît également dans *Múa* (1994) où Emmanuelle Huynh crée une scène quasi obscure, une danseuse et son musicien accompagnateur effectuent une très lente remontée depuis l'obscurité totale jusqu'au retour à la lumière. La présence d'une danseuse fantomatique qui remonte de l'obscurité.

À travers les variations des corps féminins, Beckett fait jaillir du monde clair-obscur des gestes et des mouvements harmonieux, et laisse entrevoir un corps féminin qui se dessine au fil des scènes et souhaite trouver d'autres parties de son corps décomposé. Samuel Beckett joue avec les nuances de l'obscurité dans ses textes dramatiques s'ouvrant sur des silhouettes fantomatiques. Cette vision du clair-obscur a été reprise par Beckett et d'après F1, une des femmes de *Comédie*, « jusqu'au noir noir tout va bien » ; de même l'homme de *Comédie* se sent arriver à la paix dans l'obscurité dominante « S'éteindre, oui, sombrer, dans le noir, et la paix arrive »¹²¹ et « avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul »¹²² : dit Krapp.

¹¹⁹ Marcel Granet, *La pensée chinoise* (préface de Léon Vandermeersch), *Op.cit.*, p. 113.

¹²⁰ Gérard Durozoi, *Samuel Beckett: irremplaçable*, *Op.cit.*, p. 210.

¹²¹ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 21.

¹²² Samuel Beckett, *La dernière bande*, *Op.cit.*, p. 26.

4.1.3. La notion de visuel dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

Afin de bien situer le sujet femme et son intérêt dans l'étude de l'œuvre de Beckett, nous consacrerons une première partie à un survol des principaux axes de la conceptualisation et de la représentation de l'image de la femme et de son corps en Occident. Nous préciserons ensuite la réflexion en nous intéressant au traitement du corps féminin chez Le Caravage, Rembrandt, puis chez les surréalistes.

4.1.3.1. Aperçu général sur l'image de la femme à travers l'histoire de l'art

Le corps est une donnée capitale permettant de comprendre certains comportements humains et les expliquer. A partir de l'Antiquité, le corps est « le point d'ancrage auquel on se rapporte pour s'appréhender comme soi, se gérer, se manipuler, se transformer, se dépasser comme personne ou individu parmi les autres »¹²³. Dans ce sens, le corps féminin est beaucoup plus difficile à aborder mais avec une conception artistique, on peut accéder à son identité. L'Art a toujours consacré une grande place à l'image du féminin ; que cela soit par l'image des déesses de la Grèce Antique, par celle des saintes chrétiennes ou par l'iconographie gréco-romaine. Au travers des figures féminines clefs de l'histoire, nous proposons une relecture de l'image féminine dans la pensée artistique de Beckett. Il est fort probable que le corps féminin ait été source d'inspiration pour certaines de ses pièces.

Depuis la période antique, le féminin a pris plusieurs aspects dans la peinture ou - dans le sens le plus large - dans l'art (muse, mère, madone, danseuse). Avec l'image de la déesse de l'Amour, Aphrodite dans la mythologie grecque et Vénus dans la mythologie romaine, on

¹²³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.) *Histoire du corps : t. 3 – Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2006, p. 435.

constate que - en plus de la fertilité qui se dégage¹²⁴ - l'image de la femme est plutôt nue dans l'Antiquité. Chez les Romains, jusqu'à la Renaissance, la seule représentation de femme autorisée par le dogme est celle de la Madone, seule rédemption à la faute originelle.

L'esthétique du Moyen Âge est rattachée au christianisme. On considère alors qu'il y a une création divine dans chaque représentation de la beauté. Un travail important se développe sur les notions de proportion et sur la lumière dans l'art. Le corps de la femme est caché sous des vêtements amples, et doit obéir à des canons particuliers. La Vierge Marie est alors généralement représentée comme une statue peu féminine et devient une sorte de femme idéale : elle est souvent présentée comme un simple support ayant le Christ dans les bras. Elle a le teint très pâle, ce qui symbolisait la pureté et la richesse. La vierge à l'enfant représente l'image maternelle toute-puissante.

Mais, il nous semble intéressant de citer certains éléments récurrents dans l'histoire du corps en Occident en relevant l'idée de M. Bernard dans l'introduction de l'ouvrage *La place du corps dans la culture occidentale*, l'idée du corps qui oscille « de la condamnation ou de la dénonciation comme écran, obstacle, prison, pesanteur, tombeau, bref comme une occasion d'aliénation et de contrainte, à l'exaltation ou à l'apologie comme organe de jouissance, instrument polyvalent d'action et de création, source et archétype de beauté, catalyseur et miroir des relations sociales, bref comme un moyen de libération individuelle et collective »¹²⁵.

Il est possible, dans le même sens, de retracer ces différentes perceptions et représentations - qui résument bien l'image de la femme au fil de l'histoire - dans le cas des femmes beckettiennes. Dans un style propre à lui, Beckett représente dans ses pièces une série de personnages féminins parfois habillés de longs manteaux noirs (les trois femmes de *Va-et-vient*, May dans *Pas*, la femme de *Berceuse*), parfois à moitié vêtue (Winnie dans *Oh les beaux jours*), parfois comme symbole de l'amour (la femme dans *Comédie*) et parfois ses personnages féminins retrouvent une harmonie paisible visible dans l'image de Marie des tableaux du Caravage.

¹²⁴ Après la mutilation d'Ouranos par Cronos, Aphrodite est une « femme née des vagues ». Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2003. p. 39.

¹²⁵ Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Universitaires, 1972, in Florence Braunstein, Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, *Op.cit.*, p. 15.

4.1.3.2. Faire corps féminin : fascination des toiles du Caravage

Il s'agit de la lumière qui naît à l'Orient avec la religion de Zoroastre dans la Perse ancienne et ce que Hegel nomme « la pure essence lumineuse de l'aurore »¹²⁶. Voilà ce qui est l'essentiel dans la peinture et dans l'esprit créatif du Caravage : La lumière et son ombre, son clair et son obscur. La lumière est le véritable matériau du peintre et le principe physique de toute représentation picturale. Cela nous conduit à l'idée esthétique de Hegel sur la représentation de la lumière : « Quoi qu'on puisse dire par ailleurs de la lumière, on ne peut nier qu'elle soit d'une légèreté absolue, ni lourde ni résistante ; au contraire elle est purement identique à elle-même et ne se rapporte qu'à elle-même ; c'est la première idéalité, la première identité dans la nature. Dans la lumière, la nature commence à devenir subjective [...], par cette qualité plus idéale, la lumière devient le principe physique de la peinture »¹²⁷. Dans ce sens, il faut ajouter que la technique du clair-obscur inventée par Le Caravage - peintre novateur de la peinture baroque du XVII^e siècle - est un repère qui affirme la place de la lumière en peinture. Il utilise la technique du clair-obscur qui donne de la profondeur au réalisme violent de ses toiles : « *chiaroscuro* [clair-obscur] permet de créer de violents contrastes entre les différentes figures et entre les diverses parties de chaque figure »¹²⁸. Cette technique comme fondement même de son style vise à une narration qui lui permet d'associer une action et des personnages mis en scène. Chez ce peintre, l'obscur est tout aussi tranché et les zones sombres sont « gobées » par un noir qui tend vers le vide sidéral. Les reflets de lumière utilisés par le Caravage avec l'accentuation des ombres a fait l'objet d'une étude par Bellori qui a remarqué un autre aspect intéressant de l'emploi de la lumière par Le Caravage « [...] il peignait tous ses personnages avec une seule lumière et sur un même niveau, sans les décliner »¹²⁹. A cet égard, l'esthétique de Beckett est hantée par la technique picturale du clair-obscur ; et effectivement le jeu d'ombre et de lumière devient l'agent dynamique essentiel de la composition et un moyen d'expression. Tous ces rapprochements entre

¹²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, t. II, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2002, p. 215.

¹²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons d'esthétique*, III^e partie, 3^e section, chap.1, Paris, Hatier, 2002, p. 22.

¹²⁸ Taco Dibbits, *Rembrandt- Le Caravage*, prologue: *Le Caravage, les caravagesques d'Utrecht et le jeune Rembrandt*, catalogue présentée par le Rijksmuseum d'Amsterdam et le musée Van gogh, publiée à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Rembrandt, Amsterdam, du 24 février au 18 juin 2006, p. 36.

¹²⁹ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni* [1672], Turin, Evelina Borea, 1976, p. 218.

la technique du Caravage et celle beckettienne sont indéniables. C'est donc l'occasion de découvrir l'influence que Le Caravage aurait eue sur Beckett.

Comme Marianne Alphant le dit, Beckett à vingt-cinq ans, fait le parcours de Florence en: « visitant 'les sinistres Uffizi' et leur impressionnante collection de tableaux, enchaînant avec Santa Maria Novella et le Déluge d'Uccello, avec les fresques de Masaccio dans la Chapelle Brancacci [...] »¹³⁰. La première inspiration du style caravagiste de Beckett prend forme dans « le visage renversé de l'Enfant dans une Circoncision de Giovanni Bellini »¹³¹ dans *Murphy*. Ainsi le ténébrisme¹³² des tableaux du Caravage avec leur arrière-plan obscur se trouve souvent utilisé par Beckett. Ce type d'éclairage caravagesque dans l'alternance des ombres et des lumières produisant un fort effet de contraste, est mis en pratique par Beckett dans l'installation de ses personnages sous de « faibles projecteurs simultanément sur les trois visages »¹³³.

En 1937 Beckett est à Munich devant *La Vierge de l'Annonciation* (1473-74) d'Antonello da Messina. Beckett, lui-même écrit dans son *Journal allemand* à propos de l'image de la Vierge dégagée de cette toile. Après une visite à l'Alte Pinakothek, Beckett est influencé par les gestes de la Vierge Marie : « Tête et épaules-Superbes. Avec le regard frappé d'horreur, bonniche accablée »¹³⁴ avec ses mains croisées contre elle, « comme pour ramasser tout son être »¹³⁵. A travers la figure calme et un peu *horrifiée* de Marie, en 1959, le personnage de May - (Billie Whitelaw, la femme dans *Pas*) - paraît dans la même posture avec la tête penchée et les bras croisés. On se rend compte de la même « impassibilité apparente » et du même contraste du corps éclairé dans le noir.

¹³⁰ Marianne Alphant, « *L'Exposé* », in *Objet Beckett*, Paris, Centre Pompidou- Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007, p. 11.

¹³¹ Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 1965, p. 180.

¹³² « Ténébrisme » ou « caravagisme » : mouvement qui influença la peinture européenne, caractérisé par le recours au clair-obscur contrasté, un sens de la mise en scène dramatique, une plastique expressive.

¹³³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 10.

¹³⁴ Cf. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 238.

¹³⁵ James Knowlson, *Beckett: biographie*, *Op.cit.*, p. 340.



Billie Whitelaw in *Pas*, 1976.



Antonello de Messine, *La Vierge de l'Annonciation*, entre 1474 et 1476.

Beckett contempla la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (1608)¹³⁶ de la Cathédrale Saint-Jean de la Valette à Malte, en octobre 1970. Dans le fond de l'Oratoire, la tête détachée de Jean-Baptiste sous une précision mise en valeur par l'éclairage accentue la théâtralité de la scène : « une tête qui est déjà crâne [...] un crâne à l'abandon »¹³⁷. La tête détachée de Jean-Baptiste est apportée sur un plat et donnée à Salomé qui a dansé pour Antipas. Dans le même contexte, la figuration que Le Caravage propose avec la tête de La *Méduse* (en 1596) qui est un portrait de tête tranchée, sert à Beckett de point de départ pour une autre image féminine du clair-obscur du Caravage, l'image de « la Bouche suspendue de *Pas moi* avec des lèvres désincarnées et flottant dans le noir et un Auditeur muet vêtu d'une longue djellaba »¹³⁸. Dans le tableau de Malte¹³⁹, Beckett est fasciné par le geste de la femme dont les oreilles sont couvertes - pas les yeux -. Cette figure lui suggère le passage de la violence *vue* à la violence *entendue*¹⁴⁰. Beckett montre que, comme dans les portraits de Baptiste du Caravage, le surgissement du sujet passe paradoxalement par la projection de soi en victime d'une violence (d'une décapitation). L'acte de séparation entre tête et corps suggère aussi le mouvement de la séparation entre la Bouche et l'Auditeur dans *Pas moi* (le *sujet* est isolé et individualisé « elle ! ELLE »).

¹³⁶ La première version de ce tableau intitulé *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste*, du Caravage peint entre 1606 - 1607, conservé à la National Gallery de Londres.

¹³⁷ Ettore Labbate, « Pour définir encore: Les Têtes-mortes de Samuel Beckett », in *Revue Etudes Epistémè*, Jean-Claude Laborie, Line Cottagnies (dir.), « Vanité d'hier et d'aujourd'hui: une poétique de l'éphémère, Variations », n°22, Paris, Automne 2012, disponible sur: <http://www.etudes-episteme.org/2e/?pour-définir-encore-les-tetes>.

¹³⁸ Pierre Vilar, *Le Caravage*, in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, *Op.cit.*, p. 193. A ce propos, on ajoute qu'à son retour du Maroc, [Samuel Beckett] il nous a raconté avoir vu une femme assise dans une immobilité absolue en train d'écouter quelqu'un ou quelque chose à El Jadida. Il avait alors décidé d'inverser la distribution pour la pièce : inspiré par la posture immobile de la femme arabe, il plaça le spectateur indifférent à gauche et la bouche à droite. Cf. Anne Atik, *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, l'Olivier/Le seuil, 2003, p. 12.

¹³⁹ Dans une lettre à James Knowlson, Beckett écrit : « Image of *Not I* in part suggested by Caravaggio's *Decollation of St. John the Baptist* », in James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 588.

« L'image de *Pas moi*, est suggérée par la *Décollation de Saint-Jean-Baptiste* du Caravage ». On signale que Beckett est aussi influencé par un autre tableau du Caravage intitulé *La Conversione della Maddalena* (vers 1598, Illustration n°2) où à gauche, la tête de Marta envahissante dans l'obscurité est tournée vers sa sœur qui est bien installée au centre. Marta est l'agent de la parole (dans le christianisme, la Parole divine) et aussi vecteur du langage. Donc, ce tableau pourrait être conçu comme source de l'incarnation de la bouche de May qui est comme source des mots et des paroles.

¹⁴⁰ On remarque notamment le paroxysme de la violence sous la forme du cri présent chez le peintre italien dans la *méduse* en 1596, dans le *sacrifice d'Isaac* en 1603 (Illustration n°3) et aussi dans *Judith décapitant Holopherne* (Illustration n°4) en 1598.



Le Caravage, *Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste*
(*Première version de La Décollation de Saint Jean-Baptiste*), 1606-1607.



Le Caravage, *Méduse*, 1596.



Billie Whitelaw in *Pas moi*, 1963.

Un autre modèle dans le style clair-obscur du Caravage est le tableau de *La Mort de la Vierge* (Illustration n°5) en 1606 qui évoque deux registres distincts : Marie considérée comme femme, et la lumière de l'auréole de Marie à peine visible. Pour étudier le premier registre, on se concentre, au premier plan, sur la scène de la représentation de l'agonie de la Vierge. Dans le style du Caravage « Marie incarnait la femme et lui consacra ses œuvres les plus émouvantes, toutes empreintes de pitié »¹⁴¹. La mort de Marie est interprétée comme étant un court sommeil d'où elle a été enlevée par les anges pour être conduite au ciel. Dans cette scène, Marie Madeleine rappelle May au chevet de sa mère mourante, une vieille femme de quatre-vingt-dix ans qui dormait d'un « sommeil profond »¹⁴². L'esquisse d'un visage et d'une chevelure, une forme humaine féminine qui s'élève vers le ciel. C'est dans le détail et dans la décoration que Le Caravage exprime l'idée d'élévation¹⁴³.

Pour étudier le second registre, nous nous penchons sur l'évaluation de la lumière ce qui nous conduit à jeter un coup d'œil sur l'ensemble de la composition du tableau et sur la technique clair-obscur. Dans le tableau *La Mort de la Vierge* du Caravage : « la lumière tombant d'une fenêtre invisible à gauche met en exergue les Apôtres autour du lit de la Vierge, éclairant dramatiquement son corps. L'obscurité ambiante contribue, sans la créer, à une atmosphère de

¹⁴¹ José Frèches, *Le Caravage : peintre et assassin*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66.

¹⁴² Cf. A ce stade nous rappelons par le passage de « L'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie » un bref récit de la mort de la vierge « Quand ceux qui dormaient furent éveillés, continue saint Cosme, et qu'ils virent sans vie le corps de la Vierge, ils se livrèrent à une grande tristesse et poussèrent des gémissements ». Voir Jacques de Voragine, *Légende dorée*, avec introduction, notices, notes et recherches sur les sources par l'abbé Jean-Baptiste-Marie Roze, Vers 1480-1485, Paris, Garnier/Flammarion, III^{ème} partie de 4^{ème} tome, 1967, p. 445.

¹⁴³ Le thème « élévation » a été déjà étudié à la page 249 dans la même partie.

douleur »¹⁴⁴. L'éclairage, typique du Caravage, est réalisé par un halo lumineux et un faisceau de lumière venant d'en haut à gauche. Il obstruait une fenêtre haute placée dans son atelier afin de ne laisser pénétrer qu'un rai de lumière. Par ce moyen, il maîtrisait la direction de l'éclairage, et la lumière ne frappait que les parties principales du corps et laissait le reste dans l'ombre. Mancini, théoricien et critique contemporain du Caravage, précise ce nouveau style pictural en évoquant le travail du peintre et ses dispositifs d'éclairage : « La particularité de cette école, écrit Mancini, est d'éclairer le tableau d'une manière uniforme venant d'en haut, sans reflets, comme cela se produirait depuis la fenêtre d'une chambre dont les murs seraient peints en noir, ce qui aurait pour effet de rendre les clairs très clairs et les ombres très sombres et de donner ainsi du relief à la peinture [...] »¹⁴⁵. Cette utilisation de la lumière par Le Caravage se retrouve - selon les didascalies dans la pièce de *Pas* - dans la scénographie beckettienne « faible spot sur le visage le temps des haltes à D et G. Au fond de gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut ». Chez Le Caravage et aussi chez Beckett, c'est la lumière qui définit l'espace et la scène : « [...] la structure sensible ne peut être comprise que par sa relation au corps, à la chair »¹⁴⁶ dit Merleau-Ponty. L'éclairage vient se poser sur les corps de la Vierge et de Marie-Madeleine, éclairant au passage le crâne de quelques apôtres. Cette lumière est divine, elle vient d'en haut, une lumière naturelle éclaire la toile de manière latérale. En bas à droite, le visage et le haut du corps de la Vierge et celui de Marie-Madeleine sont les parties inondées de lumière. Au centre du tableau l'assistance est plongée dans la pénombre pour montrer le deuil. A cet égard, le parcours de la lumière attire le regard sur les personnes qu'elle révèle (chez Le Caravage la lumière sur la Vierge et Marie-madeleine et chez Beckett la lumière sur May).

La lumière *donne à voir* chez Le Caravage. Le rayon lumineux n'éclaire que les parties du corps laissées dans l'ombre. Cet éclairage a pour but d'élaborer l'isotopie de la douleur qui stigmatise la chair. Chez Beckett la lumière *donne à narrer* et *à parler*. La lumière souligne le schéma narratif entre la voix de la Mère et May, fondé sur l'opposition mort / vie juxtaposée à l'opposition repos/souffrance. A cette caractéristique de la lumière, d'autre part, s'ajoute le conflit entre l'effet de l'éclairage et l'effet de chromatisme qui est perceptible chez Le Caravage et Beckett. Le rideau dans le tableau du Caravage, qui théâtralise la scène et aussi la partie

¹⁴⁴ Duncan Bull, *Rembrandt-Le Caravage*, catalogue présenté par le Rijksmuseum d'Amsterdam et le musée Van Gogh, publié à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Rembrandt, du 24 février au 18 juin, Amsterdam, Hazen, 2006, p. 12.

¹⁴⁵ Giulio Mancini, Adriana Marucchi, Luigi Salerno, *Considerazioni sulla pittura*, t. I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, p. 198, in Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Op.cit., pp. 88-89.

¹⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et L'Invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, p. 273.

verticale considérée comme la partie la plus éclairée donne le ton où le rouge est dominant. Au contraire chez Beckett, il n'y a qu'un seul conflit qui éclate entre ombre et lumière dans un contraste prépondérant. La voix de la Mère de May est, au premier plan, inscrite *dans le noir*, dans un espace obscurci. Dans l'ombre, le spectateur ressent l'esthétique beckettienne qui le conduit à la perception de la mort de la Mère de May liée à la couleur noire qui est la représentation de la mort. Donc nous comprenons cette absence des couleurs qui crée le noir. Le spectateur, par ce choc esthétique visuel, est conduit à apprendre que plus l'ombre s'étend, plus elle devient la source de l'univers des sensations. En fin de compte, la mise en clair-obscur a pour objectif de donner à penser au visible / invisible en se focalisant par la lumière sur le corps féminin.

4.1.3.3. Du clair-obscur en peinture (selon Rembrandt) tel qu'il apparaît dans l'œuvre dramatique de Beckett

« Là où nous avons à la fois l'obscurité et la lumière, nous avons aussi l'inexplicable »¹⁴⁷.

Qu'est-ce qu'une ombre? Pour que l'ombre existe, il y a toujours le passage de l'obscurité à la lumière, et il faut aussi la lumière qui permet de rendre visible la manifestation de l'ombre. La lumière ne peut être appréhendée que dans la mesure où il existe un objet, un corps ou une partie du corps d'un personnage, ce n'est que par la lumière que l'objet est rendu visible, la lumière n'est que lorsqu'elle éclaire, elle n'est que par l'objet qu'elle éclaire. Selon Diderot « Le clair-obscur est la juste distribution des ombres et de la lumière »¹⁴⁸. Au théâtre, il y a longtemps qu'il est bien sûr possible de créer de cette manière la scène en mélangeant l'ombre et la lumière. Cette transition qui apparaît dans le théâtre de Beckett se retrouve dans le genre du théâtre d'ombres¹⁴⁹, car il évoque des scènes où l'absence de lumière est dominante. L'origine du théâtre d'ombres remonte à des temps très anciens. Le théâtre d'ombres, nous dit-on, existe depuis plusieurs milliers d'années en Asie, en Chine et en Inde : « [...] d'après les plus anciens témoignages indiens relatifs au théâtre d'ombres, les représentations avaient lieu d'abord dans des cavernes »¹⁵⁰.

Grand amateur et connaisseur de peinture, Beckett, « à la fin du mois de septembre 1936, s'embarque à Cork pour gagner Hambourg, nombreux et excellents motifs à ce voyage: l'Allemagne, parce qu'il voudrait écrire un livre sur la peinture et qu'il lui faut étudier de près les

¹⁴⁷Tom Driver, *Interview with Beckett*, in Lawrence Graver, Raymond Federman (dir.), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 220. (First published in Columbia University Forum, summer, 1961, pp. 21-5).

¹⁴⁸ Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 26.

¹⁴⁹ Cela consiste en la projection de silhouettes et de personnages sur un écran de tissu ou de papier. La technique des marionnettes de théâtre d'ombres s'étend jusqu'à la décoration très sophistiquée des ombres, peinture, application de tissus colorés. Dans le théâtre d'ombres, il s'agira d'une marionnette, du corps ou d'une partie du corps du comédien qui rend possible la manifestation de l'ombre.

¹⁵⁰ Jean Przyluski, *Le Théâtre d'ombres et la caverne de Platon*, in IIème congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, Vol. 1, Paris, Alcan, 1937, p. 49.

musées allemands »¹⁵¹. A Hambourg, Beckett avait apprécié la peinture néerlandaise et les expressionnistes auquel il emprunte la technique du clair-obscur consistant à moduler la lumière sur un *fond* d'ombre que « personne ne peut nommer mais change un enfant, et même un jeune homme [...] »¹⁵² ; et lui permet de mettre en valeur une personne ou un objet sous une lumière en demi-teinte. L'ombre que Beckett crée, soit sur l'espace soit sur le personnage, est un élément indispensable de son imagerie, soit l'espace soit le personnage- tandis que Diderot l'encyclopédiste des Lumières, dit à ce propos « l'image, dans mon imagination n'est qu'une ombre passagère »¹⁵³. En utilisant ce concept pictural, Beckett nous offre une œuvre artistique - dans laquelle ses créatures féminines bien établies - qui nous permet d'appréhender sa vision esthétique. De son côté Diderot remarque souvent cette vision dans ses salons artistiques :

« Qu'il est rare de trouver un artiste qui entre profondément dans l'esprit de son sujet! Et, conséquemment, nul enthousiasme, nulle idée, nulle convenance, nul effet; ils ont des règles qui les tuent; il faut que le tout pyramide; il faut une masse de lumière au centre; il faut de grandes masses d'ombre sur les côtés [...] »¹⁵⁴.

Dans les pièces de Beckett où « le régime duel du noir et blanc domine »¹⁵⁵, l'équilibre entre l'ombres et la lumière crée le clair-obscur beckettien : « l'éclairage doit être pris dans la neutralité de ce qui n'est ni la nuit ni la lumière »¹⁵⁶. On peut effectivement sentir dans son théâtre, la présence de l'inspiration des grands peintres utilisant cette technique, les modulations de l'ombre et de la lumière et son attachement à la poétique de la lumière et de l'obscurité présente dans la peinture de Rembrandt et Le Caravage.

Le regard de Beckett sur la peinture prend une forme textuelle dans ses pièces et se manifeste dans sa mise en scène. Son traitement de la scène s'inspire des plus célèbres tableaux clair-obscur où il ouvre la voie à une méditation tant picturale que littéraire. Remarquons toutefois que le fonctionnement dehors/ dedans, noir/ blanc et lumière/ ombre est évident surtout dans les œuvres théâtrales ultérieures où « le jeu du clair-obscur devient souvent une composante

¹⁵¹ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 46.

¹⁵² *Ibid.*, p. 22.

¹⁵³ Denis Diderot, « *Pensées détachées sur la peinture* », in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1969, p. 762.

¹⁵⁴ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, t. XI (Beaux-Arts), Paris, Garnier (J. Assézat et M. Tourneux Maison), 1875-1877, p. 13.

¹⁵⁵ Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Op.cit., p. 86.

¹⁵⁶ Alain Badiou, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris, Fayard, 2011, p. 30.

essentielle : ainsi dans *Comédie* et *Berceuse*. [...] Mais si ce jeu avec la lumière est moins dominant dans *Oh les beaux jours*, il n'en est pas absent pour autant, mais réduit et plutôt suggéré [limité] aux bords du mamelon-corps de Winnie »¹⁵⁷.

Or, Le Caravage utilise la lumière sur un fond sombre pour inviter le spectateur à une contemplation attentive dans l'intimité d'un espace clos et, de même, l'univers des personnages de Beckett, qui n'est ni noir ni lumineux, présente un mélange du blanc et noir qui emplit le huis clos beckettien, c'est « le noir clair, ou le noir marqué d'une couleur incertaine que Beckett [la] résume souvent sous le nom de pénombre »¹⁵⁸. Samuel Beckett donne vie à la noirceur dans la création scénique et il trace une toile où chacun des personnages emporte un signe et une nuance de gris qui s'apparente désormais au noir clair, ainsi dans *Fin de partie* :

CLOV- Il fait gris. Gris! GRIS! Hamm- Gris! Tu as dit gris?

CLOV- « Noir clair. Dans tout l'univers »¹⁵⁹.

Bien entendu, dans cette pénombre, la femme en clair-obscur, dans sa localisation exacte, est peu distincte, comme le noir-gris lui-même qui ne se laisse pas deviner de façon claire et précise. Dans cette idée, la faible lumière - l'ombre et le gris - s'identifie à la pensée du doute jouant un rôle de tout premier plan. Comme le cas de Watt qui hésite entre l'apparition et la disparition « dans le for obscur Watt sentit luire soudain, puis soudain s'éteindre, les mots, Seul remède le régime »¹⁶⁰.

D'une part, la colorimétrie prédominante des gris et des blancs influence la femme qui s'identifie alors dans « le vieux gris [...] et le blanc mince sur le fond sombre »¹⁶¹. D'autre part, l'obscurité sur les silhouettes féminines est comme le point de départ pour les faire revivre. Dans la pensée de Beckett il existe un espoir sous une forme visuelle nouvelle : « Le gris n'est pas noir

¹⁵⁷ Danièle de Ruyter, « Fascination de la tragédie racinienne : résonances dans *Oh les beaux jours* », in Angela Moorjani, Danièle de Ruyter, Dunlaith Bird, Sjef Houppermans (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Early Moderne Beckett/Beckett et le début de l'ère moderne, Beckett Between/Beckett entre deux », Vol. 24, n°1, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 64.

¹⁵⁸ Alain Badiou, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris, Fayard, 2011, p. 30.

¹⁵⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 48.

¹⁶⁰ Samuel Beckett, *Watt*, *Op.cit.*, p. 235.

¹⁶¹ Samuel Beckett, *D'un ouvrage abandonné*, in *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 11.

chez Beckett. C'est noir clair. Le désespoir est habité par l'espoir »¹⁶². La transition de la nuit vers le jour est comme un espoir pour les femmes beckettiennes qui sans connaître et sans vivre les ténèbres, n'apprécient pas la lumière ainsi que le dit Edmond Rostand : « c'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière »¹⁶³.

Ce sont les tableaux de peintres du clair-obscur qui donnent forme à l'écriture, à la scénographie et à la création des personnages chez Beckett et, de même, lui permettent de créer des tableaux vivants devant le spectateur à la manière caravagesque. Au premier abord, l'idée de faire connaissance avec Rembrandt est présente dans son premier roman *Dream of Fair to Middling Woman* (1932), où figurent de beaux récits de jeunesse, très révélateurs. Il y dit : « Je pense à présent [...] au déhiscent, au dynamique décousu d'un Rembrandt [...] dans toutes les toiles duquel, durant le déjeuner [...] j'ai discerné une défection, un désuni, une déliaison, un flottement, un tremblement, un frisson [...] la lame de fond corrosive de l'Art [...] »¹⁶⁴.

Il est possible de trouver chez Beckett l'émergence de la conception de Rembrandt exposée dans ses peintures constituant une véritable série de têtes dans les différents états. Tout au long de sa carrière, il reste très sensible à ce thème qui - au fil de ses peintures - devient une de ses marques caractéristiques. Il se limite aux autoportraits¹⁶⁵ et à des peintures de têtes et de visages plutôt féminins. Entre 1628 et 1633 Rembrandt grave le visage d'un être âgé qui est le portrait de sa mère, et ensuite Saskia devient jusqu'à sa mort le modèle féminin par excellence dans ses peintures comme « *Six études de têtes dont celle de Saskia* » (Illustration n°6), « *Trois études de Saskia* », « *Etude de trois têtes de femme (Saskia)* », « *Etude de Saskia au lit* » et « *Saskia souffrante* » avec le visage de face ou de profil. Beckett est fasciné par une toile de Rembrandt vue en Allemagne et il la décrit : « Perplexing portrait of Saskia, dated the year after her death [...] the supposition being that the picture was begun before and finished after the died.

¹⁶² Serpilekin Adeline Terlemez, *Le théâtre innommable de Samuel Beckett (préface de Bruno Clément)*, Op.cit., p. 96.

¹⁶³ Edmond de Rostand, *Chantecler*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1927, p. 118.

¹⁶⁴ Cité par André Bernold, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, Op.cit., p. 30, in Samuel Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, p. 49.

¹⁶⁵ Nous ajoutons la suggestion de Svetlana Alpers : « Rembrandt se spécialise dans les petites tableaux d'histoire et aussi dans les *tronies*, ces études de têtes imaginaires que l'on connaîtra en France au XVII^e siècle sous le nom de « têtes de fantaisie ». Voir Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991, p. 148.

Les *tronies*, ce sont des têtes ou des autoportraits peints, dessinés ou gravés centrés sur l'expression du visage. (C'est notre explication).

Can find no trace of this situation in result »¹⁶⁶. Il est aussi influencé par les femmes âgées - le thème passionnant chez Rembrandt. Dans sa toile intitulée « Deux Portraits de Femmes en Pendants », Rembrandt représente deux femmes âgées assises dans un fauteuil « la première [...] vis-à-vis d'une table ronde dont on ne voit qu'une partie : elle porte sur la tête un voile noir et sur ses épaules un mantelet garni de fourrure, ses mains sont croisées l'une sur l'autre au-devant d'elle. [...] le second portrait est disposé comme le précédent mais en regard. [...] cette tête est aussi celle d'une vieille femme [...] elle est pareillement assise dans un fauteuil et la coiffure est semblable, à l'exception qu'elle porte un bonnet par dessous de son voile »¹⁶⁷. Rembrandt représente la *Tête de femme voilée*¹⁶⁸, une femme vue à mi-corps et de face, coiffée d'un voile qui lui descend derrière le dos. On ne s'étonne pas que Svetlana Alpers dans *L'atelier de Rembrandt*¹⁶⁹, parle de la particularité de la technique picturale de Rembrandt en attirant notre attention à la fois sur le centre de la composition (le personnage ou la scène représentée) mais aussi sur la matière colorée elle-même. Il assombrit la surface des êtres et des choses, et du coup, les personnages surgissent du fond et apparaissent en pleine lumière. Les dessins de Rembrandt expriment « une observation intense du modèle en tant que modèle et un souci permanent du rapport unissant la lumière et les contours au corps humain »¹⁷⁰. Et c'est ce que Beckett a retenu du style rembranesque dans ses textes au niveau des effets de lumière car chez Beckett le noir, aussi bien que le blanc, est « comme des passages de lumières, jouant de l'éclipse et des lueurs diffuses »¹⁷¹.

Les têtes de Rembrandt dans une zone en demi-teinte en ombres et lumières, se retrouvent chez les têtes féminines beckettienne exposées devant un arrière-plan sombre et se retrouvent dans la position de Winnie tête baissée « ça que je trouve si merveilleux, la façon dont les

¹⁶⁶ Germain Diaries, Nbk 3 et 4 janvier 1937. Il s'agit du portrait de l'épouse de l'artiste Saskia, que Beckett a vu au Kaiser Friedrich Museum de Berlin (aujourd'hui Le Bode Museum). Ce portrait qui appartient à la collection de la Gemäldegalerie à présent, date en effet de 1943, une année après la mort de Saskia, cité in Diane Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam/New York, Rodopi B.V., 2005, p. 169. « Portrait perplexe de Saskia, daté de l'année qui suit sa mort [...] en supposant que le portrait a été commencé avant sa mort et a été fini après. Vous ne trouvez aucune trace de cette situation ».

¹⁶⁷ Edmé François Gersaint, P. C. A. Helle, Jean Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris, Hochereau M.DCC.LI., 1797, p. 246.

¹⁶⁸ D'une certaine manière, on pourrait suggérer que l'image de la femme beckettienne est parfois voilée et cachée comme les trois femmes de *Va-et-vient* avec des chapeaux sombres quelconques à bords assez larges pour que les visages soient dans l'ombre (p. 43).

¹⁶⁹ Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Op.cit., 1991.

¹⁷⁰ Duncan Bull, *Rembrandt-Le Caravage*, Op.cit., p. 17.

¹⁷¹ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, Op.cit., p. 139.

choses... (*La voix se brise, elle baisse la tête*)... les choses... si merveilleux »¹⁷², ou encore « J'en suis reconnaissante en tout cas (*La voix se brise*) Très reconnaissante. (*Elle baisse la tête. Un temps. Elle lève la tête. Calme.*) Baisser et lever la tête, baisser et lever, toujours ça »¹⁷³. D'ailleurs, on peut remarquer que le tableau d'*Anne et Tobie aveugle* - éclairé par les fenêtres en arrière plan, et qui dans un milieu domestique modeste représente Tobie aveugle avec sa femme -, a été identifié comme prototype pour la création de la scène de *Fin de partie*. S'inspirant du contraste entre lumière et obscurité, Beckett utilise le rayon lumineux qui « isole l'apparition comme suspendue de têtes au-dessus du vide de la scène »¹⁷⁴. De plus, la peinture de Rembrandt propose, dans son tableau *Titus en habit de moine* (1660), une esthétique vestimentaire qui intéresse Beckett. Il s'agit de l'habit marron foncé au tissu grossier avec son capuchon qui correspond aux vêtements des personnages de Beckett qui sont souvent dissimulés sous un capuchon dans *Quad* ou comme les trois femmes de *va-et-vient* avec leur « chapeaux sombres quelconques à bords assez larges pour que les visages soient dans l'ombre »¹⁷⁵.

¹⁷² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, p. 46.

¹⁷³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, p. 52.

¹⁷⁴ Evelyn Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1998, p. 106.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 43.

4.1.3.4. Différentes images féminine-masculine liées à la remédiation scénique de la peinture

À l'instar de plusieurs écrivains de sa génération qui ont manifesté un intérêt certain pour la « remise en question du langage impliquée par le travail des peintres »¹⁷⁶, Samuel Beckett est aussi extrêmement fasciné par la peinture: tout au long de sa vie, son intérêt pour l'art pictural sera nourri par le contact avec plusieurs acteurs importants de la scène artistique du premier XXe siècle. Sans jamais suivre de formation spécifique, il acquiert de vastes connaissances en histoire de l'art, par la lecture d'ouvrages de référence et de catalogues d'exposition, qu'il achète en grand nombre lors de ses visites dans les galeries et musées de plusieurs grandes villes européennes. Très tôt, avant même de quitter son pays natal pour s'installer à Paris, l'écrivain se lie d'amitié avec le peintre irlandais Jack Yeats, par l'entremise de qui il fera la connaissance de Thomas MacGreevy, poète, critique d'art et directeur de la National Gallery of Ireland - où Samuel Beckett « [...] est capable de rester planté une heure devant un tableau pour l'examiner avec une intense concentration, en savourer les formes et les couleurs, l'étudier dans ses moindres détails »¹⁷⁷. C'est en compagnie de ce dernier que l'écrivain fréquente les grandes collections londoniennes au cours d'un long séjour en sol britannique entre 1933 et 1935. L'année suivante, Beckett effectue à travers l'Allemagne un véritable pèlerinage, allant de musée en musée et montrant un grand enthousiasme pour les expressionnistes allemands¹⁷⁸ et les peintres associés au mouvement *die Brücke*, en particulier Ernst Ludwig Kirchner et Emil Nolde.

Dans cette partie, notre étude est consacrée à la place de l'art visuel dans l'œuvre de Beckett et de l'influence de nombreux peintres dans sa conception dramatique. Il s'agit de l'inspiration picturale issue de sa culture personnelle et de l'effervescente artistique de son époque. L'étude prend le parti de souligner plutôt les traits importants d'une série de peintures (écoles en première partie et peintres plus influents en deuxième partie), avec une abondante iconographie, que de présenter des réalisations scéniques. L'étude remonte aux sources qui ont

¹⁷⁶ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », in *Revue Littérature*, n° 73, février 1989, p. 65.

¹⁷⁷ Témoignage du peintre Avigdor Arikha, in James Knowlson, *Beckett : biographie*, *Op.cit.*, p. 263.

¹⁷⁸ James Knowlson nous cite les nombreux voyages artistiques de Beckett en Europe, notamment pendant sa jeunesse entre 1936 et 1937 en Allemagne. Voir James Knowlson, *Ibid.*

influencé l'auteur, tout en mettant en place les traits les plus importants qui vont déterminer sa carrière dramatiques.

Chez Beckett et Bacon, l'expression figée *still life* pour « nature morte » retrouve son ambiguïté première : la vie silencieuse ou immobile mêlée indistinctement au dynamisme d'une vie qui s'acharne, tient et se tient dans l'énigme d'une incarnation. Chez Bacon, la « présence interminable », la mobilité-immobile et la présence excessive du devenir « une insistance [...] qui subsiste »¹⁷⁹ envahissent Beckett.

Il est impossible de ne pas rappeler l'immobilité des corps peints en parlant des corps immobiles becketttiens prisonniers de leur immobilité. Dans *Fin de partie*, la situation des personnages évoque la violence corporelle : le dernier jour d'une famille recluse après la Seconde Guerre Mondiale, Nagg et Nell un couple confiné à une poubelle, et Hamm aveugle paraplégique et son fils adoptif Clov. Cette pièce s'inspire du tableau de peintre de Francis Bacon *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* en 1953.



Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953.

¹⁷⁹ « Présence interminable. Insistance du sourire au-delà du visage et sous le visage. Insistance du cri qui subsiste à la bouche, insistance du corps qui subsiste à l'organisme ». Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 36.



Samuel Beckett, *Fin de partie*, 1975.

La démarche artistique de Picasso et celle de Beckett reproduisent le même principe, celui de l'intervention et de la présence de l'ombre et de la lumière. En 1927, Picasso a photographié son ombre¹⁸⁰. Ce document, révélé lors de l'exposition *Picasso photographe* (1994), nous montre la moitié du dessin restant dans l'ombre. Le rapport peinture-ombre a été l'une des obsessions de Picasso. Il travaille ses toiles en utilisant le motif de l'ombre. Cela est très proche de la pensée beckettienne dans l'incarnation de ses créatures féminines. A cet égard, dans le tableau de *L'ombre sur la femme*, nous avons affaire à une situation où l'ombre touche le corps nu. Convoquant une esthétique cubiste du corps morcelé, l'œuvre de Beckett s'inscrit dans l'art moderne qui s'attache à faire éclater le corps, à le déconstruire et à le désarticuler comme un pantin pour le mettre en morceaux.

L'autre toile de Picasso s'intitule *Femme dans un fauteuil* (1927) où un processus de minutieuse décomposition de chaque partie du corps, de chaque élément de la figure, un corps morcelé en un certain nombre de zones marquées, en multiples facettes est bien marqué¹⁸¹. Non seulement le visage, mais le buste, les bras, le cou, le fauteuil font l'objet d'un découpage en petits polyèdres gris, plus ou moins ombrés. Nous prenons comme exemple un autre tableau

¹⁸⁰ Catalogues des expositions du musée Picasso de Paris, *Picasso photographe, 1901-1916* (1994) et « *A une plus grande vitesse que les images* », *Picasso et la photographie* (1995), Paris, édités par la Réunion des musées nationaux, 1994 et 1995.

¹⁸¹ Dans sa vie créatrice, Picasso cherche par le dessin à faire le tour du corps féminin dans une série d'au moins neuf tableaux. Ces neuf tableaux sont reproduits dans Anne Baldassari, *Picasso et le portrait*, Catalogue d'exposition sous la direction de William Rubin, Paris, Réunion des musées nationaux/Flammarion, 1996, pp. 149-152.

Femme assise dans un rocking chair (Illustration n°7) en 1958. Ces deux tableaux font la liaison avec la position de la femme de *Berceuse*¹⁸². Dans la pièce de *Berceuse*, le décor repose sur un parti pris résolument fantastique, introduit par l'invention du jeu des halos de lumière qui permet de mettre en place un relais entre la parole, entre la femme enfermée dans un fauteuil et le spectateur. Les deux notions traitées par Picasso sont présentes dans *Berceuse* de Beckett. Dans le premier tableau, Picasso est préoccupé par l'ombre. On voit que chez Picasso ainsi que chez Beckett il y a une illusion d'ombre portée sur le corps féminin. L'ombre n'existe pas indépendamment du corps qui lui est associé. Dans ce sens, les deux artistes mettent en scène ce que Clément Rosset explique dans son œuvre *Impressions fugitives* : « l'ombre est inséparable du corps, en sorte que qui perd son ombre perd aussi et nécessairement son corps »¹⁸³. Dans le troisième tableau *Femme assise dans un rocking chair* (1958), Picasso est fasciné par la traduction en peinture de la notion de mouvement. Dans ce dernier, le mouvement est visualisé par l'extrême simplification des plans et des volumes et la réduction de la figure féminine à un schéma signalétique. Les deux artistes ne décrivent pas une femme qui se balance, ils mettent l'accent sur l'action qu'elle accomplit, sur l'espace qu'elle transforme par les rythmes qu'elle produit en se balançant. L'image de la femme chez les deux artistes nous introduit dans l'espace où la femme se balance, dans le mouvement qui l'anime dans sa berceuse¹⁸⁴.

« Peindre engendre des préoccupations sur l'acte lui-même »¹⁸⁵. Ce basculement se trouve chez des artistes comme Otto Muehl, il met en jeu le corps dans ce qu'il nomme « l'action matérielle », en 1963. Muehl cherche à « dépasser la peinture picturale par la représentation du processus de sa destruction ». L'idée destructive picturale de Muehl donne un aperçu de ce rapprochement avec l'œuvre de Beckett. Lors de sa première action matérielle, *L'Ensevelissement d'une Vénus*, Muehl apprête sa toile, positionne son modèle féminin debout sur cette surface et jette sur le modèle une serpillière d'argile et des pigments de toutes sortes.

¹⁸² Cette scène se trouve aussi au tableau intitulé *La Berceuse* de Van Gogh en 1889 dont « l'exercice de son art repose sur [...] reconnaître dans un ensemble la variété des couleurs, qui devront être appliquées sans atténuation, demi-teintes ou clair-obscur ». Voir Théodore Duret, *VAN GOGH Vincent*, Paris, Bernheim-Jeune & C^{ie} (édition définitive), 1919, p. 67.

On ajoute qu'à propos de *Berceuse*, on pense « [...] à *Margaretha Trip (De Geer)* de Rembrandt », ou encore à « un des tableaux de Jack Yeats représentant une vieille femme assise près d'une fenêtre, la tête penchée sur le buste », tableau intitulé *Sleep* (Sommeil), in James Knowlson, *Beckett: biographie*, *Op.cit.*, p. 1058, cité in Catherine Naugrette, *Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 30.

¹⁸³ Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, p. 31.

¹⁸⁴ On recourt ici à la sculpture de Giacometti appelée *L'Objet invisible (Mains tenant le vide)* en 1934, qui présente une femme assise dans sa chaise avec des mains en suspens dans le vide et tenant un objet absent, et évoque la femme qui fait des mouvements de balancements dans son immobilité et répète des mots qui disent le néant et le rien.

¹⁸⁵ Céline Roux, *Danse(s) performative (s)*, *Op.cit.*, p. 19.

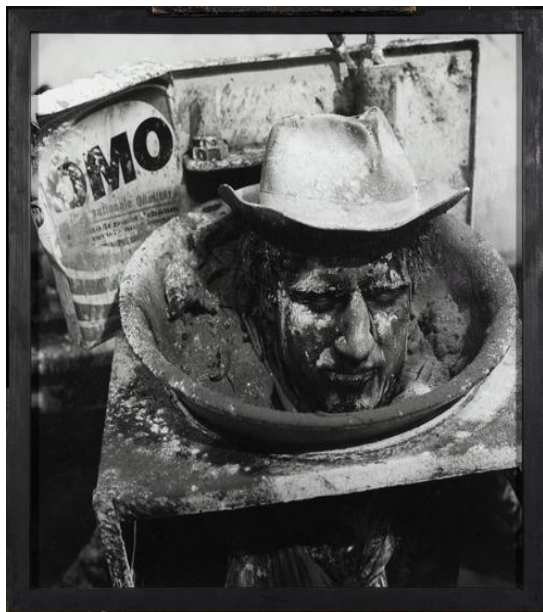
Cette toile nous présente la stagnation d'un corps féminin- une Vénus marécageuse. Ailleurs, l'idée de l'ensevelissement du corps féminin se retrouve sur une autre toile *Still life*, « *Action-Matérielle n °8* », en 1964, avec en plus de la fragmentation du corps mise en scène, une tête de femme et une tête de cochon sorties d'un trou du bout de la table. Cette toile rappelle l'ensevelissement des êtres vivants manifestement des cadavres féminins reliant la Vénus de Muehl à Winnie de Beckett. Les actions matérielles de Muehl évoquent aussi l'ensevelissement masculin comme dans *action matérielle n° 29 : Das Ohr, Waschuessel, Hinrichtung* (L'oreille, cuvette de lavage, Exécution, 1966), où un homme est enlisé dans son trou. De même, Beckett effectue aussi l'ensevelissement masculin dans *Comédie* et de Nagg dans *Fin de partie*.



Otto Muehl, *L'Ensevelissement d'une Vénus*, « *Action-Matérielle n °1* », 1963.



Otto Muehl, *Still life*, « Action-Matérielle n °8 », 1964.



Otto Muehl, *Das Ohr*, *Waschschuessel*, *Hinrichtung*, action matérielle n° 29, 1966.



Samuel Beckett, *Comédie*, 1963.

De même Breughel et Beckett se rejoignent lorsqu'ils montrent l'action de choir et le mouvement des corps vers la terre. Le thème du corps mutilé est fréquent chez Breughel. Dans « *La parabole des Aveugles* », il nous montre une scène où le mouvement de la chute est décomposé, de l'équilibre du premier aveugle jusqu'à la chute du guide. Les aveugles sont seuls dans cette toile : aucun autre être vivant n'est présent. Ils sont isolés par leur handicap et avancent sur un étroit sentier descendant. Du premier au dernier aveugle dans le fossé, on peut apprécier les différentes phases du mouvement de la chute. On y voit la procession de six aveugles marchant l'un derrière l'autre et chacun se guidant soit en déposant une main sur l'épaule de celui qui le précède soit en tenant son bâton. Le premier est tombé dans le fossé et bientôt le suivant fera de même. En regardant la scène telle qu'elle est représentée, nous pouvons supposer que tous les aveugles subiront le même sort que celui qui les « guidait ». Il s'agit d'une toile inspirée de la parabole des aveugles de l'Évangile de Mathieu: « Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugles. Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ! » (Mt 15,14). Chez Beckett, les références directes sont plus démonstratives lors de tableaux vivants, de courts instantanés reconnaissables comme dit Michèle Touret :

« *La parabole des Aveugles* peinte par Breughel, montre la succession des temps de la chute, semblable à celle des personnages de *Fin de partie*, dont l'un est aveugle et guidé dans sa chute par un quasi impotent »¹⁸⁶.

Clov roulant le fauteuil de Hamm aveugle et invalide¹⁸⁷; Pozzo au deuxième acte est devenu aveugle tiré par Lucky avec une corde attachée à son cou, Monsieur Rooney, aveugle avec sa canne marchant main dans la main avec la rondelette Madame Rooney qui n'est que « cent kilos de cellulite ! »¹⁸⁸. L'effet de ce rapprochement entre l'art de Breughel et les drames de Beckett sera de plonger le spectateur dans l'univers des aveugles où la cécité est constamment évoquée. La cécité est une métaphore de notre condition humaine dans ce qu'elle a de tragique.

¹⁸⁶ Michèle Touret, *De l'histoire à la fable et retour*, in Delphine Lemonnier-Textier, Geneviève Chevallier, Brigitte Prost (dir.), *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett* (écriture, représentation et mémoire), Rennes, PUR, 2012, p. 33.

¹⁸⁷ « HAMM. - [...] Comment vont tes yeux?

CLOV. - Mal.

HAMM. - Mais tu vois.

CLOV. - Suffisamment », *Fin de partie*, p. 53, ou

« NAGG. - Tu me vois?

NELL. - Mal. Et toi ? [...]

NAGG. - Mal. [...] Notre vue a baissé », *Fin de partie*, *Op.cit.*, p. 30.

¹⁸⁸ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, *Op.cit.*, p. 55.

Les personnages aveugles et privés de leurs membres donnent l'image d'un monde hostile et désespéré. Cela sera le point de départ vers l'univers des corps détruits.

Les accessoires partagent avec le décor les traits sémantiques « non-animé » et « non-humain », mais ils se distinguent du décor par le fait d'être des objets manipulables. Néanmoins, certaines parties du décor (ou des costumes) peuvent, elles aussi, être utilisées et manipulées, même si elles ne sont pas destinées d'emblée à l'usage et à la manipulation. Le critère de la maniabilité s'avère donc imprécis dans ces cas, puisque tous les éléments constituant l'objet théâtral sont potentiellement manipulables : « une marionnette, même géante, une fenêtre qu'on ouvre, des chaussures, si on les enlève ou si on les met, une table ou tel autre élément de décor si les comédiens le déplacent; le décor lui-même n'est pas constitué d'objets, même les meubles ne sont pas objets si les comédiens ne les déplacent pas. Deviennent objets par le travail producteur du comédien des choses qui n'ont guère vocation d'objets: telle partie du décor, telle partie de vêtement »¹⁸⁹. Les *chaussures* deviennent le thème sélectionné comme objet théâtral de Beckett. Ce thème choisi par Beckett est un modèle régulièrement repris par les peintres¹⁹⁰.

L'écrivain Pierre-Joseph Proudhon, ami de Gustave Courbet, enseigne que : « l'art doit être au service de la société, prônant les revendications sociales »¹⁹¹. En premier lieu, les chaussures peintes dans le tableau de Courbet intitulé *Les Casseurs de pierre*, montrent les classes laborieuses. Ce tableau met en évidence une paire de sabots de bois portée par l'ouvrier du premier plan et le second travailleur porte de rustiques souliers lacés en cuir grossier. Dans *le Rappel des Glaneuses* (salon de 1859) Jules Breton rassemble des jeunes femmes en sabots et d'autres pieds-nus. On peut le comparer sur ce point à Clov de *Fin de partie* qui a mal aux jambes et qui change de chaussures (p.79), mais aussi à Estragon dans *En attendant Godot* qui est gêné par ses chaussures et va souvent pieds-nus. Porter des chaussures usées ou être pieds-nus sont les deux symboles de la pauvreté dans l'expression « *va-nu-pieds* »¹⁹². Tandis que les souliers noirs et élégants, pratiquement neufs figurent la noblesse et la haute société. Chez Beckett, les personnages masculins sont parfois chaussés ou parfois *va-nu-pieds* et sans chaussures, et les femmes ne sont pas chaussées car elles sont souvent immobiles ou n'ont pas de jambes, sauf les trois femmes de *va-et-vient* qui ont *des chaussures légères, semelles caoutchouc*.

¹⁸⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996 [1981], p. 109.

¹⁹⁰ « Comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler ». Cf. Antonin Artaud, « *Lettres sur le langage* », in *Le Théâtre et son double, Op.cit.*, p. 136.

¹⁹¹ Marie-Josèphe Bossan, *L'Art de la chaussure*, New York, Parkstone Press, coll. « Temporis », 2004, p. 65.

¹⁹² *Ibid.*, p. 65.

Sur la scène d'*En attendant Godot*, une paire de chaussures des clochards mal chaussés, ou la paire de bottines de Krapp font étrangement écho à celle de Van Gogh dans le tableau intitulé *Les Vieux souliers aux lacets* (Illustration n°8) en 1886. Van Gogh peint une paire de chaussures usée. Le tableau rappelle combien la marche était une habitude. Et plus encore pour les indigents, prendre la route donnait à découvrir, c'était aussi l'occasion de rencontrer les « gens du voyage ». Magritte dans sa toile *Le modèle rouge* en 1935 transforme les chaussures qui deviennent pieds. La métamorphose pieds-chaussures nous révèle deux sens. S'agit-il de la métamorphose de pieds en chaussures, d'un corps humain rabaissé au rang d'objet, ou inversement, de chaussures, qui, à force d'être portées, sont devenues humaines ? Il est intéressant de noter que chez Samuel Beckett le pied, les chaussures, l'immobilité ou la marche nous évoquent la souffrance¹⁹³. À l'ouverture de la pièce, Estragon tente désespérément d'enlever ses souliers. Ils sont trop étroits, ils le font souffrir- les quitter, les laisser à un autre, en trouver à sa taille, devient alors un enjeu récurrent du texte. L. Janvier exprime admirablement comment le costume dans l'œuvre de Beckett est une véritable expression de soi incomplète et du corps en souffrance. « [...] L'existant alourdi par son corps est en quête d'identité: il ne trouvera pas deux souliers de la même pointure (dans *La dernière bande*). Il aura mal aux pieds comme il a mal au soi »¹⁹⁴. La scène de la chaussure illustre des *gestes de souffrance*, la scène où *le pied est coupable*. Ainsi les chaussures abandonnées sur la scène [à la fin du premier acte, il a « ses deux chaussures à la main et « les dépose près de la rampe »¹⁹⁵ (p. 73)] sont l'autre moitié de l'existence des héros beckettien, pourtant minimale, s'essayer à vivre - à se procurer une paire de chaussures quand on ne veut aller nulle part - n'est qu'un divertissement absurde. Le caractère émouvant des chaussures abandonnées, selon Annie Ernaux, c'est que « les chaussures sont le seul élément [...] qui conserve la forme d'une partie du corps. Qui réalise le plus la présence à ce moment-là. C'est l'accessoire le plus humain »¹⁹⁶. Donc les trois cas des souliers abandonnés, - ceux de Van Gogh, de Magritte et d'Estragon dans *En attendant Godot* - d'où le corps est absent offrent une image de la souffrance qui renvoie à la marche, la mobilité - comme le préconise Winnie « Quelle malédiction, la mobilité! »¹⁹⁷, - à la façon dont ils cheminaient dans la vie.

¹⁹³ « [...] On dit qu'à l'imitation de Joyce, Samuel Beckett mettait de petits souliers vernis qui le faisaient atrocement souffrir ». Cf. Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 55.

¹⁹⁴ Samuel Beckett, *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London, éd Grove Press, 2009, p. 340, in Ludovic Janvier, *Beckett par Lui-Même*, *Op.cit.*

¹⁹⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *Op.cit.*, p. 73.

¹⁹⁶ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, éd Gallimard, 2005, p. 46.

¹⁹⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 56.

4.2. La théâtralisation de l'art visuel au féminin : femme dissoute dans l'art

4.2.1. Emergence de l'art surréaliste sur la scène beckettienne : la part du féminin en chacun

Les démarches de Beckett en tant que dramaturge sont nourries du pictural immergé dans le théâtre. Dès sa jeunesse, Beckett est attiré par peinture et cet attrait se retrouve dans sa carrière dramatique. Sans aucun doute de nombreuses facettes de son œuvre dramatique ont en effet un lien étroit avec le surréalisme : des formes géométriques ou organiques explosives, des visages ou des personnages déstructurés, grotesques ou tragiques. L'influence du mouvement artistique du surréalisme se fait sentir dans certains de ses textes dramatiques. Cette influence renvoie à la collaboration de Beckett à la nouvelle revue *Transition*¹⁹⁸ dirigée par Georges Duthuit, à laquelle collaborent d'autres surréalistes comme Breton, Bataille, Eluard, Masson et Giacometti. Le premier séjour de Beckett à Paris, entre 1928 et 1930, comme J. Knowlson l'atteste, lui donne l'occasion de découvrir « l'existante atmosphère d'expérimentation et d'innovation qui entourait le surréalisme »¹⁹⁹. A l'occasion de son travail aux côtés du groupe des artistes surréalistes, Beckett a pu apprécier son propre génie et sa contribution à la conception esthétique de l'image de la femme dans son œuvre.

Oscillant entre les genres poétique et romantique, écriture théâtrale et cinématographique, l'art de Beckett se situe d'emblée à la croisée de plusieurs disciplines et de plusieurs concepts. Cela nous invite à reconsidérer la notion de personnage en créant un lien possible entre les genres d'un côté (le drame) et les modes d'expression d'un autre côté (la peinture). Dans le théâtre beckettien, le personnage s'épanouit sous toutes les formes, de l'archétype à l'individu. Dans cette perspective, l'art visuel surréaliste (peinture, sculpture, photographie, etc...) ancré déjà dans l'esprit de Samuel Beckett, représente les personnages et les

¹⁹⁸ La revue *Transition*, publiée à Paris en langue anglaise, avait été créé à la fin des années vingt par Eugène Jolas, qui fut un ami de James Joyce. Samuel Beckett y a d'abord contribué de 1929 à 1938 avec quelques textes et plusieurs poèmes. Beckett traduit des textes sur la peinture de René Char (« Courbet : The Stone Brakers »), Paul Éluard (« The Work of the painter - to Picasso ») et Francis Ponge (« Braque or Modern art as event and pleasure » tous ceux dans *Transition* n°5. En suivant le dialogue face-à-face avec Georges Duthuit, Beckett, se livre à un échange d'idées sur l'art en général et la peinture en particulier. Cf. Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, *Op.cit.*

¹⁹⁹ James Knowlson, *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*, *Op.cit.*, p. 107.

corps, et va nécessairement de pair avec la représentation des personnages-types qui complètent l'arrière-pensée artistique de Beckett. En fait, l'idée de la représentation corporelle, et de l'incarnation du corps féminin est un fantasme des surréalistes ainsi que de Beckett. C'est une réelle dénonciation de l'influence néfaste de la société du XXe siècle sur le corps humain qui reprend l'idée de Descartes comme étant une « machine composée d'os et de chair »²⁰⁰. De ce fait, pareil à la mécanique d'une machine, « le corps de l'homme moderne est un corps dépecé et dispersé dont on peut changer les parties (presque) à volonté »²⁰¹. Ce corps maltraité et fragmenté devient une préoccupation de la peinture. Cette préoccupation était déjà amorcée au XIX siècle et sera renforcée après la Deuxième Guerre Mondiale. « Le corps en crise laisse la fidélité à la photographie et l'idéalisation à la tradition, et s'affirme comme un corps éclaté au caractère monstrueux, loin de nos habitudes esthétiques mais plus proche de nos angoisses et de celles du monde moderne »²⁰².

A cet égard, on peut jeter un coup d'œil sur la dramaturgie dadaïste au théâtre, là où la crise du corps est bien présentée dans *Le Cœur à Gaz de Tzara* : « a weird recitation by characters representing parts of the body - the ear, the neck, the mouth, the nose, and the eyebrow »²⁰³. Nous retrouvons en plus, dans le théâtre d'avant-garde des années 1960 la mécanisation du corps et sa réification supplétive par la technologie. L'exemple le plus frappant est *Les Quatre cubes* d'Arrabal, le mimodrame de 1960 où :

« Les deux personnages A et B, avec une grande minutie, comme s'ils accomplissaient un rite, déplacent sur une scène entièrement nue, quatre cubes. Arrabal suggère que les cubes peuvent être décorés par des motifs de Mondrian ou de Klee, c'est-à-dire purement géométriques ou abstraits. A et B, qui « auront toujours la même expression [et dont les] mouvements sont d'une précision presque mécanique », sautent d'un cube à l'autre tels des automates »²⁰⁴.

²⁰⁰ Cité par Pierre d'Almeida, « *Corps de chair, corps glorieux: la réflexion chrétienne sur le corps* », in Colette-Chantal Adam (dir.), *Le Corps*, Vol. 1, Paris, Ellipses/Marketing, 1992, p. 59.

²⁰¹ Françoise Chenet-Faugeras, Jean-Pierre Dupouy, *Le Corps*, Paris, Larousse, coll. « Idéologies et sociétés », 1981, p. 13.

²⁰² Didier Tabary, « *L'Évolution de la représentation du corps dans la peinture moderne* », in Colette-Chantal Adam (dir.), *Le Corps*, Vol. 2, Paris, Ellipses/Marketing, 1992, p. 35.

²⁰³ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City (New York), Doubleday, 1961, p. 320. « Une récitation étrange par des personnages représentant des parties du corps : l'oreille, le cou, la bouche, le nez et le sourcil ».

²⁰⁴ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Op.cit., pp. 211-212.

Dans ce sous-chapitre, il est intéressant de mettre en parallèle les représentations du corps de la femme illustrée dans les textes dramatiques de Samuel Beckett qui n'est pas loin de celle citée ci-dessus, avec quelques œuvres d'arts visuels, afin d'envisager la hantise des figures de femme, figures incomplètes qui sont réduites à un être minimaliste. Ces figures créent des liens entre texte et image, entre Beckett et le monde artistique. En ce qui concerne Samuel Beckett, on peut remarquer que ses utilisations de la technique picturale dans ses œuvres dramatiques ressemblent beaucoup à celles d'un peintre.

4.2.2. Le référent esthétique comme image de la femme beckettienne

Cette partie permet de poser un lien entre la représentation de la femme sur la scène beckettienne et l'évolution artistique surréaliste. En art visuel, il nous apparaît d'une façon remarquable que le surgissement de la femme est toujours lié à une évolution technique de l'art (comme la lumière dont nous avons déjà dégagé les principales caractéristiques). Nous le montrerons en commentant certaines œuvres de peintres, de sculptures et de photographies surréalistes connues. Avant de présenter cette partie, nous aimerions prendre l'exemple du théâtre de Diderot en signalant que dès le XVIII^{ème} siècle avec l'écriture des pantomimes et la présence de « tableaux » dans le théâtre de Diderot, une ouverture des textes par l'image peut être constatée. En effet, par sa dramaturgie du tableau, l'écrivain propose au spectateur des images picturales ainsi qu'une nouvelle utilisation de la scène. Désormais, l'espace scénique devient un acteur important du jeu et le corps des acteurs est davantage pris en compte pour la construction de l'œuvre, et c'est ce que l'on étudiera dans le théâtre de Samuel Beckett où les corps féminins font image et font des « tableaux vivants »²⁰⁵. A cet égard, Diderot, dans le premier de ses *Entretiens sur le fils naturel*, écrivait que si un ouvrage dramatique était bien fait, « la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables

²⁰⁵ Diderot théorise la « dramaturgie du tableau », cité dans l'article intitulé « Tableau » de Mireille Losco, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, Paris, Belval/Circé, coll. « Circé/ poche », 2005, pp. 209-211.

au peintre »²⁰⁶. Avec la mise en scène des personnages féminins l'art beckettien devrait donc trouver son expression privilégiée dans la forme de l'art visuel afin de représenter le corps féminin exposé au regard des autres et qui est soumis à une destruction puis à une reconstruction.

4.3. Une lecture surréaliste-féminine de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

Le corps humain a toujours été un objet important dans la création artistique, utilisé par la danse et par le théâtre, représenté en peinture et en sculpture. Le surréalisme comme mouvement artistique consacre également une place essentielle au corps et devient un moyen d'expression artistique du corps humain : « le processus de création surréaliste se place, d'emblée et sans retour, sous le signe tout à la fois du désir mais également de l'écart à la norme et à la normalité »²⁰⁷. La question du corps, envahissante pour les surréalistes, c'est comme un support artistique dans leurs œuvres, et ils expriment leur esthétique via des représentations et des images variées du corps. A ce propos, le corps de la femme apparaît distinctement comme une thématique importante, en même temps d'inspiration créatrice pour l'homme. Considérée avant tout comme une muse abstraite, la femme est un objet : une image littéraire ou plastique. De ce point de vue, il importe d'ajouter que le mouvement surréaliste a certainement le plus célébré la femme et fait une grande place au féminin et c'est la part du féminin dans le surréalisme qui nous servira de cadre. Le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* parue en 1924 présente un ensemble de photos des membres du groupe dans lequel s'insérait cette citation de Charles Baudelaire : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves »²⁰⁸.

Les surréalistes envisagent l'aspect métamorphique et les diverses parties du corps, plus particulièrement en ce qui s'attache à la déliquescence du corps féminin. Pour développer cet

²⁰⁶ Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, introduction de Paul Vernière, *Op.cit.*, p. 90.

²⁰⁷ Quentin Bajac, « *L'expérience continue* », in Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert (dir.), *La Subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Catalogues du musée », 2009, p. 353.

²⁰⁸ Cf. André Breton (dir.), *La Révolution Surréaliste*, Paris, Gallimard, n°1- première année, 1^{er} dec., 1924, p. 17.

esprit, nous rappelons Xavière Gauthier qui souligne les relations complexes qu'entretiennent les surréalistes avec les femmes : « [Mais] elle est toujours en vision de transformation et lorsqu'on pense l'avoir capturée, Elle s'enfuit, peut-être en laissant derrière elle les mains de l'adorateur couvertes de poudre d'or »²⁰⁹. La femme illustrée par Beckett a aussi un statut particulier du point de vue corporel et esthétique. Un changement corporel passe d'un personnage à l'autre. Beckett transgresse toutes les possibilités vitales, les pieds, les jambes, les yeux et tout le corps. De la même façon, la femme beckettienne possédant un corps inerte, flottant et morcelé, tout en conservant le rôle de femme-aimée, femme-mère et femme-enfant, recroise la métamorphose corporelle créée par les auteurs et les artistes surréalistes. Il faut souligner ici que cette métamorphose appliquée dans leurs œuvres renvoie à leur vision acquise à « La Salpêtrière sous la houlette de Jean-Martin Charcot [...], les instantanés d'aliénées et d'hystériques offrent aux surréalistes [...] un répertoire de contre-formes, de contre-modèles anatomiques. [...] Figés par la photographie, les sujets féminins, comme dépossédés d'eux-mêmes, proposent une autre écriture du corps empruntant au désordre²¹⁰ et à la démesure »²¹¹.

D'une façon particulière, « [...] l'incertain, l'instable, l'inachèvement deviennent les nouvelles valeurs esthétiques »²¹² du théâtre beckettien. La femme dans l'art visuel surréaliste descend de son piédestal pour se placer dans l'espace esthétique de Beckett où elle rencontre une créature-femme qui est définie par la violence faite à son corps (morcellement, démembrement, ensevelissement, immobilité [...]). Le personnage féminin à côté du personnage masculin souffre d'un certain démembrement, manque de jambes, de tête, d'yeux. Ce processus de fragmentation de l'image, renvoyant au morcellement du corps humain, a été souvent utilisé par les artistes du XX^{ème} siècle, pour exprimer l'éclatement de la perception et du moi du sujet moderne.

²⁰⁹ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 158. A ce sujet on peut ajouter cette remarque que le « E » majuscule du Elle, révélant le côté mystérieux d'une déesse aux pieds d'argile, ne pouvant être facilement atteinte par le commun des mortels. L'homme est cet « adorateur » qui doit vivre avec le risque de la perte, et comprendre l'objet de son désir.

²¹⁰ Dans une lettre, citée par Rémi Labrusse où il parle de la peinture italienne, Beckett fait allusion au thème du désordre : « Je me rappelle un tableau au Zwinger, un saint Sébastien d'Antonello da Messina, formidable, formidable. C'était dans la première salle, j'en étais bloqué chaque fois. Espace pur à force de mathématique, carrelage, dalles plutôt, noir et blanc, en longs raccourcis à vous en tirer des gémissements, et le lapidé (sic) exposé, s'exposant, à l'admiration des courtisanes prenant l'air dominical au balcon, tout ça envahi, mangé par l'humain, Devant une telle œuvre, une telle victoire sur la réalité du désordre, sur la petitesse du cœur et de l'esprit, on manque se pendre [...] », Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », in *Revue Critique*, n° 519-520, Paris, Minuit, août-septembre 1990, p. 674.

²¹¹ Quentin Bajac, « *L'expérience continue* », in Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert (dir.), *La Subversion des images- Surréalisme, Photographie, Film, Op.cit.*, p. 353.

²¹² Sylvie Chalaye, « *Quid Novi* », in Franck Evrard (dir.), *En attendant Godot/Fin de partie (Samuel Beckett)*, Paris, Ellipses, 1998, p. 16.

Pour comprendre le cheminement de Beckett, nous essaierons enfin de synthétiser sa conception du « féminin » dans le mouvement surréaliste qui pose un regard englobant sur les arts (le dessin, la peinture, la sculpture, le cinéma et la photographie se côtoient dans une composition surréaliste). À ce propos, dans l'article de Max Morise « Les Yeux Enchantés », il prend nettement le parti d'un art surréaliste : « ce que l'écriture automatique est à la littérature, une plastique surréaliste doit être à la peinture, à la photographie et à tout ce qui peut être vu »²¹³. Or, non seulement Morise énonce ici un parallèle qu'il considère comme évident, mais il ouvre l'art surréaliste vers un domaine encore plus englobant : le visuel.

²¹³ Max Morise, « *Les Yeux Enchantés* », in *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924, cité par Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, in *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 1972, p. 189.

4.3.1. Femme exilée

Le thème de la métamorphose prend racine dans la mythologie. La métamorphose ne produit ni mort, ni disparition l'être sous métamorphose reste immobile. A ce sujet, la métamorphose d'Ovide est une illustration qui figure cette évolution. Citons à titre d'exemple, Myrrha qui cesse d'être une femme pour devenir un arbre :

« Ses jambes s'enfoncèrent dans la terre ; des racines tortueuses, sorties de ses pieds, affermirent son corps; ses os gardèrent leur dureté ; la moelle qu'ils renfermaient et son sang devinrent une sève ; ses bras s'étendirent en longues branches; ses doigts en formèrent de petites ; sa peau se durcit en écorce. L'arbre croissant, pressait déjà son ventre ; il avait ouvert son sein, et montait lentement à son cou. Craignant les retards, elle se baisse elle-même au-devant du bois qui s'approche, et enfonce sa tête sous l'écorce »²¹⁴.

Ainsi, d'une part, l'idée de la *femme-tronc* devient une des caractéristiques du féminin mis en scène chez Beckett qui en trouve une source mythologique chez Ovide et source visuelle possible chez Paul Delvaux, peintre surréaliste, dont Beckett s'inspire de la toile *L'Aurore* (Illustration n°9) où des grandes femmes immobiles occupent le décor et capturent l'attention de l'observateur. L'enracinement des quatre femmes « tronc » de *L'Aurore* annonce le thème de l'immobilité et provoque un sentiment du regret. Le regret s'attache au monde souterrain et à l'exil. Leurs seins, leurs gestes et leurs désirs féminins sont tout cachés et elles ne s'aperçoivent que dans leur miroir²¹⁵. Sur la toile *L'Aurore*, il y a, au sol, un miroir qui reflète un sein²¹⁶. Cette scène nous fait penser à l'œuvre *Oh les beaux jours* dans laquelle Beckett a saisi l'obsession essentielle de Delvaux. Un autre exemple de tableau comme source d'inspiration visuelle pour Beckett est la toile de « *La Métamorphose des amants* » d'André Masson (Illustration n°10) en 1938 qui représente un couple à l'intérieur d'un trou noir destructeur qui l'engloutit. Cela annonce l'image visuelle de Winnie enterrée (son époux Willie rampe à quatre pattes, est

²¹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, XI et XII. Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, trad. Gisèle Dronne, Paris, Pocket Jeunesse Classiques, collection dirigée par Claude Aziza, 2005, p. 49.

²¹⁵ Dans les textes des auteurs-artistes surréalistes, on trouve notamment une grande présence du miroir, symbole par excellence de la féminité, du regard sur soi extérieur qui donne lieu à la plongée vers le moi intérieur.

²¹⁶ Cette scène se trouve également dans le tableau *Femme au miroir* de Paul Delvaux en 1936, qui représente une femme nue dans une grotte qui contemple le reflet de son buste dans le miroir.

quasiment invisible) dans le mamelon de terre. Ce tableau suggère l'idée que Beckett reprend et réalise dans *Oh les beaux jours* : « le retour à l'univers intra-utérin »²¹⁷. Le désir du retour au sein maternel est métaphorisé chez Masson ainsi que chez Beckett. Les premiers souvenirs intra-utérins racontés dans l'histoire de Winnie laissent place à la suggestion de la vision de la première matrice prénatale et la vie intra-utérine : « une longue vie. (Fin de sourire.) Commencant dans la matrice, comme un temps jadis, Mildred se souvient ; elle se souviendra de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle »²¹⁸.

Un autre exemple des sources visuelles relatives à l'ensevelissement beckettien, provenant de la fin du dernier épisode du film *Un chien andalou* de Luis Buñuel et de Salvador Dalí en 1929, il s'agira de « deux femmes ensevelies à mi-corps dans le sable, représentent [...] une source possible de l'image de l'ensevelissement progressif de Winnie dans la terre »²¹⁹. Dans l'univers de l'art visuel, Beckett encore trouve un lieu des obscures métamorphoses où ses personnages proclament leur existence. En effet, le thème des œuvres photographiées d'Angus McBean, en représentant des êtres ensevelis masculin ou féminin, se retrouve dans l'ensevelissement de Winnie et Willie, Nagg et Nell et aussi chez les trois personnages de *Comédie*. Pour Beckett, être enfermé dans le fossé est un moyen d'exprimer le chemin sinueux de sa pensée. Winnie est enterrée mais elle peut toujours penser : « je n'ai pas perdu la raison » et elle est à la recherche de cette vérité : « [...] ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les choses ont une vie ».

De plus, en étudiant l'œuvre de Max Ernst, on s'aperçoit que son expérience peut se comprendre comme étant similaire au regard artistique de Beckett dans la création de Winnie. Le regard beckettien identique à celui d'Ernst rencontre toujours un corps féminin morcelé et enterré (*Le jardin de la France* en 1962 de Max Ernst est un exemple de la représentation d'un corps féminin morcelé sans visage). Mais la toile la plus significative de M. Ernst intitulée *Projet pour un monument à W.C. Fields*, en 1957 évoque d'une façon claire une femme mi-corps avec une ombrelle à la main qui porte effectivement la marque de l'enlèvement de Winnie. À ce propos, Breton dans *L'Art magique*, fait allusion au caractère énigmatique de l'itinéraire du labyrinthe :

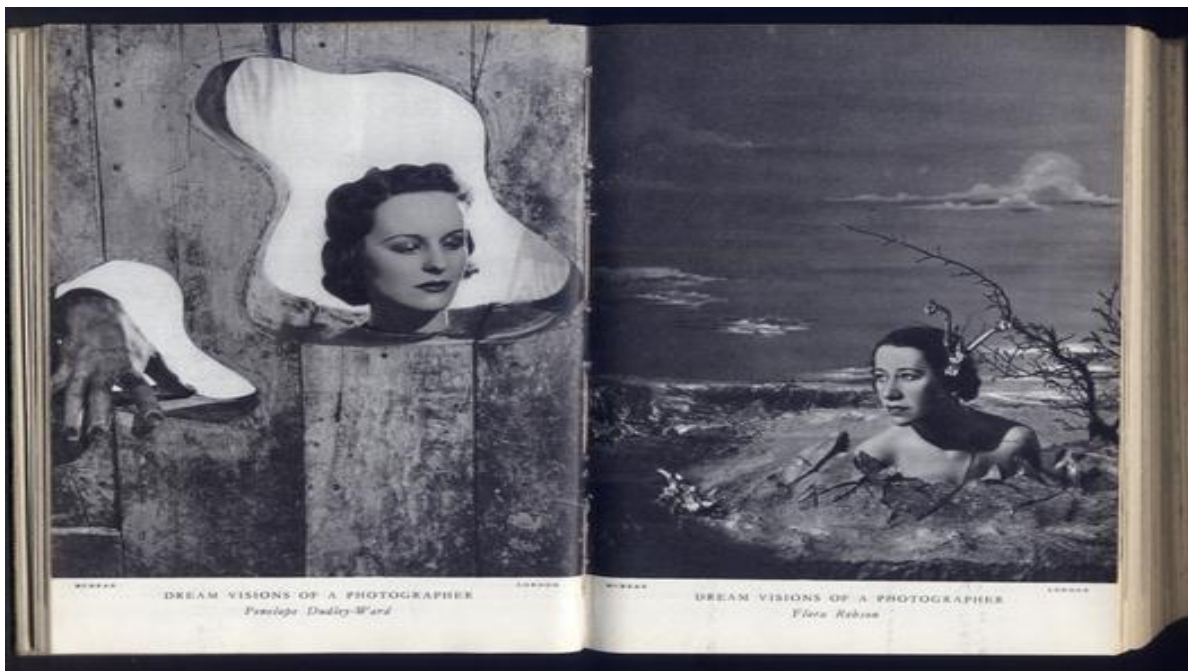
²¹⁷ Martine Antle, *Théâtre et poésie surréalistes : Vitrac et la scène virtuelle*, Birmingham, Summa, 1988, p. 43.

²¹⁸ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 66.

²¹⁹ James Knowlson, « Note sur les images visuelles de *Oh les beaux jours* », in *Revue trimestrielle Littérature*, n°167, Paris, Larousse /Armand Colin, sept. 2012, pp. 23-24.

« La caverne et le labyrinthe remplissent une fonction analogue à la tour et au temple : ils sont également des condensateurs de force magique, mais dirigés vers les effluves telluriques »²²⁰.

²²⁰ André Breton, Gérard Legrand, *L'Art magique*, Paris, Phébus Adam Biro, 1991 [1957], p. 135.



Penelope Dudley-Ward and Flora Robson. Photographs: Angus McBean in: *The Lilliput Annual*, January-June 1940, published by Pocket Publications. Editor: Stefan Lorant.



Photographie de la mise en scène *d'Oh les beaux jours* de Samuel Beckett par Roger Blin au théâtre du Rond-Point, 1981(Madeleine Renaud dans le rôle de Winnie).
Photo Thérèse Le Prat - Ministère de la culture France.



Max Ernst, *Projet pour un monument à W.C. Fields*, 1957.

4.3.2. Mutilation à la féminine : cartographie de la souffrance

Nous remarquons que le processus destructif et la fragmentation du corps reviendront dans l'art sculptural de Giacometti. La tendance au démembrement et le morcellement corporel progressif des personnages chez Beckett coïncident avec l'idée de Giacometti. Beckett énonce le même concept que Giacometti : le morcellement du corps par étapes et la femme en position d'objet (*femme-objet*)²²¹. Dans le surréalisme, comme chez Giacometti, l'esthétisme de la

²²¹ L'idée du corps-objet est une préoccupation majeure dans l'art pictural et la sculpture modernes. Nous prenons d'abord l'exemple de Marc Le Bot pour la peinture de Velicković dont il dit que : « la chair du corps est analogue à la matière des choses » dans son livre intitulé *Images du corps*, Présence contemporaine, Aix-en-Provence, 1986, p. 34. Et l'assimilation des objets usuels au corps de la femme n'échappe pas au génie de Giacometti. La sculpture monumentale d'Alberto Giacometti attire notre attention. En 1926, la petite sculpture *La Femme-cuillère* se

représentation humaine transparaît sous forme d'un corps mutilé et dilaté. Dans sa sculpture très emblématique *Pointe à l'œil* en 1931, Giacometti fait la cruauté visuelle par excellence, et à l'évidence c'est un jeu de désir et de violence. Un œil féminin détaché du corps est effleuré et menacé par une pointe. Cette cruauté incarnée dans l'œuvre de Giacometti est un fait rappelé par Jacques Dupin : « il y a, il y avait surtout, chez Giacometti, un instinct de cruauté, un besoin de destruction qui conditionnent étroitement son activité créatrice. [...] Le spectacle de la violence le fascine et le terrifie. Naguère, avec des personnes de rencontres ou des amis, surtout des femmes, il ne pouvait s'empêcher d'imaginer comment les tuer »²²². Cet état d'esprit se trouve dans *Comédie* où l'œil de la femme qui d'une part est aveugle : « F1- à moins d'être aveugle »²²³, et d'autre part, détaché de son corps, a néanmoins le désir de voir. Chez l'homme, l'œil devient un objet de désir que Giacometti illustre comme « organe phallique »²²⁴ : « H- [...] tu n'es que... œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. [...] cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas. [...] Œil sans plus. Sans cerveau ... S'ouvrant sur moi et se fermant. Suis-je seulement »²²⁵, bien évidemment, l'objet du regard beckettien avec son activité visuelle cherchant la vérité, semble nourrie de l'expérience de Roland Barthes et en retrouve l'équivalent sur la scène de la photographie, lui, à ce propos, déclare que : « le regard, s'il insiste est virtuellement fou, écrit R. Barthes dans *La chambre claire*, il est à la fois effet de vérité et effet de folie »²²⁶.

Comme chez Bataille il y a une fascination pour les représentations de corps suppliciés et décomposés - car il met en exergue les organes par ses titres (« Œil », « Le gros orteil », « Bouche »,)²²⁷ - Chez Beckett, cette fascination se retrouve pour des personnages lentement décomposés qui tombent en ruine, se fondent et s'effacent pour les scènes de décapitation ou de torture. Donc, à cet égard, Deleuze énonce qu'il y a chez Beckett : « une fantastique décomposition du moi » et aussi « le moi se décompose, puanteur et agonie comprise »²²⁸.

présentant de face, sur un pied unique, sans bras, ni jambe, « le sexe-ventre géant resserré à la taille, sous un petit buste que domine dressé, un œil dans la tête minuscule ». Marcelin Pleynet, « Alberto Giacometti », in *Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'industrie*, Saint-Etienne, 6 juillet-28 septembre 1981, cité in [Sans auteur identifié] Musée de l'orfèvrerie de la Communauté française *Alberto Giacometti*, Bruxelles, Domaine du Château de Seneffe/Ministère de la Communauté française, 2000-2001, p. 41.

²²² Jacques Dupin, *Alberto Giacometti : Textes pour une approche*, Paris, Fourbis, 1991, p. 17.

²²³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 32.

²²⁴ Tomasz Swoboda, *Histoires de l'œil*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2013, p. 17.

²²⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, pp. 32-33.

²²⁶ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, Seuil, 1980, p. 175.

²²⁷ Georges Bataille, *Œuvres Complètes I, Premiers Ecrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 187-200-237.

²²⁸ Gille Deleuze, *L'épuisé* in *Quad et autres pièces pour la télévision*, *Op.cit.*, p. 63.

C'est pourquoi, on se penche sur l'importance du thème de la tête. Ce thème suscite une réflexion esthétique chez certains artistes surréalistes ainsi que chez Samuel Beckett. La tête, détachée du corps des personnages - fragment « essentiel » - reviendra à plusieurs reprises dans son œuvre. Il rappelle fortement d'autres variations et peut être comparé à la violence des diverses représentations de « têtes coupées »²²⁹. Afin de dégager les détails du motif de la « tête coupée » chez Samuel Beckett²³⁰, nous nous proposons de nous référer à la mythologie. Sommet du corps, la tête est également le sommet de l'être humain. Elle se considère comme l'épitomé de l'individu. L'image de la tête de *Méduse* - avec sa chevelure de serpents - décapitée par Persée entre dans la version beckettienne. Beckett crée des femmes décapitées à travers l'« effet méduse »²³¹. Il est fasciné tout au long de la création des figures féminines par l'image de la tête. *Comédie* de Samuel Beckett, pièce écrite en 1963, nous présente les trois têtes dépassant des jarres, à taille humaine, un trio de têtes fixes parlantes sous forme de concerto, le mari /la femme/ l'amante. Dans cette pièce l'expérience de Beckett comme traducteur des textes surréalistes s'implique dans le dialogue de deux femmes et en fait un spectacle de l'hystérie. Beckett traduit pour la revue londonienne *This Quarter* une sélection de textes surréalistes, notamment du « Cinquantenaire de l'hystérie » d'André Breton et Louis Aragon²³². L'iconographie de la Salpêtrière exposée dans « Le cinquantenaire de l'hystérie » n'a pas manqué d'intéresser Beckett. Elle donne à voir la mise en scène hystérique. Les deux femmes expriment leur rage

²²⁹ Il est intéressant de mettre en relation cette idée avec l'homogénéité pratiquée dans la poésie surréaliste de Joyce Mansour qui montre donc la vision d'un « surréalisme au féminin ».

« Ta tête détachée de ta gorge coupée

C'est le commencement de l'éternité [...] » et aussi

« Ton cou tranché

Ta tête qui saigne

Séparée de ton corps

Grimaçante et aveugle [...] ». Cf. Joyce Mansour, *Cris*, Paris, Seghers, 1953, pp. 12-320.

²³⁰ Ce motif renvoie à un tableau que Beckett admire. C'est le tableau de Karl Ballmer, d'origine suisse, intitulé *Tête en rouge* (Illustration n°11) exposé au Musée d'art à Aarau en Suisse. Dans son carnet de voyage, le 26 novembre 1936 Beckett écrit : « Merveilleuse tête de femme [Frauenkopf], crâne terre mer et ciel, je pense à la Monadologie [de Leibniz] et à mon 'Vautour'. Il ne me viendrait pas à l'idée de qualifier d'abstraite cette peinture. Du concret métaphasique. Non pas la Nature de convention, mais sa source, la fontaine d'apparition [Erscheinung]. Peinture pleinement a posteriori. L'objet n'est pas exploité pour illustrer une idée, comme par exemple, chez Léger ou Baumeister : il est premier. La communication épuisée par l'expérience optique qu'elle a pour motif et contenu. Tout le reste est secondaire [...] ». Cf. Dans les carnets du voyage en Allemagne, cité par James Knwolson, *Beckett : biographie, Op.cit.*, p. 319.

²³¹ Nous constatons que de l'union entre deux divinités marines, Phorcys et Ceto, naquit les trois Gorgones : trois filles nommées Sthéno, Euryale, Méduse. Cette image mythologique est utilisée par Beckett pour incarner les trois personnages féminins de *Va-et-vient*. Ce mythe est aussi présent dans le tableau *Les forces du mal et les trois Gorgones* en 1902 de Gustave Klimt.

²³² Louis Aragon, André Breton, « The fiftieth Anniversary of Hysteria », trad. Samuel Beckett, in *This Quarter: Surrealist Number*, Vol. 5, n°1, Paris, Guest, 1932, pp. 103-105.

avec leur paroles hystériques²³³ (comme l'image de la Méduse, « symbole de la femme hystérique castratrice »), la rage de raconter leur désarroi d'avoir été trompées, la rage de la jalousie, cela nous rappelle la tête de Méduse provoquant l'horreur qui impose une image étouffante sur toute tête coupée : « la tête de Méduse qui fixe et fige, qui angoisse et qui fait frémir immémoriale frayeur qui glace 'sous un œil qui s'acharne, elle [l'herbe] frissonne. D'un frisson infime venu de son profond' [...] »²³⁴. Le comportement épouvantable de « [me] trancher la langue d'un coup de dent et l'avaler ? La cracher ? »²³⁵ par le personnage F1 dans *Comédie*, nous évoque la peur au féminin comme la tête de Méduse qui est le symbole de l'épouvante et de la castration. Dans l'histoire de l'art, la décapitation de la Méduse représente plus profondément l'image de la castration féminine et de la perte de la mère archaïque que l'enfant constate durant une phase dépressive « l'angoisse de perdre la mère, jusqu'à l'impotence et la mort »²³⁶ : précise Julia Kristeva dans *Visions capitales*.

Après ce bref regard mythologique sur la décapitation, il est temps de l'associer à l'idée de tête chez les surréalistes comme Giacometti²³⁷. Il réduit ses motifs à des têtes, à des figures et à des bustes. Pour lui « l'essentiel c'est la tête »²³⁸ et il ajoute que « tous les jours je voudrais faire des paysages, mais je suis réduit aux têtes pour le moment. Parce que si l'on avait une tête, on aurait tout le reste ; si on n'a pas la tête, on n'a rien ; pour moi, en tous cas »²³⁹. Comme chez Giacometti, le fragment de tête coupée se rapproche du fantastique chez Beckett. Pour Beckett, la tête est le dernier organe qui va disparaître, comme pour Molloy qui constate : « ma tête mourra

²³³ Dans l'espace du corps immobile, la déformation conceptuelle du statut même de la sensation assume une « Puissance plus profonde et presque invivable ». (Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, *Op.cit.*, p. 47). Deleuze décrit cette déformation et cette transmutation temporelle de la sensation à l'intérieur de la phrase : « la peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement ». Donc, le glissement entre « Être » et « convertir » c'est le glissement entre le geste et le regard. C'est ce mouvement même de transmutation continue qui travaille déjà la phrase de Beckett devant une « Tête de femme » de Schmidt-Rottluff en 1936 : « l'art qui est prière, déclenché la prière, libère la prière chez celui qui regarde ». Cf. Dans les carnets du voyage en Allemagne, cité par James Knowlson, p. 31.

²³⁴ Sjef Houppermans, « Travail du deuil, travail d'œil dans *Mal vu Mal dit* », in *Samuel Beckett & compagnie*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 79 (la citation est tirée de *Mal vu Mal dit*, *Op.cit.*, p. 37).

²³⁵ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, *Op.cit.*, p. 25.

²³⁶ Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1998, pp. 93-95.

²³⁷ Autour du thème obstiné de la représentation de la figure humaine, la recherche d'Alberto Giacometti propose une approche précise de l'organe humain. On cite ici quelques sculptures de l'artiste qui s'appuient sur le thème de la tête. *Tête de la mère de l'artiste* 1919-1923, *Tête* 1926, *Tête du Père* 1927, *Paysage-tête couchée* 1932, *Tête-crâne* 1934-1936, *Diego* 1937, *La rencontre d'une figure et d'une tête* 1949-1950, *Tête de Diego au col roulé* 1951-1952, *Grande tête* 1960. [Tiré de la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne sur Alberto Giacometti, le catalogue est coédité par le Centre Georges Pompidou et la réunion des Musées nationaux, Paris, Mars 1999.]

²³⁸ Alberto Giacometti, « *Entretien avec Georges Charbonnier* », 3 mars 1951, in *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, « *Savoir sur l'art* », Paris, Hermann, 1990, p. 247.

²³⁹ André Parinaud, « Pourquoi je suis sculpteur- Entretien avec Giacometti », in *Art-Lettres-Spectacles*, n°873, Paris, 13-19 juin 1962, in Alberto Giacometti, *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris, Hermann, 1990, p. 270.

en dernier »²⁴⁰. Un autre peintre surréaliste, Joan Miró, est fasciné par le démembrement du corps. Il met en lumière la déconstruction du corps humain. Dans son tableau de *Portrait de Mme K.* (Illustration n°12) en 1924, il présente un corps féminin déstructuré (œil/tête/oreille/sein/cœur/sexe). Le thème de la tête hante la mémoire de J. Miró. Il crée une toile intitulée *Tête* en 1927. Ce thème se retrouve chez Man Ray dans l'une de ses célèbres photographies intitulée *Noire et blanche* en 1926. On y découvre le visage d'une femme, blanche, très pâle, les cheveux tirés en arrière, les yeux fermés et la bouche maquillée et pincée. Cette femme tient un masque africain noir, en ébène, cela peut être mis en relation avec le thème de la tête dans la pensée surréaliste²⁴¹.

A ce sujet, on se penche sur les organes prothétiques et confus des personnages féminins de Beckett. L'image de leur corps amorphe et l'incertitude sur ses limites organiques (ou la confusion entre l'extérieur et l'intérieur) qui caractérise le corps prothétique, est liée à la confusion de leurs organes. L'exemple précis se trouve chez le surréaliste allemand Hans Bellmer qui réarrange le corps fragmenté en utilisant les possibilités de décomposition et de recombinaison, avec sa *Poupée* constituée des parties du corps d'une jeune femme grotesquement recombinaisonnée, une femme démembrée et désarticulée dont les différentes parties du corps s'organisent autrement et le rapport intérieur/extérieur est recombinaisonné. H. Bellmer soumet pour sa part la recombinaison du corps à un grand principe « la loi de l'anagramme ». Dans *L'Anatomie de l'image*, il écrit : « le corps est comparable à une phrase qui vous inciterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »²⁴². Bellmer avec sa vision de la poupée brisée, soutient que les parties du corps peuvent être déplacées et confondues avec d'autres d'une manière qui rappelle le corps prothétique de Beckett, un corps : « soit suppléé par des instruments (magnétophone, éclairage) soit décrit comme prothèse à part entière, morceau, organe détaché d'un tout »²⁴³. La *Poupée* de Bellmer (Illustration n°13) créée par des assemblages de prothèses et de même la femme-poupée beckettienne, évoquent un seul registre commun : la violence²⁴⁴ et la cruauté au féminin. Cette

²⁴⁰ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Op.cit., p. 183.

²⁴¹ Pour préciser ce thème, on vous explique que l'une des caractéristiques du groupe surréaliste dans la *Revue Acéphale* ou dans la société secrète *Acéphale* est que « (son) le photomontage associant le plus souvent des têtes sans corps. Tout tend à montrer que les surréalistes sont des collagistes du corps démembré [...] ». Cf. Emmanuel Guigon, Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2013, pp. 96-97.

²⁴² Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'image*, Paris, Allia, coll. « Petite Collection », 2002, pp. 43-44.

²⁴³ Stéphanie Ravez, « Du moignon à la prothèse : le corps en supplément chez Beckett », in *Revue Essais*, n°2, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 54.

²⁴⁴ À certains égards, le culte de la violence inauguré par Dada, est théorisé par Marinetti et à l'œuvre chez les surréalistes.

violence se constitue toujours dans un « processus de perte ou de surcharge de sens »²⁴⁵, ainsi dans le corps en processus de décomposition et de putréfaction. La fascination pour la femme comme un « objet protestataire », - au corps artificiel²⁴⁶, sans esprit et sans âme, qu'il s'agisse de l'automate ou de la poupée - est bien marquée chez Bellmer. Il réalise plusieurs photographies de femmes démembrées et amputées : « expression sans fin de construction et de démembrement, ou, plus précisément, de construction en temps que démembrement »²⁴⁷. À partir de 1934, il entreprend la construction de sa première *Poupée* ce qui se retrouve aussi chez Dali qui écrit que la femme « deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie »²⁴⁸.

Dans l'expérience cinématographique de Man Ray son court-métrage d'*Emak Bakia* (1926) explore le corps féminin qui devient objet dans le sens de l'image-mémoire appliquée au cinéma : « la femme est la clé du monde matériel »²⁴⁹. Au début de ce court métrage, M. Ray montre un œil, symbole omniprésent dans l'iconographie surréaliste²⁵⁰. Puis, les premières séquences de ce court-métrage montrent clairement l'intérêt d'extraire l'objet de son aspect utile pour développer le concept attaché aux choses. Le corps féminin est mis en mouvement. D'abord dans la voiture qui amène la jeune femme sur le lieu de villégiature, puis dans la danse, puis dans les gros plans sur les jambes, tout raconte le désir. Ce mouvement corporel nous montre une atmosphère identique à celle que l'on retrouve dans le théâtre de Beckett avec le cas de May qui fait des pas dans un *mouvement rythmé de ses jambes*. Dans les deux cas, le personnage féminin rayienne-beckettienne parle avec son corps et se laisse entraîner par le rythme des pas. Man Ray décrit une femme-objet, morcelée dans le montage elliptique avec les paysages du voyage en voiture qui laissent la place aux grandes vues panoramiques sur l'océan. La lumière est partout présente, sur les vagues mais aussi sur les jambes de la jeune femme.

L'obsession des formes corporelles étranges et insolites systématisée chez les surréalistes imprègne la pensée beckettienne qui crée des figures disloquées et démembrées qui s'enfonçant dans leur propre morcellement : « [...] Étrangeté dans la distance. Ce corps qui est à moi n'est

²⁴⁵ Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, p. 15.

²⁴⁶ Katharine Conley, « *La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme* », in Georgiana M. M. Colville, Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, pp. 82-83.

²⁴⁷ Rosalind Krauss, « *Corpus Delicti* », in Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades (dir.), *Explosante-fixe : photographie & surréalisme*, Paris, Hazan/Centre Georges Pompidou, 1985, p. 86.

²⁴⁸ Salvador Dali, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », in *Minotaure*, n° 5, 1934, in Quentin Bajac, « *L'expérience continue* », in Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert (dir.), *La Subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film, Op.cit.*, p. 353.

²⁴⁹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, trad. Vivian Folkenflik, New York, Columbia University Press, 1990, p. 134.

²⁵⁰ Cela pourrait exprimer à la fois l'achèvement du dadaïsme et l'entrée dans l'époque du Surréalisme.

pas à moi. Ce corps qui n'est pas moi me gêne et m'entrave »²⁵¹. On retiendra l'image de Winnie dont les « beaux restes » font l'objet d'un morcellement précisément décrit par Beckett dans les didascalies de la pièce *Oh les beaux jours* : « [...] grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse [...] les bras sur le mamelon, la tête sur les bras... Elle joint les mains, les lèvres devant sa poitrine, ferme les yeux... 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 - [...] »²⁵².

L'aventure du corps dispersé chez Beckett est grotesque et d'une certaine manière nous notons que la corporéité féminine chez Beckett est montrée par bribes successives: « Et maintenant ? (Un temps.) Le visage. (Un temps.) Le nez... Les narines... une ombre de lèvres... la langue... un rien de front... de sourcil... la joue... c'est tout »²⁵³. Cette idée est reliée à la mouvance de Pablo Picasso. On se permet de penser que Beckett de façon frappante, pour la création des corps décapités et massacrés, est sous l'influence de la toile de Picasso. Prenons l'exemple du tableau de *Guernica* (Illustration n°14) datant de 1937 où d'après la dénotation de la toile, Picasso a inventé une scène accentuée par la déformation et la dispersion de l'ensemble des personnages : la tête d'une femme criant de douleur, une femme avec un enfant dans les bras, une femme s'enfuyant avec la douleur aux jambes. Ce tableau présente un contraste de lumière très fort. Cette technique utilisée par Beckett dans la scénographie de ses pièces accentue la violence des corps démembrés, la peur et la douleur des visages tordus. Une autre source pour l'image obsessionnelle du démembrement²⁵⁴ est le tableau avec cinq cibles de format carré qui présentent les parties anatomiques significatives d'un nu féminin intitulé *L'évidence éternelle*, (en 1930) de René Magritte qui « procède du même principe de démembrement, de l'analyse partie par partie du corps de la femme, [...] comme un chirurgien plastique, Magritte démembre et façonne du corps de la femme pour créer une beauté artificielle »²⁵⁵.

²⁵¹ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Op.cit., p. 63.

²⁵² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Op.cit., pp. 12-14-15.

²⁵³ *Ibid.*, p. 63.

²⁵⁴ On remarquera chez René Magritte le fragment du corps réalisé dans ses toiles comme *Le Modèle Rouge* en 1935, où les pieds sont détachés du corps : « Le questionnement peut être élargi au sujet de la fragmentation anatomique, plus particulièrement celle ayant trait au pied ». Cf. Marco Bussagli, *Le Corps, anatomie et symboles*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2006, pp. 321-323 ; Georges Didi-Huberman (dir.), *L'Empreinte*, (catalogue d'exposition), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

²⁵⁵ Patrick Souveryns, Pascal Heins, *[Re] lire Magritte: 7 clefs pour comprendre une œuvre d'art*, Belgique, Groupe De Boeck, 2009, p. 111.

4.3.3. Femme-photo : manipulations de l'image

Il est impossible de parler de l'anatomie corporelle sans noter la manière dont les surréalistes l'ont traitée à travers l'objectif de l'appareil photographique. Dans le même esprit André Breton dit que : « la photographie est là pour témoigner du corps, de son animalité, de son étrangeté, de sa folie, de sa 'beauté convulsive' »²⁵⁶. L'art de la photographie surréaliste met à son tour l'accent sur le corps humain, et à partir des années 1920 « un sujet unique sera prépondérant dans la photographie surréaliste : le corps humain - et tout particulièrement celui de la femme »²⁵⁷. A ce sujet, les travaux de Mary Ann Caws et ceux de Man Ray²⁵⁸ portant sur la représentation du corps féminin morcelé en sont de bons exemples. La réminiscence d'une photographie de Ray montrant une bouche se retrouve dans la pratique scénique de Beckett. Elle s'inscrit dans la mémoire photographique en mettant une partie du corps féminin réellement en scène. On étudie avec Man Ray cette partie du corps féminin omniprésente qui est dominante sur la scène de *Pas moi : La bouche*, métaphore visuelle qui traduit la féminité chez Beckett ainsi que chez les surréalistes. En regardant la scène dans *Film* (1963), l'œuvre cinématographique de Samuel Beckett, la chambre comporte « un poisson rouge dans un bocal »²⁵⁹, tout de suite, on pense aux vers du poème d'Apollinaire : « Ta langue, le poisson rouge dans le bocal de ta voix », qui présage l'épanchement artistique à l'égard du corps féminin. Nous rattachons donc la bouche de *Pas moi* comme symbole de sensualité, de sexualité et de féminité absolue, à l'étude du tableau *A l'heure de l'observatoire, Les Amoureux* 1934²⁶⁰ de Man Ray. La Bouche envahissant la totalité de l'écran entraîne tout le visage²⁶¹ et la femme

²⁵⁶ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, pp. 12-13.

²⁵⁷ Jane Livingston, « Man Ray et la photographie surréaliste », in Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades (dir.), *Explosante-fixe : photographie & surréalisme*, Paris, Hazan /Centre Georges Pompidou, 1985, p. 123.

²⁵⁸ « Man Ray ne cachera jamais que la principale motivation de son travail artistique fut la femme », in Christian Bouqueret (dir.), « Introduction », dans *La photographie surréaliste*, Paris, Actes sud, coll. « Photo Poche », 2008, p. 4.

²⁵⁹ Samuel Beckett, *Film*, *Op.cit.*, p. 121.

²⁶⁰ « Les lèvres rouges flottaient dans un ciel bleu-gris, au-dessus d'un paysage crépusculaire où l'on voyait, à l'horizon, un observatoire et ses deux dômes, comme des seins, à peine suggérés dans la pénombre. C'était une impression que je gardais de mes promenades quotidiennes dans les jardins du Luxembourg. Probablement à cause de leurs dimensions, les deux lèvres ressemblaient à deux corps enlacés. C'était très freudien », (Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Actes sud, 1998, pp. 334-35).

²⁶¹ On prend l'exemple du poème *Les sens* :

« Ta bouche séduit ton visage
Et ton corps peut venir
Battant comme un cœur ».

ne voit pas la métamorphose de son visage et de son corps, elle l'entend. Elle l'entend dans l'accélération de son pouls et de ses mots qui font remuer ses lèvres et ceci nous rappelle le visage de la femme de *...que nuages...* dont les lèvres bougent en articulant des mots. Dans cette scène dominée par le gros plan d'une bouche, Beckett soulève un point de vue, celui de la cavité et du trou dans l'unité du corps. Pour E. Grossman, des écrivains comme Beckett, confondent parfois le mot et la chose : « lui, tente de percer des trous dans le corps de la langue et chaque coupure dans le corps des mots est fantasmée comme un orifice »²⁶². Cet orifice est une voie par lequel l'intérieur peut jaillir vers l'extérieur avec les mots prononcés et se considère comme une frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps féminin. Ce rôle de frontière *a fortiori* est tenu par la bouche. Deleuze dit au sujet de la bouche : « Elle n'est plus un organe particulier, mais le trou par lequel le corps tout entier s'échappe, et par lequel descend la chair »²⁶³. Les deux lèvres rouges et grotesques de la taille d'un divan du tableau *Le Divan-lèvres de Mae West* de Dali en 1936²⁶⁴ ou celles dessinées par M. Ray fascinent Winnie qui désire les avoir, surtout quand *elle commence à se faire les lèvres. Elle éloigne de son visage glace et rouge et se renverse en arrière pour voir*. Dans l'étude des deux scènes de M. Ray et de Beckett, on note que, la bouche avec les deux lèvres rouges²⁶⁵ s'élève dans un milieu crépusculaire et la puissance du rouge fait ressortir l'élan du plaisir et du désir de la bouche féminine.

Nous constatons que la bouche et les seins présents dans cette toile, sont les deux objets de désir chez la femme rayienne et beckettienne. Notons les exemples du premier baiser de

Voir Paul Éluard, *Les Mains libres*, Man Ray, dessins illustrés par les poèmes de Paul Éluard, « *Les sens* », (1937), in *Œuvres complètes I*, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 592.

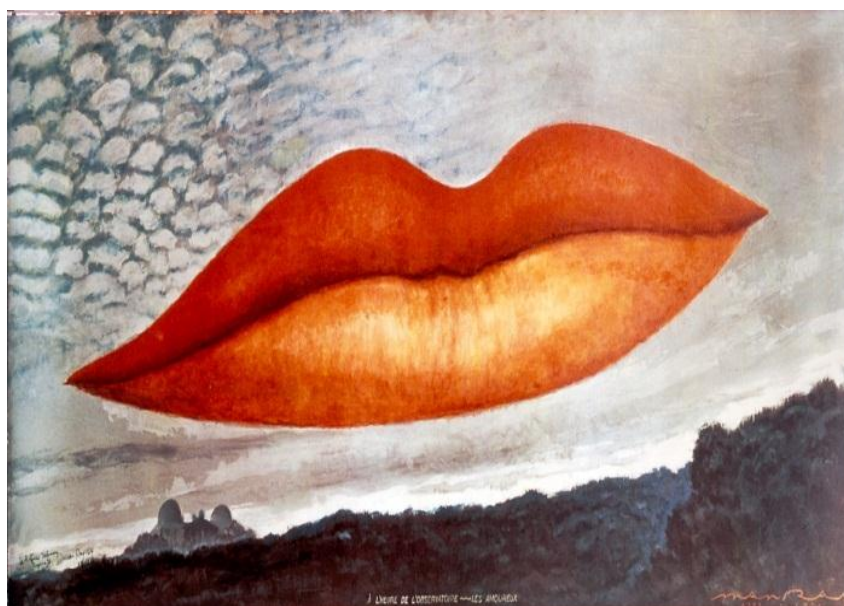
²⁶² Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, *Op.cit.*, p. 69.

²⁶³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, *Op.cit.*, p. 32.

²⁶⁴ Dans ce tableau, Dali réalise à partir d'une photographie de magazine du portrait de l'actrice américaine Mae West un appartement surréaliste où il conçoit le visage comme une pièce où chaque partie du visage est un élément pouvant constituer un salon. Exemple : le nez devient une cheminée, les lèvres un canapé, les yeux des tableaux accrochés au mur. Mais, à l'époque en 1930, l'invention nouvelle, qui vient du cinéma, est le rouge-à-lèvres. Dans ces années-là, toute l'attention des maquilleurs se concentrait sur la bouche des femmes et non, comme dans les années 1960, sur les yeux, avec mascara épais, longs faux cils.

²⁶⁵ A ce propos, il est intéressant de citer l'expérience de Patricia MacGeachy pour le rôle de la Bouche dans *Pas moi* de Beckett : « J'ai joué *Pas moi* de Beckett dans trois productions différentes. Les première et troisième fois à la scène, la deuxième au cinéma. Les deux productions théâtrales étaient pour Imago, une compagnie de théâtre montréalaise dirigée par André Hausmann. Ma première expérience, bien plus que les deux autres, m'a permis de jouer le rôle de la Bouche de la façon la plus proche des volontés de Beckett. Seule ma bouche était éclairée, balafrée de rouge à lèvres et ressortant sur mon visage noirci. Tout en noir [...] », Entretien avec Patricia MacGeachy, « Une bouche, trois fois », trad. Philip Wickham, in *Jeu : Revue de théâtre*, n° 64, Godot, Beckett, Brassard et les autres, Montréal, Les Cahiers de théâtre *Jeu inc.*, 1992, pp. 88-89.

Winnie et sa « fraîche bouchette »²⁶⁶ quand elle *termine ses lèvres, éloigne un peu la glace et les inspecte* et aussi quand Winnie parler de ses seins, cela fait deux fantasmes superposées qui se dégagent dans *Oh les beaux jours* comme une toile à la façon rayienne. Le corps féminin pour M. Ray est une source essentielle d'inspiration. Chez lui, la femme est une figure de fantasme et d'être de chair et cela se focalise souvent sur des parties du corps donc ce dessin apparaît plutôt comme une source d'inspiration pour Beckett qui dessine le corps féminin déformé avec des parties dispersées par des opérations violentes²⁶⁷.



Man Ray, *A l'heure de l'observatoire, Les Amoureux*, 1934.

²⁶⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *Op.cit.*, p. 20.

²⁶⁷ On pourrait rappeler un autre dessin de Man Ray intitulé *L'évidence* -1936, qui semble une sorte d'anthologie des parties du visage ou du corps de la femme, qui constituent autant de blasons dans les poèmes des surréalistes.



Samuel Beckett, *Pas moi*, 1963.

Chez Man Ray, le corps féminin est présenté sous forme de fragments. Il s'intéresse à masquer des différentes parties du corps pour en renforcer l'aspect féminin. Il ne représente que quelques parties du corps comme l'œil²⁶⁸. Après cet éclatement corporel, on ne parvient plus à savoir à qui appartiennent ces membres. A la suite de l'influence picturale surréaliste sur l'œuvre théâtrale de Beckett, on peut se pencher également sur celle du théâtre surréaliste. La vision de Samuel Beckett reflète la transformation du personnage dramatique et les formes insolites et étranges du corps. Chez Samuel Beckett comme chez Roger Vitrac les éléments visuels et sonores occupent une place de premier plan. La forme théâtralisée de Vitrac nous amène à penser à une mobilité qui joue un rôle essentiel dans sa première période théâtrale à travers le personnage central de la femme et de ses transformations dans l'espace scénique. Dans cette mesure, le processus de mobilité et la transformation du personnage féminin seront portés au maximum dans le théâtre de Beckett. La mobilité féminine vitracienne apparaît dans *Poison*, drame sans parole dédiée à Breton, un sketch de douze tableaux. Dans le premier, une figure féminine gigantesque sort du miroir éclaté puis se réduit à une taille normale mi-plâtre mi-

²⁶⁸ A ce sujet, on se réfère aux œuvres photographiées de Man Ray : « Apparemment, il s'agit d'un œil d'une femme découpé d'une photographie plus grande, représentant autrefois, semble-t-il, la figure entière, quoique les opérations surréalistes sur le corps féminin obligent à laisser une marge de doute. Et effectivement, l'œil provient d'une photo d'un œil, et non pas de visage entier. (*L'œil de Lee Miller* en 1932, ou bien les autres différents titres pour une seule œuvre comme *Objet à détruire*, *Objet de destruction*, *Œil métronome*, *Objet Perdu* et en fin, en 1972 *Objet perpétuel* ». Voir Janine Mileaf, « Between You and Me, Man Ray's Object to Be Destroyed », in *Art Journal*, Vol. 63, n°1, 2004, in Tomasz Swoboda, *Histoires de l'œil*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2013, pp. 18-10.

femme. Dans le dernier tableau de *Poison*, la scène devient littéralement une bouche et cette séquence s'apparente à la scène de *Pas moi*. Dans les deux cas, l'espace théâtral subit la destruction de personnage²⁶⁹.

4.3.4. Scène obscène ²⁷⁰ : la bouche féminine ou l'œil masculin ?

L'attitude scénique à l'égard du corps, plus précisément du corps féminin, comporte des caractères bien particuliers. Il faut tout de suite remarquer un fait très important que la représentation de la femme et du féminin chez les surréalistes est liée à leur conception de l'amour. Ainsi, lorsqu'en 1928, le questionnement sur la sexualité s'amorce²⁷¹, la femme devient par voie de conséquence, le centre des préoccupations surréalistes. Le corps féminin transgresse les limites de son corps et adopte un comportement déréglé et obscène qui se dégage d'une lecture particulière de l'omniprésence du corps. Depuis la question obsédante « peut-on mettre en scène une bouche ? »²⁷², l'érotisme s'élève aussi en point de référence et donc Beckett crée bien une scénographie excentrique et inédite du corps féminin. L'idée de G. Bataille dans

²⁶⁹ Voir la référence in Martine Antle, *Théâtre et poésie surréalistes*, Birmingham, Summa, 1988, p. 118. « Une femme morcelée à la fin du sixième tableau d'*Entrée Libre*. Le texte suggère que la femme gigantesque qui surgit dans le premier tableau de *Poison* et qui « apparaît alors, issue du mur même en une statue en plâtre » est réduite à l'état de débris dans le deuxième tableau ».

²⁷⁰ Cette notion permet de souligner que l'érotisme, une des pistes importantes explorées par le mouvement surréaliste, sera privilégié, à travers la représentation du corps de la femme, par la peinture et aussi par la photographie. Le corps féminin est représenté souvent nu. Donc la nudité et les détails donnés des descriptions érotiques prennent une couleur obscène. Le corps est parfois sexualisé à l'extrême, comme dans le tableau de Magritte *Le Viol* en 1934, qui présente un visage constitué d'attributs sexuels supporté par un cou phallique. Dans le rayogramme de Man Ray intitulé *Électricité* en 1931, on voit deux corps de femmes, deux tronc dont les têtes sont en dehors du cadre de la photo. Le collage *Nu aux papillons* en 1953 de Lucien Lorelle, pour sa part, présente un corps féminin dénudé, dont le sexe et le bras sont couverts d'un drapé. Chez Bellmer ce qui est en jeu dans *Viol*, dessin de 1961 qui propose une sorte de radiographie du corps d'Unica Zürn, la compagne de l'artiste. Dans la partie inférieure du dessin, une coulée d'organes semble se déverser du corps d'Unica, et finit par prendre la forme d'un coït, lui aussi représenté en transparence et aussi par l'exposition de l'appareil génital d'Unica.

²⁷¹ Voir sur ce point « les Recherches sur la sexualité », in André Breton (dir.), *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, n°11, 15 mars 1928.

²⁷² L'idée d'une bouche flottante a été l'une que Beckett a discutée avec Ruby Cohn en été 1971. « Can you stage a mouth? », He asked her, « Just a moving mouth, with the rest of the face in darkness? ». Propos confiés à Ruby Cohn et rapportés par James Knowlson, *Beckett : biographie*, Op.cit., p. 743.

*L'Erotisme*²⁷³ en est le parfait exemple. Il démontre que le corps féminin est traditionnellement obscène. Samuel Beckett projette la partie du corps qui traduit la féminité par excellence, dans sa forme la plus sensuelle et sexuelle, et le féminin sur scène s'entremêle à l'observation obscène. On se propose de démontrer que chez Beckett, l'obscénité dépasse sa définition antique. Il met en jeu une obscénité avec les parties du corps féminin, le corps décliné, énuméré et blasonné. Cette idée est entendue par Muriel Plana : « [...] dans l'antiquité, sur la scène élisabéthaine, dans l'opéra des castrats, le corps féminin tout entier [...] fut considéré comme obscène »²⁷⁴.

Ce qui est certain, c'est que dans *Fin de partie* Beckett relève une « inquiétante étrangeté »²⁷⁵ qui apparaît jusqu'à la bouche de May. Nous laissons la parole à Franck Evrard qui dit : « le chien confectionné par Clov, auquel il manque une patte, le ruban et le sexe, [...] ne fait que reproduire en miniature les personnages asexués dont le corps se fragmente en morceaux. Dans l'histoire racontée par Hamm, le Tailleur a 'salopé l'entre-jambe' et 'bousillé la braguette' du pantalon. Le sexe ne cesse d'être rejeté de façon plus ou moins implicite par le discours »²⁷⁶. On ne sera pas surpris de l'attitude esthétique à l'égard du corps féminin de la manière spécifique de Beckett (j'ajoute que la suggestion de la ressemblance d'un organe au sexe féminin se trouve chez Moran, dont le genou malade sera un moment comparé à un sexe féminin : « je fis jouer la rotule. On aurait dit un clitoris »²⁷⁷, ou dans *Pas moi*, « La bouche devient alors aussi vagin, utérus, anus, œil et oreille »²⁷⁸). Avec le gros plan de la bouche de May qui rappelle le « bas corporel », nous constatons que le corps féminin est focalisé autour de l'omniprésence de grosses lèvres²⁷⁹. Le plus généralement, le gros plan concerne le corps de la femme, qu'il découpe en lui conférant ainsi une dimension obscène²⁸⁰. Il s'agit de tronquer, d'effectuer des

²⁷³ Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 240.

²⁷⁴ Muriel Plana, *Mise en scène au féminin ou l'obscène au présent*, in Domibgo Pujante Gonzalez (dir.), *Ob /scena, l'obscène au féminin au tournant du XXI^e siècle*, Paris, L'improviste, 2013, p. 45.

²⁷⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Op.cit.

²⁷⁶ Franck Evrard, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », in *Revue Littérature*, n°89, « Désir et détours », Paris, Larousse, février 1993, p. 26.

²⁷⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Op.cit., p. 186.

²⁷⁸ Voir Keir Elam, « Dead Heads: Damnation-Narration in the "Dramaticules" », in John Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 151.

²⁷⁹ L'emploi du terme « femelle », dans *Pas moi*, préféré à « féminin », est d'ailleurs une marque du dénigrement de la femme dans le discours pornographique, qui prend celle-ci pour un organe sexuel et la confine à une sexualité animale.

²⁸⁰ Alors nous empruntons l'idée d'Herman Parret qui nous permet de déceler le lien entre l'omniprésence du corps féminin avec les photos pornographiques : « Ce qui rend insupportable certaines photos pornographiques de la fin du XIX^e siècle, c'est précisément la complicité de la bouche de la femme représentée. Certaines bouches dominant le visage entier *imitent*, dans un sourire complaisant et neutralisant, la forme même du sexe (mêmes dimensions, horizontalisation de la fente verticale). Les lèvres de la bouche simulent les lèvres du sexe : la bouche de toute évidence, n'est pas une bouche qui parle, puisqu'elle appartient au sexe, et c'est bien cela qui rend parfaitement

zooms sur les parties intimes du corps de la femme. La femme est placée en position d'objet, conçu par des hommes pour un regard masculin, et réduite à un vulgaire objet sexuel et définitivement transformée en bouche dévorante avec ses dents et sa langue qui laisse percer une obscénité angoissante :

« Here the mouth in close-up became a truly horrifying, menacing organ » [writes Martin Esslin], « with the tongue moving between the teeth, it was downright obscene, a kind of "vulva dentata" » ('Beckett and the Mass Media')²⁸¹.

Cette scène de la bouche, est-ce une allusion au voyeurisme, à l'obscène ? La notion obscène tout d'abord évoque la toile de *L'Origine du monde* en 1866, nu femme, peinte par Gustave Courbet et qui nous paraît exemplaire du corps féminin vaginalisé²⁸². Mais, effectivement cette scène, où la bouche²⁸³ est amputée du reste du corps, comme le sexe féminin, peut paraître obscène comme Grossman le précise : « la bouche est un orifice obscène »²⁸⁴.

Filmé en gros plan, le sexe féminin est l'occasion de susciter le désir voyeuriste²⁸⁵. Car parallèlement à cette image obscène surgie de la bouche, le gros plan de la bouche avec le visage invisible donne une image tellement saturée du regard. Nous voyons ce que dit l'écrivain, Alain Marc: « Directement vécu, pas déformé par une saisie rétrospective, qui provoque l'intensité, et la brutalité, du réel, qui est pris en pleine figure, l'obscène ne laisse pas le choix : il force le regard »²⁸⁶. De l'autre côté, nous envisageons le *Film* de Samuel Beckett comme une œuvre qui

insupportables ces photos ». Cf. Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Paris /Amsterdam/ Philadelphia, Hadès-Benjamins, coll. « Actes Sémiotiques », v. 6, 1988, p. 227.

²⁸¹ Voir William E. Gruber, « *Empire of light: Luminosity and Space in Beckett's Theater* », in Jennifer M. Jeffers, Kimball King (dir.), *Samuel Beckett: A Casebook (Casebooks on Modern Dramatists)*, New York, Routledge, 1998, p. 220. « Ici, la bouche en gros plan est devenue un organe vraiment horrible et menaçant [écrit Martin Esslin], La langue se déplaçait entre les dents, c'était tout à fait obscène, une sorte de "vulva dentata" » (Beckett et les Médias). A ce propos, on rappelle le tableau de Pablo Picasso intitulé *Figure* en 1927, peint à Cannes, il s'agit d'une monstresse délimitée par un trait sombre, aux yeux de limande et aux alignements de dents qui évoquent les vagins dentés à la façon de la bouche de May.

²⁸² Rappelons que « le sexe tout seul n'est pas obscène. C'est bien la vaginalisation du corps entier qui est obscène : le corps, 'adjacent' au sexe, est obscène si, évidemment, la scène, le sexe, est focalisée ». Cf. Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Op.cit., p. 227.

²⁸³ « [...] Il ne reste plus que ma bouche ouverte

Comme un sexe de femme et qui crie [...] ».

Médrano (à Conrad Moricaud), Paris, février 1916, cité in Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 141.

²⁸⁴ Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Op.cit., p. 69.

²⁸⁵ Steven Bernas, Jamil Dakhli, *Obscènes, obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 64-71.

²⁸⁶ Alain Marc, *Écrire le cri : Sade, Bataille, Maïakovski...*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 77.

évoque la question du regard : Un regard-caméra²⁸⁷. Après le gros plan des lèvres de May qui bougent frénétiquement, le *Film* de Beckett s'ouvre sur un œil en gros plan²⁸⁸. Le gros plan au cinéma est une image qui s'impose brutalement au regard des spectateurs, explique bien Jean Baudrillard dans l'ouvrage *D'un fragment l'autre* que : « [...] le gros plan est une violence scalaire - l'échelle des choses sorties hors de leurs gonds »²⁸⁹. Le regard masculin de *Œ* nous évoque immédiatement le concept anglais de « male gaze » qu'on peut traduire par « regard masculin », théorie développée par la critique de cinéma Laura Mulvey en 1975 dans un article intitulé « Visual pleasure and Narrative cinema »²⁹⁰. On retrouve cette vision dans le court-métrage de M. Ray intitulé *L'Etoile de Mer*,²⁹¹ tourné en 1928, qui est une adaptation d'un poème de Robert Desnos.

Par ailleurs, pour Man Ray, ce qui attirait l'attention dans le poème n'était pas précisément l'intention poétique exprimée, mais son caractère de scénario possible : « Le poème de Desnos ressemblait au scénario d'un film. Il comptait quinze ou vingt vers, chacun présentait une image nette, détachée, d'un lieu, d'un homme ou d'une femme. Pas d'action dramatique, mais tous les éléments d'une action possible y étaient. Le poème s'appelait *L'étoile de Mer* »²⁹². Son œuvre commence avec des mouvements de rotation constamment présents dans son travail. Ces mouvements imposent un rythme visuel et se font parfois chaotiques. Dès le début du film, le spectateur est placé au cœur du problème causé par le mouvement ouverture-fermeture d'une porte qui ressemble à un sexe féminin. On entre littéralement dans le mystère féminin, perçu comme tel par le regard masculin. Il est intéressant d'ajouter ici la remarque de Georges Bataille par rapport à l'organe visuel qui peut devenir lui-même un élément actif de la « mise en (ob) scène ». Chez Bataille « l'obscène, avant d'atteindre l'esprit, passe par l'œil, par le

²⁸⁷ On pourrait appeler l'expression « l'œil impitoyable, l'œil fauve » cité par le caméraman Jerry Lewis dans une interview publié sous le titre d'un article intitulé « Beckett et la caméra », in *Revue d'Esthétique, Op.cit.*, p. 371. (Paris, rééd. aug., Jean-Michel Place, 1990).

²⁸⁸ « Le troisième point focal des premières théories cinématographiques qui intéresse *Film* est le gros plan. Cette expression ne figure que trois fois dans le texte du scénario publié [...] 'gros plan de l'œil du perroquet (p. 123)', 'gros plan de l'œil du poisson (p. 124)' et 'gros plan de l'œil des mains crispées dans l'effort', (p. 125) cité par Matthijs Engelberts, « Beckett et les premières théories cinématographiques », p. 338, in Matthijs Engelberts, Danièle de Ruyter (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / presence of Samuel Beckett », Colloque de Cerisy, Vol. 17, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006. A ce sujet, Magritte attire certainement notre attention avec sa toile *Le faux miroir* en 1928 (Illustration n°15) qui montre un œil en gros plan dans lequel est reflété un ciel parsemé de nuages. Comme le titre l'indique, l'œil représente une sorte de miroir de l'âme.

²⁸⁹ Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnnet*, Paris, Albin Michel, 2001.

²⁹⁰ « Plaisir visuel et Cinéma narratif », voir Meenakshi Gigi Durham, Douglas M. Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies: Keywords*, Oxford, Wiley-BlackWell Publishing, 2001 (2006), pp. 342-352.

²⁹¹ Man Ray, *L'Etoile de Mer*, à partir d'un scénario de Robert Desnos, (intertitre à 13m : 35), date de sortie : 1928/France.

²⁹² Man Ray, *Autoportrait*, *Op.cit.*, p. 234.

regard »²⁹³. Et l'autre côté, la petite étoile de mer devient une immense étoile en gros plan, dévoreuse, qui se déplace dans des mouvements lents mais irrémédiables. L'obscénité insoutenable de ce film provient essentiellement de la représentation de ce sexe féminin, visqueux et dangereux, qui cherche à envahir la sphère et l'imagination masculine.

L'obscène occasionne une fascination : le regard masculin ne peut se détacher de ce qu'il ne devrait pas voir. L'objet de la vision est spécifiquement féminin²⁹⁴. C'est exactement à cette place que *l'œil convulsif* à l'état sauvage de Breton surgit et la sauvagerie retrouvée de l'œil demande : « à être considérée conformément à la loi du désir réciproque tel qu'il s'établit entre l'homme et la femme [...] si l'on admet avec René Nelli que c'est le sexe de la femme que l'homme découvre dans les yeux de celle-ci [...] »²⁹⁵. L'œil et la bouche, les deux thèmes envahissants chez les surréalistes comme chez M. Ray, imprègne le théâtre beckettien. A ce propos, le tableau de M. Ray, *L'œil dans la bouche* en 1933 montre bien que la femme (ou le corps de la femme) est l'objet du regard masculin²⁹⁶ et il est vrai qu'on valorise en May de Beckett la femme en tant qu'objet de la vision masculine. L'autre dessin qui porte l'œil masculin comme l'objet sexuel c'est celui de H. Bellmer intitulé *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe* datée de 1961 où l'on retrouve le mélange des organes. Bellmer illustre dans ce tableau comment « [...] œil et sexe se confondent et deviennent interchangeables »²⁹⁷. L'œil qui surplombe Unica est celui de Bellmer, il constate que « l'image du sexe s'étant glissée sous celle de l'œil, il n'y a pas d'obstacle à ce que la sexualité (l'amour), déguisée en faculté visuelle, ne tienne ses promesses prestigieuses »²⁹⁸.

²⁹³ Tomasz Swoboda, *Histoires de l'œil*, Op.cit., p. 57.

²⁹⁴ Pour la preuve, on se réfère à *La dernière bande* où « [...] un homme quémande le regard entrouvert d'une femme, tente d'y faire pénétrer le sien, comme si cet échange pénétrant des regards, à travers les « fentes » des paupières devait se substituer à l'acte sexuel ». (*La dernière bande*, p. 25), voir Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Op.cit., p. 212.

²⁹⁵ Voir José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Cahiers des Avant-gardes », 1987, p. 216.

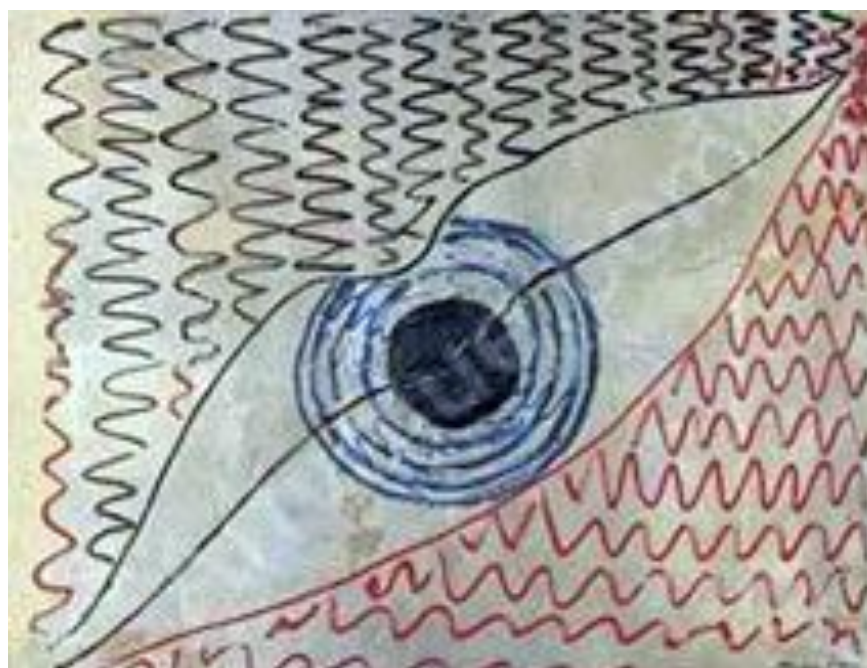
²⁹⁶ La tête de Méduse est l'obscénité du sexe féminin maternel pour un regard masculin : elle ne se regarde pas, elle se coupe par un biais qui permette de ne pas la voir. C'est Freud qui a théorisé le rapport entre le sexe féminin et la tête de Méduse dans un petit texte de 1922. Cf. Sigmund Freud, « *La tête de Méduse* » (*Das Medusenhaupt*, 1922), in *Œuvres complètes*, t. XVI (1921-1923), trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1991, pp. 161-164.

²⁹⁷ Cf. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faure, 1999, p. 190.

²⁹⁸ Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'image*, Op.cit., p. 17.



Hans Bellmer, *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe*, 1962.



Man Ray, *L'œil dans la bouche*, 1933.

4.3.5. De l'œil crevé à l'œil de l'âme

Je guette les yeux de ma mère, si bleus, si stupéfiants, si déchirants d'enfance sans issue [...], ce sont les premiers yeux que je vois vraiment²⁹⁹.

L'idée du regard fait partie intégrante de l'œuvre insolite des surréalistes. « Pour *changer la vie*, il fallait en somme commencer par *changer la vue* »³⁰⁰. Le mouvement a cherché dans tous les cas à renouveler le regard, en le décontextualisant de son usage familial. D'une part cette idée sous la forme de l'œil, et plus précisément l'aveuglement et la malvoyance - deux thèmes récurrents -, fascine Beckett. Très tôt chez Picasso et après, chez Victor Brauner, on retrouve représentés de nombreux personnages à l'œil blessé. Le thème aveugle qui exprime une certaine violence corporelle, est aussi l'un des procédés couramment utilisés par Beckett. Le rapprochement est possible avec les traits excessifs des visages peints dans les toiles surréalistes. On prend le tableau de *La Célestine (La femme à la taie* en 1903) de Picasso (Illustration n°16) comme exemple où l'on découvre - à l'apogée de la période bleue³⁰¹ - une vieille femme éborgnée qui se tient seule, isolée sur un fond bleu uni et la tête recouverte d'un voile noir. Son regard attire l'attention parce qu'elle a un œil aveugle. Cette situation cruelle oblige l'être beckettien à se replier sur son intérieur, donc dans le cas de Winnie, elle n'arrive pas à lire avec ses « vieux yeux »³⁰² même avec ses lunettes, elle se dit « bientôt aveugle »³⁰³. Sur le sujet de la vision, ajoutons la phrase célèbre de Breton dans *Le surréalisme et la peinture* quand il dit : « l'œil existe à l'état sauvage [...] »³⁰⁴ pour l'éloge du regard et de la vision des peintres qui savent regarder, « voient » au-delà du visible. Les similitudes entre l'œil surréaliste et celui de l'être

²⁹⁹ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 69.

³⁰⁰ Quentin Bajac, « *Changer la vue* », in Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert (dir.), *La Subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Catalogues du musée », 2009, p. 19.

³⁰¹ La période bleue correspond aux années 1901-1904, le nom vient du fait que le bleu, c'est la teinte dominante de ses tableaux. Au cours de ces années, Picasso peint des pauvres, des mendiants et des aveugles, sous forme de personnages souvent étirés et faméliques inspirés des tableaux du Greco que Picasso étudie à cette époque et qui l'influencent fortement.

³⁰² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Op.cit., p. 17.

³⁰³ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁴ André Breton, « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution Surréaliste*, n°4, 1925, p. 26 ; repris in *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1965, pp. 1-2.

beckettien sont évidentes. L'œil du peintre surréaliste préfère « le visionnaire au visible, la représentation mentale à la perception physique, un *modèle purement intérieure* »³⁰⁵. A cet égard, citons Paul Eluard: « on ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés »³⁰⁶. L'image de l'œil, c'est une question qui hante aussi la pensée de Beckett. Pour lui, l'œil devient l'orifice symbolique de pénétration par lequel le monde pénètre en nous, des trous qui assurent les entrées et les sorties pour accéder à l'invisible, donc l'œil beckettien reste ouvert sans paupière « pour que le rien soit vu »³⁰⁷. Selon Beckett l'artiste doit être armé par un « œil cyclone » afin de regarder le monde : « La seule recherche féconde est une excavation, une immersion de l'esprit, une plongée en profondeur. L'artiste est certes actif, mais d'une manière négative : il se dérobe à la vanité des phénomènes situés à la périphérie, il se laisse attirer jusqu'à l'œil du cyclone »³⁰⁸. Cette perspective³⁰⁹ basée sur un *champ intérieur* produit sur Beckett une vision hallucinante qui se caractérise par deux aspects de l'œil de Winnie : l'un « l'œil de l'esprit »³¹⁰ que Winnie appelle Monsieur Piper... ou Cooker. « (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 »³¹¹ et l'autre « l'œil observant » quand Winnie constate que « quelqu'un me regarde encore » ou « Des yeux sur mes yeux »³¹².

Une fois encore, nourrit de l'idée joycienne³¹³, Beckett nous semble très proche de la pensée de Bataille qui dans son œuvre *L'expérience intérieure*, écrit: « [...] ce qui se trouve alors dans l'obscurité profonde est un âpre désir de voir quand, devant ce désir, tout se dérobe »³¹⁴. Tenant compte de l'impossibilité du langage, Beckett cherche « le regard qui s'aveugle pour

³⁰⁵ André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *Op.cit.*, p. 4.

³⁰⁶ Paul Eluard, « Physique et la poésie », in *Minotaure*, n°6, Paris, Albert Skira, hiver 1935, et *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 938.

³⁰⁷ Samuel Beckett, *Cap au pire*, *Op.cit.*, p. 35.

³⁰⁸ Samuel Beckett, *Proust*, *Op.cit.*, (1990), pp. 77-78.

³⁰⁹ Il faut souligner à ce propos que Beckett - comme on a cité dans la citation au-dessus - admire les yeux de sa mère et à cet égard Brigitte Enguerrand illustre un regard intérieur chez la mère de Beckett « son regard bleu acier tranchant était un peu ailleurs, comme tourné vers l'intérieur ». Cf. Brigitte Enguerrand, *Le Nouvel Observateur*, Nous les noirs de France, n° 2162, 13-19 avril 2006, p. 120. On va ainsi un peu plus loin pour avoir la référence à l'œil intérieur. La bonne idée c'est celle du romantisme de Victor Hugo adressant « A un poète aveugle » dans *Les Contemplations* : « *Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume* ». Voir Victor Hugo, « *À un poète aveugle* », *Les Contemplations*, in *Œuvres complètes, II*, Vol. « Poésie II », Paris, Robert Laffont, 1985, p. 286. Cités in Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2006, p. 16.

³¹⁰ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, *Op.cit.*, p. 70.

³¹¹ *Ibid.*, p. 62.

³¹² *Ibid.*, p. 60.

³¹³ James Joyce, « Fermer les yeux pour voir », *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1929, Repris en « Folio Gallimard », 1996, p. 58. Voir Guillaume Gesvret, « Le minimalisme saturé d'Imagination morte imaginez de Samuel Beckett », in *Alea : Estudos Neolatinos*, Vol. 12, n°1, Rio de Janeiro, June 2010.

³¹⁴ Georges Bataille, *L'expérience Intérieure*(1943), in *Œuvres Complètes I*, t.V, Paris, Gallimard, 1973, pp. 144-145.

mieux voir »³¹⁵. Chez Samuel Beckett, l'œil aveugle, vainqueur malgré son trouble, il est identifié à l'œil surréaliste qui - dans son état disséqué - se dirige vers l'intérieur. Nous prenons à témoin la contestation de Caspard-David Friedrich qui dit : « [...] clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit »³¹⁶. Il est donc étonnant que l'on dise que « le rétrécissement du monde aux dimensions organiques de l'être »³¹⁷ est basé sur la représentation insolite et isolée de l'œil. Il convient de citer l'importance du thème de la mutilation oculaire et de la vue liée au motif de l'œil crevé et énucléé qui se manifeste dans le tableau *Autoportrait à l'œil énucléé* (1931) de Victor Brauner (Illustration n°17), actuellement au Musée National d'Art Moderne, où il se représente avec l'œil droit énucléé, blanc³¹⁸ et saignant. Ce tableau montre un œil blessé qui cependant continue à nous regarder. Le visage est défiguré mais l'œil reste un organe vivant et voyant. A l'évidence, pour exprimer la vision de l'œil, le regard des yeux fermés³¹⁹ de la femme dans *Berceuse*, fait des hauts et des bas, son œil bouge, littéralement suspendu dans l'espace « les yeux fermés ... tout yeux... en haut en bas de-ci de-là, à sa fenêtre »³²⁰.

Bien évidemment, il est impossible de ne pas mentionner le film *Un chien andalou* de Luis Buñuel en 1929 qui est l'autre cas de fascination cruelle pour l'œil féminin. Là, sur un balcon, un homme aiguise un rasoir où la lame fend l'œil d'une femme avec de grands yeux³²¹, un œil qui est montré ensuite sur l'écran au premier plan. La mutilation de l'œil féminin continue jusqu'à « un autre tableau, se trouvant actuellement dans la collection d'André Breton et exposé à l'époque dans la galerie surréaliste *Gradiva* où l'on voit, au milieu, une curieuse femme se transformant par les roues qui lui sortent des genoux et des coudes en une table roulante, portant à l'endroit des yeux d'énormes cornes. Toute l'action se passant dans une chambre à laquelle manque un mur, où un paysage est visible : dans ce paysage simple, quelques yeux à terre serrés çà et là. Sur la fenêtre du fond est posé un œil »³²². Après une mutilation visuelle, Brauner fait la

³¹⁵ Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Op.cit., p. 74.

³¹⁶ Voir André Breton, *L'Art Magique*, Paris, Club Français du Livre, coll. « Formes de l'Art », 1957, p. 35.

³¹⁷ Franck Evrard, « L'écriture du corps cadavérique dans *Fin de Partie* », *En attendant Godot / Fin de Partie*, Samuel Beckett, Op.cit., p. 107.

³¹⁸ Il faut souligner, en particulier, que l'*Autoportrait* de Victor Brauner (1931) fait avant tout penser à Hamm dans *Fin de partie*, aveugle avec l'œil blanc : « Il paraît qu'un jour ils (les yeux) sont tout blancs » (p. 18) et cela renvoie à sa fascination pour voir malgré son aveuglement.

³¹⁹ Voir la citation de Paul Éluard dans la note numéro 306 à la page précédente (p. 317).

³²⁰ Samuel Beckett, *Berceuse*, Op.cit., p. 51.

³²¹ Ce motif surréaliste se retrouve aussi Chez Gisèle Prassinos. Les yeux se détachent de leurs orbites, les personnages se mutilent ou se font mutiler l'œil. Le regard est ce qui déploie et assure « l'onirisme angoissé du mouvant ». Citation citée par Madeleine Cottenet-Hage, *Gisèle Prassinos ou le désir du lieu intime*, Paris, Jean-Michel Place, 1988. p. 53.

³²² Cité par Didier Semin (dir.), *Victor Brauner*, Paris, Réunion des musées nationaux/Filipacchi, 1990, p. 307.

tentative, dans sa sculpture intitulée *Signe 1942-1945*, de représentation du fonctionnement réel de la pensée. Il crée une réalité symbolique du double monde en superposant deux têtes féminines : l'extériorité des choses, l'intériorité des images mentales : « Victor Brauner s'identifie à toute femme, tout animal qui pourrait être son double ; face à son reflet, il parvient à résoudre la grande énigme du Sphinx, un œil ouvert sur le monde, la vie, l'autre clos sur la pensée, l'âme, l'au-delà »³²³. La dignité éminente de la vue est aussi soulignée par la première phrase de la *Dioptrique* de Descartes qui définit l'importance de la vue parmi les autres sens : « [...] toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue [est] le plus universel et le plus noble »³²⁴. Selon lui, le sens de la vue est extrêmement important pour la perception de même que pour la compréhension de soi, de l'autre et du monde. Pour Beckett ainsi la vue a plus d'emprise sur l'âme que les autres sens, notamment chez ses personnages aveugles ou malvoyants qui ne le sont pas de naissance. Il semble que les images et les impressions liées à la perte de la vue sont nombreuses. Dans le drame dont le personnage est aveugle, l'univers est appréhendé à travers des sensations qui viennent d'autres sens que celui de la vue.

³²³ *Ibid.*, p. 91.

³²⁴ René Descartes, Discours premier à quatrième de la *Dioptrique*, *Discours de la Méthode*, Paris, Garnier/Flammarion, 1966, p. 99.

Conclusion

L'analyse de l'image de la femme dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett fut le but de ce travail. Cela nous a amené à chercher la représentation féminine dans la création dramatique de ces êtres sans apparente corporéité, sans grande importance au premier regard. Ce fut une recherche particulièrement intéressante. A la lecture de l'œuvre dramatique de Beckett, nous avons remarqué une multitude de figures féminines qui peuplent le paysage théâtral beckettien et qui jouent plus d'un rôle à la fois.

Notre analyse des personnages féminins - et évidemment aussi masculins dans le théâtre beckettien - confirme la thèse que Samuel Beckett considère la femme comme un être englouti. De ces lectures a jailli le projet de s'intéresser au fonctionnement de ces différentes figures qui, au fil des textes, sont associées à d'autres figures féminines ou masculines. Aussi, il nous a paru pertinent de nous pencher sur plusieurs langages afin de mieux comprendre les différents types de ces femmes tout au long de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett.

Bien entendu, l'objectif de cette thèse a été de montrer l'omniprésence du féminin - terme sous lequel nous avons essayé d'étudier quasiment les diverses facettes de la femme beckettienne.

Bien que l'auteur donne à voir des portraits de femmes qui vivent leur vie, force est de constater que, dès les débuts des drames de Beckett, il existe essentiellement dans son œuvre, une représentation de femmes malheureuses malades et souffrantes dans le chaos où la vie les a jetées, et de constater la destruction de leur corps et de leur âme. Les limites de l'univers féminin se rapportent essentiellement aux règles qui régissent le corps. Le premier langage a mis en lumière le corps féminin mis en morceaux, ce qui va de pair avec une certaine violence et une certaine souffrance. Ce thème évoque, sous différents aspects, un corps ayant subi diverses dégradations. Le langage corporel du corps féminin, présente un corps fragmenté, un corps qui se définit par certaines de ses parties. Ce langage nous permet de voir la dégradation progressive du corps féminin dont certaines parties disparaissent : les jambes, les yeux ou le visage. Le corps fragmenté de la femme met en lumière la place accordée au personnage féminin dans l'œuvre beckettienne. Ensuite, le jeu entre le corps et l'oralité apparaît. Le personnage beckettien perd son corps dont il ne reste que la voix. Le seul moyen de communication entre les protagonistes est la voix. Les personnages, déjà physiquement absents pour le spectateur, le sont donc également les uns par rapport aux autres. Alors que les personnages sont incarnés, ils ont besoin d'un auditeur

pour affirmer leur existence. Cette existence uniquement vocale leur donne une extraordinaire présence sur la scène. Le but de notre analyse était de s'intéresser à l'« écriture du corps féminin » comme étant une singularité émergeant des textes dramatiques de Samuel Beckett.

L'écriture de Beckett se nourrit aux deux univers, l'un lié au prisme du genre et l'autre lié au croisement de la danse et du théâtre. Dans ces deux univers dessinés, l'écriture chorégraphique de Beckett est axée sur le mouvement. Les textes du corpus ouvrent une nouvelle image de la femme qui est un être emblème, une femme qui refuse les limitations corporelles, et danse sur scène. La danse est donc à la base de notre discours. Beckett y voit une forme particulière d'intelligence corporelle. Le corps performant apparaît. Malgré une image corporelle fragmentaire, le corps est pris dans une vision dynamique. En effet, la personne féminine brave les interdits et surmonte le vertige fait de transgression et de peur dans lequel elle pouvait aussi bien se détruire que se surpasser. Malgré les malheurs liés à la féminité, Beckett donne une place équivalente aux personnages féminins et masculins. Il importe également que les femmes fassent confiance à leur capacité de se déplacer. Elles doivent alors valoriser leurs expériences passées et présentes pour affirmer leur identité. Il est néanmoins évident que le mouvement corporel féminin produit par les pas s'entend a priori comme une signification articulée par le geste. Face à la tentative féminine, il y a pourtant une tendance forte de la pensée, focalisée dans les mouvements corporels beckettien.

La danse, étant un langage corporel, mettra en avant le corps et sa façon de bouger. Les mouvements performés de ce corps-spectacle mettent en valeur un dévoilement du corps féminin. Donc, nous avons mis en parallèle les deux trajectoires danse et théâtre dans l'écriture beckettienne. Cette vision a permis de nous pencher sur certaines similitudes entre l'écriture chorégraphique de Beckett, l'univers de Pina Baucsh, la scène japonaise, le théâtre Nô, Butô et aussi l'apport que le théâtre de Beckett peut avoir sur Maguy Marin.

Le corps dispersé est lié fortement à l'espace où il vit. Aborder cet aspect dans le corpus dramatique revient à analyser encore une fois le traitement de l'espace. Nous avons étudié, à l'aide du langage de l'espace, la conception du corps féminin en suggérant que la vision de ce corps dans les textes du corpus doit beaucoup à la conception de l'espace adapté au féminin chez Samuel Beckett. Ce nouvel espace, consenti au corps féminin, apparaît comme étant la source de tous les problèmes physiques et psychologiques.

Nous avons observé que la vision minutieuse de Beckett se fait allégorique et porte l’empreinte du maternel, des différentes relations à la mère, à la maternité, à la lignée féminine. Elle occulte le visible et métamorphose l’individu étouffé par divers procédés de rabaissement, mais la femme qui dans un premier temps est en malheur, s’approche ensuite des archétypes *mère nourricière* et retrouve son rôle maternel.

Le motif de la terre-mère associe la maternité à l’espace. La femme présente un autre visage. Elle se trouve être femme elle-même: *la mère* : elle apparaît donc dans son rôle de nourricière, et ce côté maternel fait place aussi en elle-même à un certain pouvoir de la mère / fille et mère / fils. Dans la manifestation de cet espace fermé, on trouve les personnages dans un état d’extrême souffrance. Dans cette partie, le corps féminin a été étudié dans une optique pathologique. Evidemment, dans le monde montré par Samuel Beckett, nous voyons la représentation de la souffrance qui submerge les personnages. Selon notre point de vue, les morts-vivants souffrent d’une douleur physique et psychologique de l’enfermement. Le corps porte en lui un morcellement et une souffrance et ne semble se concevoir et vivre que dans la douleur et dans la difficulté d’être. Beckett donne la parole à la femme suppliciée pour dire sa douleur et son traumatisme psychologique. Dans cette perspective, les textes étudiés de Samuel Beckett mettent en exergue une progression de la douleur physique et psychologique que le corps féminin subit continuellement. Le corps - tantôt violenté tantôt marqué par les crises psychologiques - reflète la condition de l’individu. Beckett a évoqué la thématique sociale à travers une galerie de corps féminins dont la déchéance et les troubles psychologiques sont le reflet d’une société patriarcale. Bref, il nous semble que le potentiel subversif du théâtre de Beckett peut libérer les femmes du silence de celles qui sont réprimées.

A la fin de notre étude, nous avons constaté que ces multiples subdivisions d’images féminines n’adviennent pas exclusivement sous la forme de personnages, mais peuvent également se propager toujours à un niveau purement visuel sous la forme du corps pictural. Le langage pictural évoque la représentation de l’héroïne beckettienne et les singularités liées à son identité. En effet, l’influence picturale des peintres sur Beckett apparaît comme une composante importante dans son écriture. L’une de ces influences est le rôle du clair-obscur, une des caractéristiques principales de la peinture du Caravage. Le travail de Samuel Beckett se traduit aussi par un travail de grande précision sur les ombres et les lumières. L’importance de la lumière du Caravage puis de Rembrandt apporte, à ses yeux, un souffle nouveau qui lui permet de mettre en scène ses créatures féminines. L’autre image que prend la femme beckettienne dans

l'opposition entre lumière et obscurité c'est la perception chinoise axée sur le couple de Yin et Yang. Dans les deux cas, la femme est présentée comme une instance invisible. Comme la philosophie taoïste, l'art beckettien pour créer ses personnages différencie fondamentalement deux univers symétriques : le masculin et le féminin. Samuel Beckett utilise les symboles antagonistes de l'univers, Yin et Yang, qui représentent la division chez lui, comme dans la pensée chinoise. La femme et l'homme sont complémentaires et participent à l'harmonie universelle. Pour Beckett, le jeu des contraires et la différence entre les deux moitiés du genre humain amènent un équilibre lié à la pensée taoïste que H. Normand explique disant que : « [...] l'harmonie naît des différences Yin et Yang, [...] »¹. Beckett semble reconnaître les signes de l'unicité subsistant dans la diversité qui dépose le personnage féminin dans un espace obscur qui accomplit la figure du yang et cela se fait d'après un calque de la pensée de l'unicité du bouddhisme qui est basée sur « l'unité entre féminin et masculin ».

Les démarches artistiques de Samuel Beckett et des surréalistes se rejoignent dans une expérience commune: la représentation du féminin.

Ils pénètrent un univers collectif où ils transmettent une vision de la femme. L'influence surréaliste apporte quelques éléments essentiels. Beckett exploite l'image féminine en donnant une version rappelant les modifications des corps de certains tableaux et portraits surréalistes. Les artistes surréalistes que nous avons abordés dans le présent travail, d'une certaine façon sont les créateurs d'une nouvelle anatomie féminine. Ils figurent ensemble « les métamorphoses du corps » - entendons du corps féminin. Chacun d'entre eux nous permet de mettre en question les créations plus stupéfiantes telles que ces femme-tronc, femme-exilée, femmes-photo, femme-poupée, femme-œil etc. Chez les peintres et Beckett, tout semble montrer l'association entre la destruction corporelle et la misogynie. L'image de la femme-tronc, l'exemple le plus frappant se trouve chez Paul Delvaux. On a noté l'agressivité corporelle chez Hans Bellmer avec la magique recomposition où la poupée est violemment démembrée, « bassin multiplié, double paires de jambes, seins à foison [...] la poupée s'ouvre au vent des métamorphoses les plus singulières »². La pratique du corps démembré existe aussi chez Brauner avec la perte du visage qui semble fasciner Beckett. On s'arrête sur les photographies de Man Ray qui présentent dans la même situation le corps ligoté. Pour lui, le corps féminin n'est qu'un objet qui peut être fragmenté.

¹ Henry Normand, *Les Maîtres du Tao*, Paris, du Félin, coll. « Les Hommes de connaissance », 1985, p. 42.

² Emmanuel Rubio, « Androgynie et Kabbale chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg », in Françoise Py (dir.), *Mélusine*, « Cahiers du centre de recherche sur le Surréalisme », n° XXVI, *Métamorphoses*, Paris, L'Age d'Homme, 2006, p. 84.

Cette image du corps féminin est renforcée par les dessins de M. Ray qui mettent en relief certains détails de l'anatomie féminine. Chez Beckett et M. Ray, la bouche - cette partie du corps - traduit la féminité par excellence. Afin de démontrer cette problématique, on s'est arrêté sur *Pas moi* de Samuel Beckett et le tableau *A l'heure de l'observatoire, Les Amoureux* 1934 de M. Ray. Nous avons fait l'étude à travers ces deux œuvres.

A la fin de ce chapitre, nous avons parlé de l'œil comme thème principal dans le démembrement féminin. L'idée de l'œil surréaliste et celui de l'être beckettien est semblable: un *modèle purement intérieur*. Il ne semble pas trop hasardeux d'affirmer que l'œil, pour Beckett, évoque une double image qu'on pourrait trouver chez Winnie: l'un « l'œil de l'esprit » et l'autre « l'œil observant ». De plus, Beckett cherche l'idée de l'œil aveugle qui pourrait s'identifier à l'œil surréaliste qui se manifeste dans le tableau *Autoportrait à l'œil énucléé* (1931) de Victor Brauner ainsi que dans le film *Un chien andalou* de Luis Buñuel en 1929 qui est un autre cas de fascination cruelle pour l'œil féminin. L'œil est important pour la perception de même que pour la compréhension de soi, de l'autre et du monde. En travaillant à la fois sur des peintures surréalistes et sur des pièces de théâtre de Beckett, nous avons cherché à montrer ce qui pouvait unir les arts. Là réside en partie à nos yeux l'originalité de notre approche dans ce dernier chapitre.

A partir de cette étude approfondie, on a pu remarquer différents profils de femmes. Nous espérons que ce travail, malgré toutes les maladresses et les insuffisances d'une première tentative, aura convaincu les lecteurs et lectrices de l'opportunité de cette recherche.

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE BECKETTIENNE (Ouvrages de Samuel Beckett en français et en anglais par ordre chronologique de publication)

a. Théâtre, télévision et pièces radiophonique

En attendant Godot, Paris : Minuit, 1952

Tous ceux qui tombent, Paris : Minuit, 1957

Fin de partie, Paris : Minuit, 1957

La dernière bande, suivi de *Cendres*, Paris : Minuit, 1959

Oh les beaux jours, suivi de *Pas moi*, Paris : Minuit, (1963-1974)

Comédie et actes divers (*Va-et-vient*, *Cascando*, *Paroles et Musique*, *Dis Joe*, *Acte sans paroles I et II*, *Film*, *Souffle*), Paris : Minuit, 1966 (édition augmentée, 1972)

Pas, suivi de *Quatre esquisses* (*Fragment de théâtre I*, *Fragment de théâtre II*, *Pochade Radiophonique*, *Esquisse Radiophonique*), Paris : Minuit, 1978

Catastrophe et autres dramaticules (*Catastrophe*, *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*, *Quoi où*), Paris : Minuit, 1986

Quad et autres pièces pour la télévision (*Trio du fantôme*, *...que nuages...*, *Nacht und Traüme*) suivi de « *L'Épuisé* » par Gilles Deleuze, Paris : Minuit, 1992

Eleutheria, (publication posthume), Paris : Minuit, 1995

b. Romans et Nouvelles

Dream of Fair to Middling Women, 1932, roman inédit et non traduit (extraits in *Disjecta*), edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier, London: Calder, 1996

Dante...Bruno. Vico...Joyce, in *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*, London: Ruby Cohn/ Calder Grove Presse, 1983

More Pricks than Kicks, London: Chatto and Windus, 1934. *Bande et sarabande*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris : Minuit, 1994

Echo's Bones and Other Precipates, Paris: Europa Press, 1935. *Les Os d'Echo et autres précipités*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris : Minuit, 2002

Murphy, London: Routledge and Sons, 1938, *Murphy*, Paris: Minuit, 1965

Molloy, Minuit, Paris, 1951. *Molloy*, traduction anglaise de Patrick Bowles, en collaboration avec Samuel Beckett, Paris : Olympia Press, 1955

Malone meurt, Minuit, Paris, 1951. *Malone dies*, London : Calder, 1958

Watt, composé entre 1942 et 1945, Paris : Olympia Press, 1953. *Watt*, traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur, Paris : Minuit, 1968

L'Innommable, Paris : Minuit, 1953

Nouvelles et Textes pour rien, Paris : Minuit, 1955

Comment c'est, Paris : Minuit, 1961

Le Dépeupleur, Paris : Minuit, 1970

Mercier et Camier, Paris : Minuit, 1970

Premier Amour, Paris : Minuit, 1970

Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans), Paris : Minuit, 1972

Pour finir encore et autres foirades (Pour finir encore, Au loin un oiseau, Se voir, Immobile, Un soir, La falaise), Paris : Minuit, 1976

Compagnie, Paris: Minuit, 1980

Mal vu mal dit, Paris : Minuit, 1981

Worstward Ho, London: Calder, 1983. *Cap au pire*, traduction française d'Édith Fournier, Paris : Minuit, 1991

The Collected Shorter Plays, New York: Grove Press, 1984

L'image, Paris : Minuit, 1988

Soubresauts, Paris: Minuit, 1989

c. Poèmes et Essais

Whoroscope, Paris: The Hours Press, 1930, repris in *Selected Poems*, London: Calder, 1999

Psychology Notes, Trinity College Dublin (TCD MS 10971/8/34), 1930

Proust, London: Chatto and Windus, 1931. *Proust*, traduction revue et corrigée par l'auteur, New York : Grov Press, 1931. *Proust*, traduction française d'Edith Fournier, Paris : Minuit, 1990

Poèmes suivi de *Mirlitonnades*, Paris : Minuit, 1978

Le Monde et le pantalon suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris : Minuit, 1989

Trois dialogues, Paris : Minuit, 1998

Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable, London: Grove Press, 2009

A. LIVRES SUR LE THEATRE DE SAMUEL BECKETT

[Sans auteur identifié], *Samuel Beckett, documents sonores : Présentation des œuvres*, France: André Dimanche /Ina, 2007. (Ce document, aussi sous la forme de l'Audio-book, 8 CD Book, est archivé à l'Institut National de l'Audiovisuel)

AGOSTINI René, *Le personnage féminin de Beckett*, in RAMOND Michèle (dir.), *Terra Incognita : (femmes, savoirs, créations)*, Paris : Indigo et côté-femmes, 2006

ANGEL-PEREZ Élisabeth et POULAIN Alexandra, *Endgame, ou Le théâtre mis en pièces*, Paris : PUF, coll. « CNED », 2009

ANGEL-PEREZ Élisabeth, *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris : Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006

ANZIEU Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Mayenne: Mentha, 1992/ Paris : L'Aire, 1994

-----, *Créer, détruire*, Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 1996

-----, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 1955

ATIK Anne, *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris : l'Olivier/Le seuil, 2003

BADIOU Alain, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris : Fayard, 2011

-----, *Beckett: l'incroyable désir*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 1995

BAIR Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, New York: Simon & Schuster, 1978

BEAUJEU Arnaud, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett, Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »* (Modern French identities; v. 36), Bern : Peter Lang, 2010

BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

BERNARD Michel, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition épanouissante*, Paris : L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996

BERNOLD André, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, Paris : Hermann, coll. « Savoir: Lettres », 1992

-----, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, Paris: Hermann, 1992, in BECKETT Samuel, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Londres: John Calder, 1983

BRIENZA Susan, « *Clods, Whores and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction* », in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

BROWN Llewellyn, *Beckett: les fictions brèves : voir et dire*, Caen : Lettres modernes minard, 2008/2011

BRYDEN Mary, *Samuel Beckett and the idea of God*, London: Macmillan, 1998

-----, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1993

CARPENTIER Aline, *Théâtre d'ondes, les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles : De Boeck/Ina, 2008

CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris : Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997

CASTANT Alexandre, « *De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires* », in CHOL Isabelle et MONCELET Christian (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Paris : Cahiers du CDMC, 1997

- , *Planètes sonores: radiophonie, arts, cinéma*, Blou : Monografik, coll. « Écrits », 2010
- CHALAYE Sylvie, « *Quid Novi* », in EVRARD Franck (dir.), *En attendant Godot / Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris : Ellipses, 1998
- CHESTIER Alain, *La littérature du silence : Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris : L'Harmattan, 2003
- CLÉMENT Bruno et NOUDELMANN François, *Samuel Beckett*, Paris : ADPF, 2006
- CLEMENTS Roy, *The Alternative Wisdom on Samuel Barclay Beckett (1906–1989)*, New York: Hampton Press, 1992
- COHN Ruby, *The Femme Fatales on Beckett's Stage*, in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992
- DRIVER Tom, *Interview with Beckett*, in GRAVER Lawrence et FEDERMAN Raymond (dir.) *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1979, (First published in Columbia University Forum, été, 1961)
- DUROZOI Gérard, *Beckett*, Paris: Bordas, coll. « Présence littéraire », 1972
- , *Samuel Beckett: irremplaçable*, Paris: Hermann, 2006
- ELIN Diamond, « *Speaking Parisian: Beckett and French Feminism* », in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992
- ELMA Keir, « *Dead Head: Damnation-Narration in the "Dramaticules"* », in PILLING John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- ENGELBERTS Matthijs, *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève : Droz, 2001
- ERHARD Peter, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1976
- ESSLIN Martin, « *Telling it how it is: Beckett and the Mass Media* », in SMITH Joseph H., *The World of Samuel Beckett*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1991

-----, *Patterns of Rejection. Sex and Love in Beckett's Universe*, in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspective*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

EVARD Franck (dir.), *En attendant Godot/ Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris : Ellipses-Marketing, coll. « CAPES / Agrégation lettres », 1998

-----, « *L'écriture du corps cadavérique dans Fin de Partie* », *En attendant Godot / Fin de Partie, Samuel Beckett*, Paris : Ellipses, 1998

FEDERMAN Raymond et FLETCHER John, *Samuel Beckett: His Works and His Critics: An Essay in Bibliography*, Berkeley: University of California Press, 1970

FEDERMAN Raymond, *Le livre de Sam ou des pierres à sucer plein les poches*, Paris : Al Dante, 2006

FEHSENFELD Martha, interviewed by Lois Overbeck, in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

FERRINI Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Paris : Hermann, coll. « Savoir Lettres », 1957

FOUCRÉ Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1970

FROST Everett, « *A 'Fresh Go' for the Skull: Directing All That Fall Samuel Beckett's Play for Radio* », in OPPENHEIM Lois, *Directing Beckett*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994

GARNEAU Hector de Saint-Denys, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace : Les solitudes*, Montréal : Fides, 1972, in BERNIER Frédérique, *La voix et l'os. L'imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010

GENETTI Stefano, « *Tra Beckett e Maguy Marin, da May B a Cap au pire* », in COLOMBO Laura, GENETTI Stefano et LOTMAN Jurij (dir.), *Figure e intersezioni tra danza e letteratura*, Verona (Italie) : Fiorini, 2010

GIDAL Peter, *Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett*, London: Palgrave/Macmillan, New York: St. Martin's Press, 1986

- GONTARSKI Stanley, *Lumière*, trad. Florence Bernard, in HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de Beckett*, Paris : Honoré Champion, 2011
- GROSSMAN Évelyne, « *T'occupe pas de mes moignons. Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett* », in DUMOULIÉ Camille (dir.), *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à A. Artaud*, Paris : Desjonquères, coll. « Littérature et idée », 2000
- , *L'esthétique de Beckett*, Paris : SEDES, coll. « Esthétique », 1998
- , *La défiguration, Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2004
- GRUBER William E., « *Empire of light: Luminosity and Space in Beckett's Theater* », in JEFFERS Jennifer M. et KING Kimball, *Samuel Beckett: A Casebook (Casebooks on Modern Dramatists)*, New York: Routledge, 1998
- GUILBARD Anne-Cécile, « *Image* », in HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de Beckett*, Paris : Honoré Champion, 2011
- GUINOISEAU Stéphane, *En attendant Godot de Beckett*, Paris: Hachette, 1995
- HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de Beckett*, Paris : Honoré Champion, 2011
- , « *Evolution de la mise en scène du corps de En attendant Godot à Oh les beaux jours* », in Marie-Claude Hubert (dir.), *Lectures de Samuel Beckett. En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Rennes : PUR, coll. « Didact Français », 2009
- , *Départ et mort dans Fin de partie*, in LEMONNIER-TEXIER Delphine, PROST Brigitte et CHEVALIER Geneviève (dir.), *Lectures de Endgame /Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes : PUR, 2009
- , *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Paris : José Corti, 1987
- HÜBNER Alfred, *Samuel Beckett inszeniert, « Glückliche Tage »*, Frankfurt: Suhrkamp, 1976
- HUDHOMME Solveig, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Leiden/Boston : Brill/Rodopi, coll. « Faux titre 404 », 2015

JACQUEMONT Christiane Vymetal, *La luminotechnie dans le théâtre de Samuel Beckett: dramaturgie et métaphysique*, London : Rice University, Thèse (Ph. D.), 1980

JANVIER Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris : Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1969

-----, *Beckett*, Paris : Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1969

-----, *Pour Samuel Beckett*, Paris : Minuit, 1966

KANELLI Katerina, *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps (thèse en littérature générale et comparée)* Paris : Université Paris 8, Thèse (Ph. D.), juin 2007

KEATINGE Benjamin, « *Profounds of Mind: Beckett, Mental Illness and the Brain* », trad. Aloysia Rousseau sous le titre « *Abîmes de conscience* » : *Beckett, La maladie mentale et le cerveau*, in ANGEL-PEREZ Élisabeth et POULAIN Alexandra (dir.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Londres : Aden, coll. « TOMBEAU », 2015

KIM Rina, *Women and Ireland as Beckett's Lost Others*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010

KNOWLSON James, « Notes to Facsimile », in KNOWLSON James, *'Happy days', The Production Notebook of Samuel Beckett*, London: Faber and Faber, 1985

-----, *Beckett : biographie*, trad. Oristelle Bonis, Arles : Solin/Actes Sud, 1999

-----, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996

----- et KNOWLSON Élisabeth, *Beckett Remembering / Remembering Beckett: A Centenary Celebration*, New York: Arcade, 2006

----- et PILLING John, « *Frescoes of the skull: The later prose and Drama of Samuel Beckett* », New York: Grove Press, 1980 (London : John Calder, 1979)

KUNDERT-GIBBS John Leeland, *No-Thing Is Left to Tell: Zen Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, London: Fairleigh Dickinson University Press, 1999

LAMONT Rosette, « *Beckett's Eh Joe: Lending an Ear to the Anima* » : in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

LARRAT Jean-Claude, JACQUES Caroline, RANNOUX Catherine et BIKIALO Stéphane, *Beckett/ En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Neuilly-sur-Seine : Atlante, coll. « Clefs concours », 2009

LEBLANC Evelyne, '*Oh les beaux jours*' *Beckett*, Paris : Bertrand-Lacoste, coll. « parcours de lecture », 1998

LÉGER Nathalie, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris : Allia, 2012

LOSCO-LENA Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011

LOUETTE Jean-François, « *Molloy et les ombres chinoises de la philosophie* », in PIAT Julien et WAHL Philippe (dir.), *La prose de Samuel Beckett, configuration et progression discursives*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013

LÜSCHER-MORATA Diane, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam-New York : Rodopi B.V., 2005

LYONS Charles R., *Samuel Beckett: Macmillan Modern Dramatists*, London: MacMillan Press, 1983

MAUDE Ulrika, *Beckett, Technology and the Body*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009

MÉLÈSE Pierre, *Beckett*, Paris : Seghers, 1966

NADEAU Maurice, « *Occupés à mourir* », in NORES Dominique, *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris : Garnier Frères, coll. « Les critiques de notre temps », 1971

NAUGRETTE Catherine, *Samuel Beckett*, Lausanne : Ides et Calendes, coll. « Le théâtre de », 2017

NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, Paris : Honoré Champion, coll. « Unichamp », 2010

O'CASEY Shivaun, interviewed by Rosette Lamont, in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

OLSEN Lance, « *Beckett and the Horrific* », in MURPHY Patrick D., *staging the Impossible: The fantastic mode in modern drama*, London: Greenwood Press, 1992

ONIMUS Jean, *Beckett, les écrivains devant Dieu*, Paris : Desclée de Brouwer, n°16, 1968

OPPENHEIM Lois, « *Female Subjectivity in Not I and Rockaby* », in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

-----, *Directing Beckett*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994

OST Isabelle, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles : des Facultés universitaires Saint-Louis, 2008

OVERBECK Lois-More, « *Getting On: Ritual as Façon in Beckett's Plays* », in BURKMAN Katherine H. (dir.), *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987

PAUWELLS Franck, *Le corps souffrant dans Molloy*, Nice : D.E.A, 1996-97

ROSETTE Lamont, Interview with Aideen O'Kelly, in BEN-ZVI Linda, *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992

SARDIN Pascale, « *Oxymore* », in HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de Beckett*, Paris : Honoré Champion, 2011

-----, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux/Pessac, 2009

SIMON Alfred, *Beckett*, Paris: Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1983

SINTUREL Yves, « *Construction/déconstruction du personnage dans la trilogie de Samuel Beckett* », in LIOURE Françoise, *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. « Littératures », 1993

TERLEMEZ Serpilekin Adeline, *Le théâtre innommable de Samuel Beckett (préface de Bruno Clément)*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012

TOURET Michèle, *De l'histoire à la fable et retour*, in LEMONNIER-TEXIER Delphine, CHEVALLIER Geneviève et PROST Brigitte (dir.), *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett* (écriture, représentation et mémoire), Rennes : PUR, 2012

UHLMANN Anthony, « *Expression and Affect in Kleist, Beckett and Deleuze* », in CULL Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009

VILAR Pierre, *Le Caravage*, in HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, Paris : Honoré Champion, 2011

VOGT Catherine, *L'Au-delà du personnage chez Duras, Beckett, Blanchot et Sarraute : voir l'image sonore*, in LAVOCAT Françoise, VIOT-MURCIA Claude et SALADO Régis, *La fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007

WEISS Katherine, « '...Humanity in Ruins...' *The Historical Body in Samuel Beckett's Fiction* », in KENNEDY Sean et WEISS Katherine (dir.), *Samuel Beckett. History, Memory, Archive*, New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009

ZEIFMAN Hersh, *Being and Non-Being: Samuel Beckett's Not I*, in MARKER Frederick J. et INNES Christopher. D., *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998

B. REVUES ET ARTICLES SUR LE THEATRE DE SAMUEL BECKETT

ADORNO Theodor, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984

ALPHANT Marianne, « L'Exposé », in *Objet Beckett*, Paris : Centre Pompidou- Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007

ASMUS Walter, « Réduire... Les deux mises en scène de Godot », in *Revue d'esthétique*, Paris : Privat, 1986

-----, « Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That Time and Footfalls* at Schiller Theater Werkstatt, Berlin », trad. Helen Watanabe, in *Journal of Beckett Studies*, n°2, Edinburgh: Edinburgh University Press, été 1977

BARONE Rosangela, « On the Route of a Walking Shadow: Samuel Beckett's Come and Go », in *Revue Études Irlandaises*, coll. « Persée », n°10, Université de Lille III, décembre 1985

BEAUJEU Arnaud, « Corps beckettien », in *Revue Loxias*, n°27, mis en ligne le 20 décembre 2009, disponible sur la toile URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3177>

BECKETT Samuel, « Echo's Bones », 1935, trad. Raymond Federmann, in BISHOP Tom et FEDERMAN Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris: L'Herne, 1976

BERNARD Michel, « Stratégies du désir: Parole contre langage », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Beckett Versus Beckett », n°7, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998

BROWN Llewellyn, « Visible et regarde chez Beckett : Le besoin de voir », in *Revue des lettres modernes. Samuel Beckett 2 parole, regard et corps, textes réunis et présentés par BROWN Llewellyn*, Vol. 1, Caen : Lettres modernes Minard, 2011

BRUNEAU-SUHAS Régine, « Une mise au tombeau : La terre beckettienne dans *oh les beaux jours* », in OKAMURO Minako, MORI Naya et CLÉMENT Bruno (dir.), *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Borderless Beckett/Beckett Sans Frontières », Tokyo 2006, n°19, Amsterdam/New York : Rodopi, 2008

BRYDEN Mary, « No stars without stripes : Beckett et Dante », in TOURET Michèle (dir.), *Lectures de Beckett*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes/PUR, coll. « Didact Français », 1998

-----, « Pas et Berceuse : Des textes féminins ? », in *Europe*, Samuel Beckett, n°770-771, Paris, juin-juillet 1933

BUTEL Yannick, « Beckett : la voix de l'encre », in *Littératures*, n°39, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, automne 1998

CAGLE Amanda, « Looking for Love on Samuel Beckett's Stage: Homoeroticism, Sterility and the Postcolonial Condition », in *Revue Atenea*, Vol. 23, n°1, Mayaguez: Nandita Batra, Université de Puerto Rico, 2003

CALDER John, « La conception de Samuel Beckett », in BISHOP Tom et FEDERMAN Raymond, *Cahier de l'Herne: Samuel Beckett*, Paris: L'Herne, 1976

- CHABERT Pierre, « Samuel Beckett : lieu physique, théâtre du corps », in *Cahiers Renaud Barrault*, n°106, Paris : Gallimard, 1983
- CHEVILLARD Eric, « Pour la supination et la procrastination », in *Objet Beckett*, Paris : Centre Pompidou-Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007
- DE RUYTER Danièle, « Fascination de la tragédie racinienne : résonances dans *Oh les beaux jours* », in MOORJANI Angela, DE RUYTER Danièle, BIRD Dunlaith et HOUPPERMANS Sjef (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Early Modern Beckett/Beckett et le début de l'ère moderne, Beckett Between/ Beckett entre deux », Vol. 24, n°1, Amsterdam/New York : Rodopi, 2012
- DELEUZE Gilles, « Le plus grand film irlandais : en hommage à Samuel Beckett », in *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série, « Samuel Beckett », Paris : Privat, 1986
- DIANE Lüscher-Morata, « La souffrance du désir dans les premières œuvres de Samuel Beckett », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 106, n°1, Paris : PUF, 2006/1
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Q comme Quad », in *Objet Beckett*, Paris : Centre Pompidou-Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007
- DUFOUR Pierre, « Beckett ou la parole mélancolique », in *Théâtre/Public*, n°75, mai-juin 1987
- EIGENMANN Eric, « Etre de poussière et de souffle: l'intertexte biblique de l'anthropologie beckettienne », in ENGELBERTS Matthijs et DE RUYTER Danièle (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Des éléments aux traces: Elements and Traces », Vol. 20, Amsterdam/New York : Rodopi, 2008
- ENGELBERTS Matthijs, « Beckett et les premières théories cinématographiques », in ENGELBERTS Matthijs et DE RUYTER Danièle (dir.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », Colloque de Cerisy, Vol. 17, Amsterdam/New York : Rodopi, 2006
- EVARD Franck, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », in *Revue Littérature*, n°89, « Désir et détours », Paris : Larousse, février 1993

GESVRET Guillaume, « Le minimalisme saturé d'Imagination morte imaginez de Samuel Beckett », in *Alea: Estudos Neolatinos*, Vol.12, n°1, Rio de Janeiro, June 2010

GONTARSKI Stanley, « Quad I & II: Beckett's Sinister Mime(s) », in *Journal of Beckett Studies* n°9, London: John Calder, 1984

-----, « Ressasser tout ça avec *Pas* », in *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, spécial Samuel Beckett, Paris : Jean-Michel Place, 1990

HOUPPERMANS Sjef, « Chutes sans fin dans *Pour en finir encore* », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n°2, Beckett in the 1990s, Amsterdam / New York : Rodopi, 1993

-----, « Compagnie & Cie & Cie... », in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, n°1, Samuel Beckett: 1970-1989, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1992

-----, « Travail du deuil, travail d'œil dans *Mal vu Mal dit* », in *Samuel Beckett & compagnie*, Amsterdam / New York : Rodopi, 2003

HUBERT Marie-Claude, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Vol. 46, n°1, Paris : LES BELLES LETTRES, (45^{ème} congrès, consacré au Théâtre en France depuis 1960), mai 1994

IONESCO Eugène, « A propos de Beckett », in BISHOP Tom et FEDERMAN Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris : L'Herne, 1976

JACQUART Emmanuel, « BECKETTISIMO: Fin de partie et l'essence du bouddhisme », in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui Samuel Beckett*, n°6, « L'œuvre Carrefour/L'œuvre Limite », Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1997

JANVIER Ludovic, « Roman et Théâtre », in *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, spécial Samuel Beckett, Paris : Jean-Michel Place, 1990

KADIVAR Pedro, « Beckett, chorégraphe? A propos de Quad de Samuel Beckett », in *Revue Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. 1, Filiations historiques et positions actuelles, Etudes théâtrales 47-48, Belgique : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010

KATZ Daniel, « Les archives de Krapp : enregistrement, traduction, langue », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », n°17, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2006

KNOWLSON James, « Note sur les images visuelles de *Oh les beaux jours* », in *Revue trimestrielle Littérature*, n°167, Paris : Larousse /Armand Colin, Sept. 2012

-----, « Good Heavens », in *Cahiers Renaud Barrault*, Numéro spécial Samuel Beckett, n°93, Paris: Gallimard, 1976

KORWIN Delphine, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans Quad de Beckett », in *Revue Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. 1, Filiations historiques et positions actuelles, n°47-48, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010

LABBATE Ettore, « Pour définir encore: Les Têtes-mortes de Samuel Beckett », in *Revue Etudes Epistémè*, LABORIE Jean-Claude et COTTEGNIES Line (dir.), «Vanité d'hier et d'aujourd'hui: une poétique de l'éphémère, Variations », n°22, Paris, Automne 2012, disponible sur: <http://www.etudes-episteme.org/2e/?pour-définir-encore-les-tetes>.

LABRUSSE Rémi, « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », in *Revue Critique*, n° 519-520, Paris : Minuit, août-septembre 1990

LALLIAS Jean-Claude et ARNAULT Jean-Jacques (dir.), « L'univers scénique de Samuel Beckett », in *Théâtre Aujourd'hui*, n°3, Paris : CNDP, coll. « Théâtre Aujourd'hui », 1994

LECOSSOIS Hélène, « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett », in *Revue Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, « Des éléments aux traces: Elements and Traces », Amsterdam : Rodopi, 2008

LÉGER Nathalie, « Forer des trous », in *Objet Beckett*, Paris : Centre Pompidou- Imec, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition de « Samuel Beckett » au Centre Pompidou, du 14 mars au 12 juin 2007

LEWIS Jim, « Beckett et la caméra », in *Revue d'Esthétique*, Samuel Beckett, numéro spécial, hors-série, préparé par Pierre Chabert, Paris : Privat, 1986

LOUAR Nadia, « La figure du bilinguisme dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », in *Revue Samuel Beckett Today /Aujourd'hui*, « Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett », Colloque de Cerisy, Vol 17, Amsterdam/ New York : Rodopi, 2006

MACGEACHY Patricia, « Une bouche, trois fois », trad. de l'anglais par Philip Wickham, in *Jeu : Revue de théâtre*, n° 64, Godot, Beckett, Brassard et les autres, Montréal : Les Cahiers de théâtre *Jeu inc.*, 1992

MADOU Jean Pol, « La voix et la lumière », in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, n°1, Samuel Beckett: 1970-1989, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1992

MONTAGUE John, « Beckett, inconnu et inconnaissable », in *Le magazine littéraire*, n° 35, Paris, décembre 1969

NAGY Gabriella Ágnes, « Rebirthing Beckett: the Veil Set in Motion », in *TRANS*, « Revue de Littérature Générale et Comparée », Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010

NOVELLO PAGLIANTI Nanta, « Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas d'*Oh les beaux jours* », in e-CRIT3224.univ-fcomte.fr/.../numero_3/10, e-CRIT Langues, Littératures, Images, *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*, n°3, « Le Corps violenté au théâtre », Besançon : Université Franche-Comté, 26-27 mai 2011

PROTOPAPA Efrosini, « A Phantom in Contemporary European Choreography: What is Beckett doing to us dance-makers? Can we do something to him in return? Or, a series of realizations, three instances and an afterthought », in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Special Issue: On Beckett, Vol.12, Issue 1, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2007

RAVEZ Stéphanie, « Du moignon à la prothèse : le corps en supplément chez Beckett », in *Revue Essais*, n°2, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012

ROBINSON Michael, « From Purgatory to Inferno. Beckett and Dante revisited », in *The Journal of Beckett's Studies*, n°5, London: John Calder, autumn 1979

ROSS Ciaran, « All That Fall: Beckett's Other Picture of Home », in GALLAGHER Monique (dir.), *Cycnos*, Vol.15, n°2, Irlande-Exils, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Nice, 20-21 mars, 1998, mis en ligne le 09 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1581>.

-----, « Aux frontières du vide : Beckett une écriture sans mémoire, ni désir », Amsterdam/New York: Rodopi, 2004, in *The Irish Journal of French Studies*, Trinity College Dublin, Spring 2006

SCHNEIDER Alan, « Comme il vous plaira (Travailler avec Samuel Beckett) », in BISHOP Tom et FEDERMAN Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris : L'Herne, 1976

SIBONI Julia, « Inhumanité trop humaine ou comment Beckett persiste à nommer L'Innommable », in *Revue des lettres modernes. Samuel Beckett 2 parole, regard et corps*, textes réunis et présentés par Llewellyn Brown, Vol 1, Caen : Lettres modernes Minard, 2011

SIMON Alfred, « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », in *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, numéro hors-série, préparé par Pierre Chabert, Toulouse : Privat, 1986

TAKAHASHI Yasunari, « The Theatre of Mind: Samuel Beckett and the Noh », in *Encounter* 58, n°4, Apr. 1982

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Une voix qui s'écoute se taire », in *Revue Critique*, n°519-520 : Samuel Beckett, Paris : Minuit, sept. 1990

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Vieille fin de partie perdue : Beckett et la vieillesse », in *Revue Gérontologie et société*, Fondation Nationale de Gérontologie, n° 114, publication par la Fondation Nationale de Gérontologie, diffusées sur www.cairn.info, sept. 2005

VÉDRENNE Véronique, « D'une scène à l'autre: MAY B. de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », in BUNING Marius, ENGELBERTS Matthijs et HOUPPERMANS Sjef (dir.), in *Revue Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, « Pastiches, parodies & Autres Imitations », Amsterdam/New York : Rodopi, B.V., 2002

WHITELAW Billie, « Travailler avec Samuel Beckett », in *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, Paris : Jean-Michel Place, 1990

YASUNARI Takahashi, « Qu'est-ce qui arrive? Beckett et le Nô: Comparaisons structurales », trad. Corinne Fournier, in PIEYRE DE MANDIARGUE André, HURIET Michel, ROSSET Suzanne et TEINOSUKE Kinugasa (dir.), *Cahiers Renaud Barrault*, n° 102 [Japon-Beckett], Paris : Gallimard, 1981

II. OUVRAGES SUR LE THEATRE

A. LIVRES

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1994

ABITBOL Jean, « *Voyage au centre de la voix* », in ALBY Jean-Marc, ALÈS Catherine et SANZOY Patrick (dir.), *L'esprit des voix : Etudes sur la fonction vocale*, Grenoble : La Pensée Sauvage, 1990

APPIA Adolphe, *Œuvres complètes, t. II (1895-1905)*, Lausanne : Société suisse du théâtre/L'Age d'Homme, 1986

ARTAUD Antonin, « *Lettres sur le langage* », in *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964

-----, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1964

-----, *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2004

ASLAN Odette, *L'acteur au XX^e siècle: éthique et technique*, Paris : L'Entretemps, 2^{ème} édition, coll. « Les voies de l'acteur », 2005

BANU Georges, « *Mythologie de la femme, Bandô Tamasaburô et Ôno Kazuo* », in ASLAN Odette et PICON-VALLIN Beatrice, *Butô*, Paris : CNRS, 2002

----- et DAUBY Nathalie, « *De la nuit symboliste à la nuit sacrée. De La mort de Tintagiles au Chant de David* », in RÉGY Claude (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, textes présentés par MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, Vol. 23, Paris : CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2008

BARSACQ André, BAYER Raymond, BOLL André et JOUVET Louis (dir.), *Architecture et dramaturgie*, Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, Paris : Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950

BEACHAM Richard C., *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale, dessins et esquisses de décors*, Lausanne : Payot, 1992

- BRADBY David, *Le théâtre français contemporain: 1940-1980*, trad. Georges et Françoise Dottin, Lille : Les Presses universitaires de Lille, 1990
- CORVIN Michel, *Le Théâtre Nouveau en France*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1963
- , *Le théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire art et action*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1976
- DANAN Joseph, « Mouvement », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, une recherche du Groupe « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, Louvain-la-Neuve/Belgique : Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2001
- DAUMAL René, *Bharata : L'Origine du théâtre. La Poésie et la Musique en Inde*, Introduction de Jacques Masui, Paris : Gallimard, 2009
- DERRIDA Jacques, *La Parole soufflée*, in *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1967
- EFOUI Kossi, *Le corps liquide*, in *Nouvelles écritures*, Vol. 2, Belgique : Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1998
- EMELINA Jean, *Le comique. Essais d'interprétation générale*, Paris : SEDES, coll. « présences critiques », 1996
- ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris : Union générale d'éditions, 1971
- , *The Theatre of the Absurd*, Garden City (New York): Doubleday, 1961
- GIGNOUX Hubert, *Un rire : Essais d'histoire subjective de la comédie*, préface de Jacques Lassalle, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001
- GODEL Armen, *Joyaux et fleurs du Nô*, Paris : Albin Michel, 2010
- GOTÔ Hajime, « Le Nô et le Kyôgen », in *Japon, théâtre millénaire vivant* (collectif), Paris : Musée de l'homme, 1970
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : l'Age d'homme, 1971

GUILLAIN Lionel, *Le théâtre Nô et les arts contemporains, préface de Michel Sicard*, Paris : L'Harmattan, 2009

HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris : Armand Colin, coll. « Coursus. Lettres », 1988

KLEIST Heinrich Von, « *Sur le théâtre de marionnettes* », trad. Jacques Outin, Paris : Mille et une nuits, 1993

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris : PUF, 1980

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris : L'Arche, 2002

MALACHY Thérèse, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain : (Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco)*, Paris : Nizet, 1982

MOTOKIYO Zeami, *La tradition secrète du Nô*, suivi d'*Une journée de nô*, trad. René Sieffert, Paris : Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960

NISHINO Ayako, *La réception japonaise des Nô claudéliens: La femme et son ombre, De 1923 à 2005*, in ALEXANDRE-BERGUES Pascale, ALEXANDRE Didier et LÈCROART Pascal (dir.), *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, actes du colloque de l'Université de Franche-Comté, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010

PAVIS Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1976

PRZYLUSKI Jean, *Le Théâtre d'ombres et la caverne de Platon*, in deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, vol I, Paris : Alcan, 1937

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris : Théâtrales, 2006

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Paris : Belfort/Circé, coll. « Circé/poche », 1999

-----, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, Paris : Belval/Circé, coll. « Circé/ poche », 2005

SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris : Gallimard, 1966

THIERRY Solange (dir.), *Japon : théâtre millénaire vivant*, Paris : Musée de l'homme, 1970

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris : Belin, coll. « Lettres Belin SUP », 1996

-----, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris : Belin, coll. « Lettres Belin SUP », 1996

-----, *Lire le Théâtre*, Paris : Sociales, 1977

VERDIER Anne, *L'habit de théâtre : Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, préface de Christian Biet, Vignon/Metz : Lampsaque, coll. « Le Studiolo-Essais », 2006

B. REVUES ET ARTICLES

DULLIN Charles, « La diction radiophonique », in *La chambre d'Echo*, « Cahiers du Club d'Essai de la Radiodiffusion française », n°1, Paris, avril 1947

MESCHONNIC Henri, « Le Théâtre dans la voix », in *Revue La Licorne*, n°41, « Penser la voix », Poitiers : Presses universitaires de Rennes UFR, 1997

MINYANA Philippe, *Habitations parlent*, Transcription de « L'Echange » entre Philippe Minyana et le public, in *Revue Coulisserie*, « Revue trimestrielle du Théâtre Universitaire de Franche-Comté », n° 25, Franche-Comté : PUFC, janvier 2002

MORIN Gwenaél, « C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution » : Regards et perspectives autour du Théâtre Permanent-entretien réalisé par Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, in *Agôn* [en ligne]: Les tiers lieux, Enquête: Engouffrés dans la brèche, n°3 : « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », article mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>.

RUFFINI Franco, « Entretien avec Azuma Katsuko », in *Revue Improvisation : (Anthropologie théâtrale)*, Bouffonneries, n°4, France : Cazilhac, 1982

SALZ Jonah, NOHO's Theatre Group's first program, September 1981, in *Mime Journal*,
LEONARD'S BASTARD SON: THE NOHO THEATRE GROUP'S FIRST TWO DECADES,
Claremont: Theatre East and West Revisited, 2003

STEINER George, « A Note on Absolute Tragedy », in *Literature and Theology*, Vol. 4, n°2, Oxford: Oxford University Press, July, 1990

TORTI-ALCAYAGA Agathe, « L'œuvre de Sarah Kane: le théâtre de la défaite », in CHEVALLIER Geneviève (dir.), *Cycnos*, Vol. 18, n°1, « Le Théâtre britannique au tournant du millénaire », juin 2001

III. OUVRAGES SUR LA FEMME ET LE FEMININ

A. LIVRES

BEAUVOIR Simone De, *Le deuxième sexe*, t. II, Paris : Gallimard, 1949

-----, *Le deuxième sexe I, II*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », (1949)
1976

-----, *La vieillesse: essai*, Paris : Gallimard, 1970

BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil, *Obscènes, obscénités*, Paris : L'Harmattan, 2008

BERNIER Christiane, *Le discours des femmes sur la prostitution: « Féministes » et « prostituées ». Forme ultime du sexage et/ou refus profond de l'emprise patriarcale?*, (mémoire de maîtrise), Ottawa : Université d'Ottawa, 1984

CIXOUS Hélène, « En octobre 1991... », in CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Du féminin*, Sainte-Foy (Québec) : Le Griffon d'argile, Grenoble: Les Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1992

-----, « Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays », in CIXOUS Hélène et CLEMENT Catherine, *The Newly Born Woman*, trad. Betsy Wing, Minnesota: University of Minnesota Press, 1986

CONLEY Katharine, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », in COLVILE Georgiana M. M. et CONLEY Katharine (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris : Lachenal & Ritter, 1998

- COTTENET-HAGE Madeleine, *Gisèle Prassinou ou le désir du lieu intime*, Paris : Jean-Michel Place, 1988
- DALLERY Arleen B., « *The Politics of Writing (The) Body: Écriture féminine* », in JAGGAR Alison M. et BORDO Susan R. (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick et Londres: Rutgers University Press, 1989
- DAVIS Kingsley, « *The Sociology of Prostitution* », 1937, in MATTHEWS Roger et O'NEILL Maggie (dir.), *Prostitution*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2003
- DIDIER Béatrice, *L'Écriture femme*, Paris : P.U.F., 1981
- FAURE Lucie Félix, *Les femmes dans l'œuvre de Dante*, Paris : Librairie Académique Didier Perrin et C^{ie}, 1902
- FREUD Sigmund, « *La féminité* », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. XIX, trad. Janine Altounian et al. , Paris : PUF (1932) 1995
- , « *La tête de Méduse* » (*Das Medusenhaupt*, 1922), in *Œuvres complètes*, t. XVI (1921-1923), trad. Jean Laplanche, Paris : PUF, 1991
- , *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais » n°93, 1988 (1985)
- GEADAH Yolande, *La prostitution: Un métier comme un autre?*, Montréal : VLB Éditeur, 2003
- GIMBUTAS Marija, *The Living Goddesses*, Berkeley/California: University of California Press, 1999
- IRIGARAY Lucie, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1977
- LACASSE Danielle, *La prostitution féminine à Montréal: 1945-1970*, Montréal : Boréal, 1994
- LAMBERT Anne Thérèse de, *Réflexions nouvelles sur les femmes*, Paris : Côté-Femmes, 1989
- LE MEUR Nadine, « *Représentations de la Déesse Terre dans l'œuvre d'Eschyle* », in *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours : Actes du XIV^e, Congrès de l'Association Guillaume Budé, avant-propos de Pierre Pouthier*, (Limoges, 25-28 Août 1998), Paris : Les Belles Lettres, 2001

MENNESSON Christine, *Etre femme dans le monde des hommes : Socialisation sportive et construction du genre*, Paris : L'Harmattan, 2005

ONDA François-Joseph, *Le féminin dans les paysages pré-chrétiens irlandais*, Rennes : Université de Rennes 2, Vol. 1, 2012

PLANA Muriel, *Mise en scène au féminin ou l'obscène au présent*, in PUJANTE GONZALEZ Domibgo (dir.), *Ob /scena, l'obscène au féminin au tournant du XXI^e siècle*, Textes réunis et présentés par Domibgo Pujante Gonzalez, Paris : L'improviste, 2013

PRYEN Stéphanie, *Stigmate et métier: Une approche sociologique de la prostitution de rue*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1999

RICH Adrienne, *Naître d'une femme : La maternité en tant qu'expérience et institution*, trad. Faure-Cousin, Paris : Denoël /Gonthier, coll. « Femme », 1980

RIPA Yannick, *La ronde des folles : Femmes, folie et enfermement au XIX^e siècle*, Paris : Aubier, 1986

RUSS Joanna, *The Female Man*, New York: Bantam Books, 1975

SAINT-MARTIN Lori, *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 1999

SARGISSON Lucy, *Contemporary Feminist Utopianism*, London: Routledge, 1996

SCHAEFFER Jacqueline, JANIN-COURNUT Monique, FAURE-PRAGUIER Sylvie et GUIGNARD Florence (dir.), *Clés pour le féminin : femme, mère, amante et fille*, Paris : PUF, 1999

WEX Marianne, *Langage féminin et masculin du corps, reflet de l'ordre patriarcal*, (1979), Bruxelles : Académia- Bruylant, 1993

B. REVUES ET ARTICLES

[Sans auteur identifié], *La Revue Femina*, Paris : Pierre Lafitte et Cie, coll. « Femina », 1^{er} sept. 1919

CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », in *L'Arc*, CORDIER Stéphane (dir.), « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », n°61, Paris : AU BUREAU DE LA REVUE, 1975

COVAN Eleanor Krassen, « Meaning of aging in women's lives », in *Journal of Women and Aging*, Vol. 17, n°3, London / New York: Routledge, 2005

GARNER J. Dianne, « Feminism and Feminist Gerontology », in *Fundamentals of Feminist Gerontology*, Vol. 11, n° 2-3, New York: The Haworth Press, 1999

GINN Jay et ARBER Sara, « Only connect: gender relations and ageing », in ARBER Sara et GINN Jay, *Connecting gender and ageing: A sociological approach*, Buckingham/Philadelphia: Open University Press, 1995

MERCIER Annie, « Entretien par Anne-Françoise Benhamou », in *OutreScène*, Revue de la Colline, « Contemporaine ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », n°12, Paris : Les Solitaires Intempestifs, Mai 2011

PASSERIEUX Christine, « Les femmes et leur vieillissement dans notre culture (Table ronde sur le vieillissement) », in *Revue Frontières*, Vol. 7, n°1, « Le féminin et la mort », Montréal : Université du Québec, printemps 1994

IV. OUVRAGES SUR LE CORPS

A. LIVRES

BAREL Yves, *La Marginalité sociale*, Paris : PUF, 1982

BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1957

BERNARD Michel, *Le corps*, Paris : Universitaires, 1972, in BRAUNSTEIN Florence et PÉPIN Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris : Les presses universitaires de France, coll. « Pratiques corporelles », 1999

BISCHOF Rita, « Aphorismes sur le cadavre : un essai sur l'impur », in LECERF Christine, BURGER Hannelore et KREISSLER Félix, (dir.), « Corps blessés : peines intimes autrichiennes », n° 169, Rouen : Presses de l'Université de Rouen, 1991

BRAUNSTEIN Florence et PÉPIN Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris : Les Presses universitaires de France, coll. « Pratiques corporelles », 1999

- BUSSAGLI Marco, *Le Corps, anatomie et symboles*, Paris : Hazan, coll. « Guide des arts », 2006
- CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1965
- CHENET-FAUGERAS Françoise et DUPOUY Jean-Pierre, *Le Corps*, Paris : Larousse, coll. « Idéologies et sociétés », 1981
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.) *Histoire du corps : t. 3 – Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Seuil, coll. « L'Univers historique », 2006
- D'ALMEIDA Pierre, « *Corps de chair, corps glorieux: la réflexion chrétienne sur le corps* », in Colette-Chantal Adam (dir.), *Le Corps*, Vol.1, Paris : Ellipses /Marketing, 1992
- GAGNEBIN Murielle, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel : Champ Vallon, 1987
- JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris : PUF, 2001
- LE BOT Marc, *Images du corps*, Aix-en-Provence : Présence contemporaine, 1986
- NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris : P.O.L., 2006
- PRADIER Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps : Ethno-scénologie du spectacle vivant en Occident, (V^e siècle av. J.-C.- XVIII^e siècle)*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'Esprit », 1997
- RICŒUR Paul, « *La souffrance n'est pas la douleur* », in VON KAENEL Jean-Marie (dir.), *Souffrances, corps et âme, épreuves partagées*, n°142, Paris : Autrement, coll. « Mutations », 1994
- SWOBODA Tomasz, *Histoires de l'œil*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2013

B. REVUES ET ARTICLES

- CASSELL Eric J., «The Nature of Suffering and the Goals of Medicine », in *The New England Journal of Medicine*, Vol. 306, n°11, 1982

CLARKE Laura C. Hurd, « Beauty in Later Life: Older Women's Perceptions of Physical Attractiveness », in *Canadian Journal on Aging / La Revue canadienne du vieillissement*, Vol. 21, n°3, Toronto : Canadian Association on Gerontology, 2002

DELON Michel, « Le prétexte anatomique », in GAY Peter (dir.), *Dix-Huitième siècle*, n° 12, Représentations de la vie sexuelle, Paris : Garnier, 1980

ELUARD Paul, « Physique et la poésie », in *Minotaure*, n°6, Paris : Albert Skira, hiver 1935

GREINER Christine et AUGUSTIN Berque, « Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata », in *Ebisu*, Actes du colloque de Cerisy, « Etre vers la vie. Ontologie, biologie, ethnique de l'existence humaine », n° 40-41, études japonaises, Tokyo, 2008

V. OUVRAGES SUR LA PSYCHOLOGIE

A. LIVRES

BENJAMIN Jessica, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York: Pantheon Books, 1988

CHESLER Phyllis, *Women and Madness*, New York: Avon, 1972

CLÉMENT Cathérine et KAKAR Sudhir, *La folle et le saint*, Paris : Seuil, coll. « Champ freudien », 1993

COUCHARD Françoise, *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 1991

DEIGNAN Alice, « *Metaphors of Desire* », in HARVEY Keith et SHALOM Celia (dir.), *Language and Desire: Encoding Sex, Romance and Intimacy*, Londres /New York: Routledge, 1997

FREUD Sigmund, « *Pour introduire le narcissisme* », dans *Œuvres complètes*, t. XII, trad. Janine Altounian et al. , Paris : PUF, (1914) 2005

-----, *Œuvres complètes, Psychanalyse : 1901-1905 Trois essais sur la théorie sexuelle, Fragment d'une analyse d'hystérie, Autres textes*, t.VI, trad. Janine Altounian et al. , Paris : PUF, (1905) 2006

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge: Harvard University Press, 1982

KRISTEVA Julia, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987

-----, *Visions capitales*, Paris : Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1998

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris : Gallimard, coll. « Tel » (n°4), 1976

-----, *Phénoménologie de la Perception*, Paris : Gallimard, 1945

MILLER Jacques-Alain, *L'orientation lacanienne, « Choses de finesse en psychanalyse »* [2008-2009], enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçons des 12 & 26 novembre et du 17 décembre 2008,

MINKOWSKI Eugène, *Traité de Psychopathologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1966

PHILLIPS Anita, *A Defence of Masochism*, London: Faber and Faber, 1998

RANK Otto, *Le Traumatisme de la naissance, influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique et collective*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », (1924)1976

RIPA Yannick, *La ronde des folles : Femmes, folie et enfermement au XIXe siècle*, Paris : Aubier, 1986

SHORTER Edward, *Written in the Flesh: A History of Desire*, Toronto: University of Toronto Press, 2005

SHOWALTER Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London: Virago Press, 1987

WIEVIORKA Michel, *La violence*, Paris : Balland, coll. « Voix et regards », 2004

B. REVUES ET ARTICLES

ARAGON Louis et BRETON André, « The fiftieth Anniversary of Hysteria », trad. Samuel Beckett, in *This Quarter: Surrealist Number*, vol. 5, n°1, Paris: Guest, 1932

EY Henri, « Jalousie morbide », in *Etudes Psychiatriques*, Etude n°18, Paris : Crehey, 2006

FALABREGUES Agnes et BOUDOUKHA Abdel Halim, « L'exclusion des femmes de l'exercice du pouvoir : Analyse psychologique d'une fragilité supposée », *Les cahiers psychologie politique*, n°22, janvier 2013, disponible sur l'adresse suivante : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2259>.

GARCIA Sandrine, « La réception de La vie sexuelle de Catherine M. », in *Australian Journal of French Studies*, Vol. 42, n°1, janvier, 2005

LACAN Jacques, « La Troisième », 7^e Congrès de l'école freudienne de Paris à Rome, in *Bull. int. de l'EFP, Conférence parue dans Lettres de l'Ecole freudienne*, n°16, Paris, 1975

LASÈGUE Ernest-Charles et FALRET Jules, « La Folie à deux ou folie communiquée », in LASÈGUE Ernest-Charles (dir.), *Écrits psychiatriques*, Textes choisis et présentés par J. Corraze, Toulouse : Privat, coll. « Rhadamanthe », [1877] 1971

MALYSSE Stéphane, « Images et représentations de la folie : De l'autre côté du miroir de la normalité », in *Revue Histoire et Anthropologie*, n° 23, Paris : L'Harmattan, 2001

VI. OUVRAGES SUR L'ESPACE / LA SCENE

A. LIVRES

AGAMBEN Giorgio, « *Le langage et la mort* »: *Un séminaire sur le lieu de la négativité*, [Il linguaggio e la morte, *un seminario sul luogo della negatività*, Turin, Einaudi, 1982], trad. par Marilène Raiola, Paris : Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1997

ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris : Le Sycomore, 1984

AZAMA Michel, *Mise en scène, mise en signes*, Conférences données au Nouveau Théâtre de Bourgogne, Dijon : Centre Dramatique National de Bourgogne, 1986

BABLET Denis, *La mise en scène contemporaine I, 1887-1914*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, coll. « Dionysos », 1968

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : José Corti, 1972

-----, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942

-----, *La poétique de l'espace*, Paris : José Corti, 1970 (6^e édition)

-----, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967(1957)

-----, *La poétique de la rêverie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2010

-----, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1985

-----, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris : José-Corti, 1965

-----, *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination des forces*, Paris : José Corti, 1992

-----, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004

-----, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1963

COHEN-SAFIR Claude, *Cartographie du féminin dans l'utopie, De l'Europe à l'Amérique*, Paris : L'Harmattan, 2000

ELLIOTT Robert C., *The Shape of Utopia, Studies in a Literary Genre*, Chicago: The University of Chicago Press, 1970

GREVEN-BORDE Hélène, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970). Dialogue du rationnel et de l'irrationnel*, Paris : L'Université de Rouen/Presses universitaires de France, PUF, 1984

- JAMESON Fredric, *Archéologie du futur : Le désir nommé utopie*, trad. Nicola Vieillescazes et Fabien Ollier, t. 1, Paris : Max Milo, coll. « L'Inconnu », 2007
- KUMAR Krishna, *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell, 1987
- MARIN Louis, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1973
- MAX Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris : Seuil, 2005
- NOVARINA Valère, *Le Jardin de reconnaissance*, Paris : P.O.L, 1997
- PARKER Wilford Oren, WOLF R. Craig et BLOCK Dick, *Scene Design and Stage Lighting*, Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009
- ROSSET Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris : Minuit, 2004
- , *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 2004 (1977)
- VAÏS Michel, *L'écrivain scénique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1978

B. REVUES ET ARTICLES

- AYACHE Solange, « Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l'« espace mental », F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin, in *Agôn (Revue des arts de la scène)*, Dossiers, n°3, Lyon : Ecole normale supérieure de Lyon, 2010
- BELLEMARE-PAGÉ Stéphanie, « Dystopie et spectre du totalitarisme dans Le Monde selon Gabriel, d'Andreï Makine », in *Postures*, Hors-série, n°2, « Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité », Montréal : Figura/Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2010
- CRIMP Martin, « Into the Little Hill ». A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp, entretien, in *Ensemble Modern Newsletter*, n°23, octobre 2006
- FREUD Sigmund, « Personnages psychopathes sur la scène », trad. Philippe Rouyer, in *Théâtre et Folie*, Cahier n°2, Talence/Bordeaux : CERT/CIRCE, 1977
- MAETERLINCK Maurice, « L'avant-Scène Théâtre », (spécial festival d'Automne) - Intérieur de Maurice MAETERLINCK le monologue d'ADRAMELECH DE VALERE NOVARINA, n° 776, Paris : LOFT, 1975

SILBERMAN Marc, « The Actor's Medium: On Stage and in Film », in *Modern Drama*, Vol. 39, n°4, Toronto: University of Toronto Press, winter, 1996

VII. OUVRAGES SUR LA DANSE

A. LIVRES

ARGUEL Mireille (dir.), *Danse: le corps enjeu*, Paris : PUF, 1992

ASLAN Odette, *Butô(s)*, Paris : CNRS, 2002

BADIOU Alain, « *La danse comme métaphore de la pensée* », in BRUNI Ciro (dir.), « *Danse et pensée* » : *Une autre scène pour la danse*, Paris: Sammeron/GERMS, coll. « Art et Pensée », 1993

BANES Sally, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, London: Routledge, 1998

-----, *Terpsichore en baskets : Post-modern dance, avant-propos et notes de Denise Luccioni*, Paris/ Pantin : Chiron, coll. « Centre national de la danse », hors collection, 2002

-----, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press, 2011

BARDET Marie, « *Marcher* », in GLON Marie et LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Paris : Actes Sud, 2012

BARDET Marie, *PENSER ET MOUVOIR : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2011

BAXMANN Inge, « *L'homme nouveau est féminin : construction de genre en danse au début du XX^e siècle* », in BOULBÈS Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon : Les Presses du réel/ENSA, coll. « Nouvelles scènes », 2014

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris : Centre national de la Danse, coll. « Recherches », 2001

BURT Ramsay, « *L'histoire de la danse et les Dance Studies anglo-américaines* », trad. J. Rajak, 2007, in LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris : L'Harmattan, 2010

-----, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, New York: Routledge, 1995

CAMARADE Hélène et PAOLI Marie-Lise (dir.), *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, Paris : L'Arche, 2013

CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Paris : Les presses du réel/Centre national de la danse, coll. « Parcours d'artistes », 2003

CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Entretiens avec MOUAWAD Wajdi, Montréal : Leméac, coll. « Écritoire », 2005

CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse : Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris : Belfond, 1988

DE VOS Patrick, « *Le temps et le corps : dedans/ dehors, Sur la pensée du butô chez Hijikata Tatsumi* », in NEEFS Jacques (dir.), *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, PUV, coll. « Culture et Société », 2001

DOBBELS Daniel, *Le Sous-sol* (1988), in WAHICHE Dominique et CUNNINGHAM Merce (dir.), *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris : Armand Colin, 1989

DU CHAXEL Françoise, *Maguy Marin: Une danse des dépits*, (1987), in NICLAS Lorrina, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Val-de-Marne : Armand Colin, 1989

FABBRI Véronique, *Danse et Philosophie : une pensée en construction*, Paris : L'Harmattan, 2007

FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986

GAUTHIER Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris : L'Arche, 2009

GINOT Isabelle, « *La lumière en contrejour* », in NICLAS Lorrina, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Val-de-Marne : Armand Colin, 1989

GIRAUDET Eugène, *Traité de la Danse*, Paris : E. Giraudet (chez l'auteur), 1890

GUIGOU Muriel, *La danse intégrée: Danser avec un handicap*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010

-----, *La Nouvelle Danse française: création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004

HELMUT Ploebst, *No Wind No Word: New Choreography in the Society of spectacle: 9 Portraits*, Munich: K. Kieser Verlag, 2001

JENSEN Wilhelm, *Grädiva, fantaisie pompéienne*, Paris : Gallimard, 1986

KIRBY Michael, « *Danse et non-danse: trois continuums analytiques* », in ASLAN Odette, *Le corps en jeu*, Paris : CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 1994

LAUNAY Isabelle, « *La danse entre geste et mouvement* », in PIDOUX Jean-Yves (dir.), *La Danse, art du XXe siècle ?*, Lausanne : Payot, 1990

LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris : L'Harmattan, 2010

LECOMTE Nathalie, « *Maîtres à danser et baladins aux XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes* », in LESAGE Benoît (dir.), *Histoire de corps, À propos de la formation du danseur*, Paris : Cité de la Musique, 1999

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole I. Technique et Langage*, Paris : Albin Michel, 1964

LOT Laurencine (photographies et illustrations), *Carlotta Ikeda : Danse Butô et au-delà/ Butô Danse and beyond*, introduction de Jean-Marc Adolphe, Lausanne : Favre, 2005

MALLARMÉ Stéphane, *Divagations /Ballets*, in *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2003

- MAYEN Gérard, *De marche en danse dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris : L'Harmattan, 2005
- MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris : Larousse, 2002
- MONNIER Mathilde et NANCY Jean-Luc (dir.), *Allitérations : Conversations sur la danse*, avec la participation de Claire Denis, Paris : Galilée, coll. « Incises », 2005
- , *Dehors la danse*, Lyon : Rroz, 2001
- NANCY Jean-Luc et MONIER Mathilde, « *Seul(e) au monde, dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy* », in ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Paris/Pantin : Centre National de la Danse, 2002
- NEL Bernard, *Claude Bricage - Maguy Marin : photographies d'une chorégraphie : May B.*, Paris : Armand Colin, coll. « Arts chorégraphiques », 1993
- NEL Pasqualina et AUDEGOND Frédéric, *Rythmes & Symboles de la Technique Graham*, Paris : Pasqualina Noël & Frédéric Audegond, 2007
- OUNCHIOUENE Farid, *L'homme qui marche*, spectacle de danse contemporaine, Théâtre Paul Éluard (Bezons), 18 nov. 2014, inspiré de textes de Fiodor Dostoïevski
- PAGÈS Sylviane, « *L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France* », Actes du colloque SDHS / CORD / CND, Repenser pratique et théorie, Birmingham : Society of Dance History Scholars, 2007
- POUCHKINE Alexandre, *Eugène Oniéguine* (1823), cité par ZENKINE Serge, « *La Danse romantique et la transgression* », in MONTANDON Alain (dir.), *Sociopoétique de la danse (Anthropologie de la danse)*, Paris : Economica, 1998
- QUIGNARD Pascal, *L'origine de la danse*, Paris : Galilée, 2013
- ROSEMAN Janet Lynn, *Dance Was Her Religion*, Chino Valley: Hohm Press, 2004
- ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches / Centre national de la danse », 2002
- ROUX Céline, *Danse(s) performative (s)*, Paris : L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2007

SACHS Curt, *Introduction à l'histoire de la danse*, trad. L. Kerr, Paris : Gallimard, 1938

SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. Dominique Le Parc, Paris: L'Arche, 2001

VACCARINO Elisa, *Bausch, un monde, un langage, tant de questions*, in *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour: un colloque*, trad. Domitilla Guillerme, Paris : L'Arche, 1995

VALÉRY Paul, *L'âme et la danse*, in *Œuvres II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960

VAUGHAN David, *Merce Cunningham: un demi-siècle de danse*, chronique et commentaire de David Vaughan, trad. de l'anglais par Denise Luccioni, direction d'ouvrage Melissa Harris, Paris : Plume, 1997

VALENTIN Virginie, *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2013

VERRIÈLE Philippe, *Légende de la Danse : une histoire en photos 1900-2000*, Maguy Marin, *Changer avant que d'être changée*, Villeneuve d'Ascq : Nord Compo, Hors collection, 2002

B. REVUES ET ARTICLES

BONNETAIN Michelle, « Corps... graphies et compagnies d'aujourd'hui, Pina Bausch », in *Revue EPS*, n°224, Ecole Normale de Clermont-Ferrand : EPS, juillet-août 1990

BONTÉ Patrick, « Théâtre-danse : la fusion ou rien ! », in *Revue Alternatives théâtrales*, n° 105, Festival international des Brigittines, Bruxelles : Compagnie Mossoux-Bonté, juin 2010

BRUNEL Lise, « Autour du mouvement Butô, ou le corps, partie de l'univers », in *Revue Les saisons de la danse*, n°103, Paris : Dans'press, avril 1978

BRYDEN Mary, « Quad: Dancing Genders », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n°4, Amsterdam/New York: Rodopi, 1995

CUNNINGHAM Merce, « La fonction d'une technique pour la danse », in *Nouvelles de Danse-La transmission*, n° 20, Bruxelles : Contredanse, 1994

DESPRES Aurore, « Un rapport autre à la gravité : enjeux », in *Actes du colloque international*, « La danse : une culture en mouvement », Strasbourg : Université Marc Bloch, organisé par le Centre de Recherches Européennes en Éducation Corporelle, CREEC, 7, 8, 9 mai, 1999

DUPUY Dominique, « Péripat(h)étique Péripéties », in *Repères, cahier de danse*, n°14, « Biennale nationale de danse du val de Marne », octobre 2004

GERMAIN José (dir.), « Les danses modernes. Grande enquête sur la danse », in *Revue Mondiale*, 1^{er} mars, 1922

GUISGAND Philippe, propos recueillis par Agnès Santi, « Etat des lieux de la danse en France », in *La Terrasse*, hors-série, hiver 2011-12

JACOTOT Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres Transgressions ou crise des représentations ? », in *Revue CLIO*, Histoire, femmes et sociétés, « Amériques métisses », n°27, Toulouse : Clio et Presses universitaires du Mirail, 2008

JAQUES-DALCROZE Emile, « Le rythme comme éducateur », in *Le Rythme*, n° 29, Paris : E. Figuière & Cie, 1930

-----, « Devoirs et savoirs du maître de rythmique », in *Le Rythme*, n° 10, Paris : E. Figuière & Cie, 1922

KALMAN Jean, « Hijikata et l'affaire des ténèbres », in *Libération*, Paris, 26 Juin 1983

KEALIINOHOMOKU Joann, « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique », in *Nouvelles de danse : danse moderne*, n° 34-35, Bruxelles : Contredanse, 1998

LABAN Rudolf, « Espace dynamique », trad. E. Schwartz-Rémy, in *Nouvelles de danse*, n°51, Bruxelles : Contredanse, 2003

MALEVAL Martine, « Maguy Marin: le souffle des vaincus de l'Histoire », in *Revue de Théâtre et danse*, « un croisement moderne et contemporain », Vol. II, « Paroles de créateurs et regards extérieurs, Etudes théâtrales », n° 49, Louvain-la-Neuve: Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2010

MARQUIÉ Hélène, « Danse et Féminisme: Le corps à corps », in *Clara magazine*, n° 140, Paris : CLARA MAGAZINE, novembre/décembre 2013

MASAYOSHI Kobayashi, « La danse de la terre », in *Revue Alternatives Théâtrales*, « Le Butô et ses fantômes », n°22-23, dossier réalisé par Daniel De Bruycker, avril-mai 1985

MORRIS Michael, director of Artangel, « Pina Bausch tributes: She got the keys to your soul », in *The Guardian News*, interview fait par Chris Wiegand, Friday 3 July 2009

MUROBUSHI Kô, « La femme », trad. Akihiro Osawa, in *Scènes* n°1, *Revue de l'Espace Kiron*, Paris : Félin, mars 1985

PETER'S André, « La Revue Nègre et le Charleston », in *Revue Dansons*, n°66, Paris : décembre, 1925

SEYRAL Frédérique, « Figures de la marche dans l'art contemporain: De l'hypermobilité au suspens », in *Synergies, Pays Riverains de la Baltique*, n°4, Paris : Gerflint, 2007

STRAUSS Erwin, « La posture érigée », in *Quant à la danse*, n°1, trad. Anne Lenglet et Christne Roquet, Sète : Le Mas de la Danse/Images en Manœuvres, Octobre 2004

WILMER Celso et LARA RESENDE Cristiana, « Illustrations and Nomenclature Stave for Dance Movements: What Visual Communication Can Do for Dance », in *Leonardo*, Vol. 31, n°2, Cambridge: MIT Press, 1998

VIII. OUVRAGES SUR LES ARTS PLASTIQUES

A. LIVRES

[Sans auteur identifié]Musée de l'orfèvrerie de la Communauté française, *Alberto Giacometti*, Bruxelles : Domaine du Château de Seneffe/ Ministère de la Communauté française, 2000-2001

ALPERS Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. Jean-François Sené, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991

ANDRÉOLI-DE-VILLERS Jean-Pierre, *Le premier manifeste du futurisme*, (réédité), Ottawa : Critique/Université Ottawa, 1986

ANTLE Martine, *Théâtre et poésie surréalistes : Vitrac et la scène virtuelle*, Birmingham: Summa, 1988

- BAJAC Quentin [et al.], « *Changer la vue* », dans *La Subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film*, Paris : Centre Georges Pompidou, coll. « Catalogues du musée », 2009
- , « *L'expérience continue* », in CHÉROUX Clément, BAJAC Quentin et POIVERT Michel (dir.), *La Subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film*, Paris : Centre Georges Pompidou, coll. « Catalogues du musée », 2009
- BALDASSARI Anne, *Picasso et le portrait*, Catalogue d'exposition sous la direction de William Rubin, Paris : Réunion des musées nationaux/Flammarion, 1996
- BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris : Seuil, 1980
- BELLMER Hans, *Petite Anatomie de l'image*, Paris : Allia, coll. « Petite Collection », 2002
- BOSSAN Marie-Josèphe, *L'Art de la chaussure*, New York : Parkstone Press, coll. « Temporis », 2004
- BOUQUERET Christian, « *Introduction* », in *La photographie surréaliste*, Paris : Actes sud, coll. « Photo Poche », 2008
- BRETON André, *L'Amour fou*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1976
- , *L'Art Magique*, Paris : Club Français du Livre, coll. « Formes de l'Art », 1957
- , *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1966
- et LEGRAND Gérard, *L'Art magique*, Paris : Phébus Adam Biro, 1991
- BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio / Essai », 1965
- BULL Duncan, *Rembrandt-Le Caravage*, catalogue présentée par le Rijksmuseum d'Amsterdam et le musée Van Gogh, publiée à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Rembrandt, du 24 février au 18 juin, Amsterdam : Hazan, 2006
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Surrealism*, trad. Vivian Folkenflik, New York: Columbia University Press, 1990
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002

DIBBITIS Taco, *Rembrandt- Le Caravage*, prologue: *Le Caravage, les caravagesques d'Utrecht et le jeune Rembrandt*, catalogue présentée par le Rijksmuseum d'Amsterdam et le musée Van Gogh, Amsterdam : publiée à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Rembrandt, du 24 février au 18 juin, 2006

DIDEROT Denis, « *Pensées détachées sur la peinture* », in *Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier, 1969

-----, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984

-----, *Œuvres complètes*, t. XI (Beaux-Arts), Paris : Garnier (J. Assézat et M. Tourneux), 1875-1877

-----, *Œuvres Esthétiques*, introduction de Paul Vernière, Paris : Classiques Garnier, 1959

DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *L'Empreinte*, (Catalogue d'exposition), Paris : du Centre Pompidou, 1997

DOURTHE Pierre, *Bellmer, le principe de perversion*, Paris : Jean-Pierre Faure, 1999

DUPIN Jacques, *Alberto Giacometti : Textes pour une approche*, Paris : Fourbis, 1991

DURET Théodore, *VAN GOGH Vincent*, Paris : Bernheim-Jeune & C^{ie} (édition définitive), 1919

ELUARD Paul, *Les Mains libres*, Man Ray, dessins illustrés par les poèmes de Paul Éluard, « *Les sens* », (1937) in *Œuvres complètes I*, préface de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968

ENCREVÉ Pierre, « *Les éclats du noir* », entretien avec Pierre Soulages, *Soulages Beaux-Arts Magazine*, Hors-série, Paris : Beaux-Arts, 1996

ERNAUX Annie et MARIE Marc, *L'Usage de la photo*, Paris : Gallimard, 2005

FRÈCHES José, *Le Caravage : peintre et assassin*, Paris : Gallimard, 1995

GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris : Gallimard, 1971

GENET Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris: Gallimard, coll. « L'Arbalète », 1958-1963

GERSAINT Edmé François, HELLE P. C. A. et GLOMY Jean Baptiste, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris : Hochereau M.DCC.LI., 1797

GIACOMETTI Alberto, « Lettre à Pierre Matisse » (1948), in *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris: Hermann, 1990

-----, « Entretien avec Georges Charbonnier », 3 mars 1951, in *Écrits. Articles, notes et entretiens*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, « *Savoir sur l'art* », Paris: Hermann, 1990

GUIGON Emmanuel et SEBBAG Georges, *Sur l'objet surréaliste*, Dijon : Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2013

JAUNIN Françoise, *Noir lumière*, entretiens avec Pierre Soulages, Lausanne : La Bibliothèque des arts, 2002

KRAUSS Rosalind, « *Corpus Delicti* », in KRAUSS Rosalind, LIVINGSTON Jane et ADES Dawn (dir.), *Explosante-fixe : photographie & surréalisme*, Paris: Hazan/Centre Georges Pompidou, 1985

LA BEAUMELLE Agnès de et AILLAGON Jean-Jacques (dir.), *Alberto Giacometti : la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris : Centre Georges Pompidou Réunion des Musées Nationaux, 1999

LAURENT Monique, *Guide du musée Rodin à l'Hôtel de Biron*, photographies de Bruno Jarret, Paris : Les Guides Visuelles/Hazan, 1992

MORISE Max, « *Les Yeux Enchantés* », in *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924, cité par DUROZOI Gérard et LECHERBONNIER Bernard, in *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris : Larousse, 1972

PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne : L'Age d'Homme, coll. « Cahiers des Avant-gardes », 1987

RAY Man, *Autoportrait*, Paris : Actes sud, 1998

SEMIN Didier (dir.), *Victor Brauner*, Paris : Réunion des musées nationaux /Filipacchi, 1990

SOUVERYNS Patrick et HEINS Pascal, *[Re] lire Magritte: 7 clefs pour comprendre une œuvre d'art*, Belgique : Groupe De Boeck, 2009

B. REVUES ET ARTICLES

BRETON André, « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution Surréaliste*, n°4, 1925, repris dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1965

-----, *La Révolution Surréaliste*, n°1-première année, 1^{er} déc. Paris : Gallimard, 1924

-----, *This Quarter: Surrealist Number*, Vol. V, n°1, Paris : Guest, sept. 1932

DALI Salvador, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », in *Minotaure* n° 5, Paris : Skira, 1934

MILEAF Janine, « Between You and Me, Man Ray's Object to Be Destroyed », in *Art Journal*, Vol. 63, n°1, 2004, in SWOBODA Tomasz, *Histoires de l'œil*, Amsterdam / New York: Rodopi, 2013

PARINAUD André, « Pourquoi je suis sculpteur- Entretien avec Giacometti », in *Art-Lettres-Spectacles*, n° 873, Paris, 13-19 juin 1962, in GIACOMETTI Alberto, *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris: Hermann, 1990

PLEYNET Marcelin, « Alberto Giacometti », in *Catalogue d'exposition, Musée d'art et d'industrie*, Saint-Etienne, 6 juillet-28 septembre 1981 cité in Musée de l'orfèvrerie de la Communauté française, *Alberto Giacometti*, Bruxelles : Domaine du Château de Seneffe/ Ministère de la Communauté française, 2000-2001

RUBIO Emmanuel, « Androgynie et Kabbale chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg », in PY Françoise (dir.), *Mélusine*, « Cahiers du centre de recherche sur le Surréalisme », n° XXVI, *Métamorphoses*, Paris : L'Age d'Homme, 2006

VOUILLOUX Bernard, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », in *Revue Littérature*, n° 73, février 1989

IX. OUVRAGES GENERAUX

A. LIVRES

ALIGHIERI Dante, *La Divine comédie (Le Purgatoire)*, trad. Jacqueline Risset, Paris : Flammarion, 1992

ARISTOTE, *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1961

BACON Francis, *La Nouvelle Atlantide*, Paris : Flammarion, 1995

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998

BALZAC Honoré de, *Théorie de la démarche*, Paris : Albin Michel, 2000

BARBERGER Nathalie, *Penser pour rien: littérature et monomanie*, Lille : Presses Universitaires Septentrion, coll. « Objet », 2007

BARRY Sebastian, *Our Lady of Sligo*, introduction de Roy Foster, London: Methuen, 1998

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964

-----, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1977

-----, *L'empire des signes*, Genève : Skira, 1970, Paris : Champs-Flammarion, 1980

BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1957

-----, *L'expérience Intérieure* (1943), in *Œuvres Complètes I*, t.V, Paris : Gallimard, 1973

-----, *Œuvres complètes I, Premiers Ecrits 1922-1940*, Paris : Gallimard, 1970

BAUDRILLARD Jean, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris : Albin Michel, 2001

BELLORI Giovanni Pietro, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni* [1672], Turin : Evelina Borea, 1976

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980

BLOT Jacques, *Archéologie et montagne basque*, San Sebastian/Bayonne : Elkar, 1993

BOUCHER Denise, *Les fées ont soif*, Montréal : Intermède, 1978

CAMERON Howard Donald, *Studies on the the Seven Against Thebes of Aeschylus*, The Hague (La Haye): Mouton, 1971

CICÉRON (Pseudo-), *Rhétorique à Hérennius*, trad. Henri Bornecque, Paris : Garnier, 1932

CIXOUS Hélène, *Angst*, Paris: des femmes, 1977

-----, *L'amour du loup et autres remords*, Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003

COHEN-LEVINAS Danielle, *La Voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006

CONNOR Steven, *Dumbstruck : A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford : Oxford University Press, 2000

D'AUBIGNÉ Théodore Agrippa, *Les tragiques*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1966

DANAN Joseph, *Roaming monde*, Vitry-sur-Seine : de la gare, coll. « Les carnets de bords », 2005

DE VORAGINE Jacques, *Légende dorée*, avec introduction, notices, notes et recherches sur les sources par l'abbé Jean-Baptiste-Marie Roze, III^{ème} partie de 4^{ème} tome, Vers 1480-1485, Paris : Garnier/Flammarion, 1967

DEFAYS Jean-Marc, DELBART Anne-Rosine et HAMMAMI Samia, *La Littérature en classe de FLE (état des lieux et nouvelles perspectives)*, Paris : Hachette, 2014

DELEUZE Gilles, « *Le style* », in *Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Paris/Sodaperaga : Montparnasse, 1996

-----, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1983

-----, *Critique et clinique*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 1993

-----, *L'épuisé* in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris : Minuit, 1992

----- et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Champs Flammarion, 1996

DESCARTES René, Discours premier à quatrième de la *Dioptrique*, *Discours de la Méthode*, Paris : Garnier/Flammarion, 1966

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris : Minuit, 1998

DOMENACH Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris : Seuil, « Points/essais », [1967] 1972

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, 1984

DURAS Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris : Minuit, 1977

DURHAM Meenakshi Gigi et KELLNER Douglas M. (dir.), *Media and Cultural Studies: Keywords*, Oxford: Wiley- BlackWell Publishing, 2001 (2006)

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, coll. « Les Essais », 1957

FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Paris : Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2001

GAGNON Eric, *Les promesses du silence : essai sur la parole*, Montréal : Liber, 2006

GARNIER Robert, *Hippolyte*, in *Les Juifves : Hippolyte*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris : Les Belles Lettres, 2000

GIORDANETTI Piero, *Kant und die Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005

GIRARD Marc, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Montréal : Bellarmin / Paris : Cerf, 1991

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, coll. « Pluriel », 1972

-----, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961

GOIMARD Jacques, *Critique de la science-fiction*, Paris : Pocket, coll. « Agora », n° 249, 2002

GONON Thierry, « *Les noms des cloches au Moyen-Age* », Avril 2006, ou la consultation de la thèse de Thierry Gonon « *Les cloches en France au Moyen Age : Etude Archéologique et*

- approche historique* », Université Lyon II, juin 2002, REYNAUD Jean-François (dir.), Article accessible sur la toile http://campanologie.free.fr/pdf/Noms_de_cloches_au_Moyen_Age.pdf.
- GRANET Marcel, *La pensée chinoise (préface de Léon Vandermeersch)*, Paris : Albin Michel, 1968
- GREEN Miranda Jane, *Mythes celtiques*, Paris : Seuil, 1995
- GROSZ George, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg: Rowohlt, 1955
- HACKS Charles, *Le Geste*, Paris : Flammarion, 1892
- HAMOU Philippe, *La Vision perspective (1435- 1740) : L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris : Payot et Rivages, 1995
- HASSAN Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New-York : Oxford University Press, 1982, in CONNOR Steven, *Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell, 1997
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons d'esthétique*, Paris: Hatier, 2002
- , *Phénoménologie de l'Esprit*, t. II, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris : Gallimard, coll. « folio », 2002
- HUGO Victor, « À un poète aveugle », *Les Contemplations*, in *Œuvres complètes, II*, Vol. « Poésie II », Paris : Robert Laffont, 1985
- HUSTON Nancy, *Professeurs de désespoir*, Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 2004
- ISSACHAROFF Michael, *Le spectacle du discours*, Paris : José Corti, 1985
- JABÈS Edmond, *Le Livre des marges*, Paris : Le Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », 1987
- JOYCE James, « Fermer les yeux pour voir », *Ulysse*, Paris : Gallimard, 1929
- KIERKEGAARD Sören, *In Vino Veritas*, Paris: L'Herne, coll. « Carnets de l'Herne », (1844) 2011
- KLEIST Heinrich Von, *Anecdotes et petits écrits*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1981

- LANGER Susanne K., *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from 'Philosophy in a New Key'*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953
- LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1981
- LEVINAS Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris : Albin Michel, 1983, cité in DESCOULEURS Bernard et VERNETTE Jean, *Repères pour la spiritualité*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002
- MAGNIN Paul, *Bouddhisme unité et diversité, Expériences de libération*, Paris : Cerf, 2003
- MANCINI Giulio, MARUCCHI Adriana et SALERNO Luigi, *Considerazioni sulla pittura*, t.I, Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, in MILNER Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris : Seuil, 2005
- MANSOUR Joyce, *Cris*, Paris : Seghers, 1953
- MARC Alain, *Écrire le cri : Sade, Bataille, Maïakovski...*, Orléans : L'Écarlate, 2000
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964
- , *Le Visible et L'Invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1979
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, « Verdier poche », 1982
- MIRBEAU Octave, *Le Jardin des Supplices*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1988
- MONTHERLANT Henri de, *Le cardinal d'Espagne*, Pièce en trois actes, Paris : Gallimard, coll. « folio », n°613, 1960, in GAGNEBIN Murielle, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel : du Champ Vallon, 1987
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Maurice Betz, Paris: Gallimard, 1936
- NORMAND Henry, *Les Maîtres du Tao*, Paris : Félin, coll. « Les Hommes de connaissance », 1985
- NOVARINA Valère, *Je Suis*, Paris : P.O.L., 1991

-----, *Pour Louis De Funès précédé de Lettre aux Acteurs*, Paris : Actes Sud, 1986

OLSEN Michel, *Polyphonie-linguistique et littéraire VIII*, Roskilde : Roskilde Samfundslitteratur, 2004

OUAKNIN Marc-Alain, *Lire aux éclats - Eloge de la caresse*, Paris : Seuil, 1994

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre X, XI et XII, Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, trad. Gisèle Dronne, Paris : Pocket Jeunesse Classiques, 2005

-----, *Les métamorphoses*, Paris : du chêne, 2008

PARRET Herman, *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam- Philadelphia : Hadès-Benamins, coll. « Actes Sémiotiques », V. 6, 1988

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris : Seuil, 1963

PELEGRIN Benito, *Figuration de l'infini : l'âge baroque européen*, Paris : Seuil, 2000

POIZAT Michel, « *Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance* », in DENIOT Joëlle (dir.), DUTHEIL Catherine et VRAIT François-Xavier, « *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux* », Paris : L'Harmattan, 2000

PROUST Marcel, « *Un amour de Swann* », in *A la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2003

ROSTAND Edmond, *Chantecler*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1927

SARTRE Jean-Paul, *l'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1976

STEINMETZ Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1990

TANAKA Min, « *Mein Tanz will Fragen stellen* », in HAERDTER Michael et KAWAI Sumie, *Butoh- die Rebellion des Körpers- Ein Tanz aus Japan*, Berlin : Alexander Verlag, 1986

TATSUMI Hijikata, *Bibô no aozora (Le Beau ciel bleu)*, trad. Uno Kuniichi, Tokyo : Chikuma Shobô, 1987

TORTONESE Paolo, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris : Kimé, coll. « Détours littéraires », 2006

TSCHUMI Bernard, *The Manhattan Transcripts*, London: Academy, 1994

VALÉRY Paul, « *Soma et Cem* », in *Cahiers 1*, 1905-1906, Sans Titre, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1973

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes, Sagesse, V. I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962

ZIMA Pierre V., *Critique littéraire et esthétique : Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris : L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004

B. REVUES ET ARTICLES

BERNARD Rémy, « L'art des sols », in *Io*, « Revue Internationale de Psychanalyse », n°5, Toulouse : Erès, 1994

CREVIER Lyne, « un espace, une voix, un corps », *Revue Ici*, Montréal : 6 mars 2008

ELLMAN Maud, « Joyce's Noises », in *Modernism /Modernity*, Vol. 16, n° 2, London: The Johns Hopkins University Press, April 2009

ENGUERRAND Brigitte, *Le Nouvel Observateur*, Nous les noirs de France, n° 2162, 13-19 avril 2006

FOSTER Roy, « Lost Futures: Sebastian Barry's "Our Lady of Sligo" », in *The Irish Review* (1986-), Cork: Cork University Press, n° 22, summer 1998

LÉPINE Stéphane, « L'ombilic », in *Jeu : Revue de Théâtre*, n° 64, 1992, Cet article est disponible sur le lien suivant : <http://id.erudit.org/iderudit/28124ac>.

LIU Li, « Le yin et le yang dans la communication (Typologie et logique de la persuasion en Chine) », in *Revue Diogène*, n° 217, Paris : PUF, 2007/1

STRAUSS Jonathan, « Paul Eluard and the Origins of the Visual Subjectivity », in *Journal Mosaic (Winnipeg)*, Vol. 33, n°2, Manitoba: University of Manitoba, June 2000

TANIZAKI Junichirô, « Eloge de l'ombre », Milan : Libra d'ombra, 1982, in KOZYREFF Chantal et BUSINE Laurent, *Estampes Japonaises*, Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire, coll. « Des Musées royaux d'Art et d'Histoire », dans le cadre du festival Europalia 89 Japon, présentée au palais des Beaux-Arts de Charleroi du 28 sept. au 10 déc. 1989

X. DICTIONNAIRES CONSULTÉS

CAZENAVE Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris : Livre de Poche, 2004

FERRÉ Jean, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Paris : Rocher, 2003

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français: Le grand Gaffiot*, Paris : Hachette, 2000

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 2003

LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris : Larousse, coll. « Librairie de la danse », 1999

MONTREYNAUD Florence, *Dictionnaire de Citations Françaises et Étrangères*, thème « Malheur », Paris : Nathan, 1985

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996

-----, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Messidor / Sociales, 1987

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris : Le Robert, 2009

RIOT-SARCEY Michèle, BOUCHET Thomas et PICON Antoine (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris : Larousse, 2002

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1992

XI. WEBOGRAPHIE ET SOURCES NUMÉRIQUES

Sites visités:

[http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444.](http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444)

[http://campanologie.free.fr/pdf/Noms de cloches au Moyen Age.pdf.](http://campanologie.free.fr/pdf/Noms_de_cloches_au_Moyen_Age.pdf)

[http://docplayer.fr/35348134-Compagnie-maguy-marin-16-chemin-des-santons-sainte-foy-les-lyon.html.](http://docplayer.fr/35348134-Compagnie-maguy-marin-16-chemin-des-santons-sainte-foy-les-lyon.html)

[http://id.erudit.org/iderudit/28124ac.](http://id.erudit.org/iderudit/28124ac)

[http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2259.](http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=2259)

[http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1581.](http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1581)

[http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3177.](http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3177)

[http://trans.revues.org/397.](http://trans.revues.org/397)

[http://www.compagnie-maguy-marin.fr/13-les-creations/details-des-creations/81-turba.](http://www.compagnie-maguy-marin.fr/13-les-creations/details-des-creations/81-turba)

[http://www.etudes-episteme.org/2e/?pour-définir-encore-les-tetes.](http://www.etudes-episteme.org/2e/?pour-définir-encore-les-tetes)

[http://www.samuel-beckett.net/MagLitt/Beck Incon.htm.](http://www.samuel-beckett.net/MagLitt/Beck_Incon.htm)

[http://www.youtube.com/watch?v=1GWyUAsKoIM.](http://www.youtube.com/watch?v=1GWyUAsKoIM)

Prier Le Notre Père, [http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html.](http://oratoiredulouvre.fr/prier/Le-Notre-Pere.html)

<http://archive.is/oratoiredulouvre.fr/>, [http://archive.is/bbZ5.](http://archive.is/bbZ5)

[www.cairn.info.](http://www.cairn.info)

[www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/t8f1.pdf.](http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/t8f1.pdf)

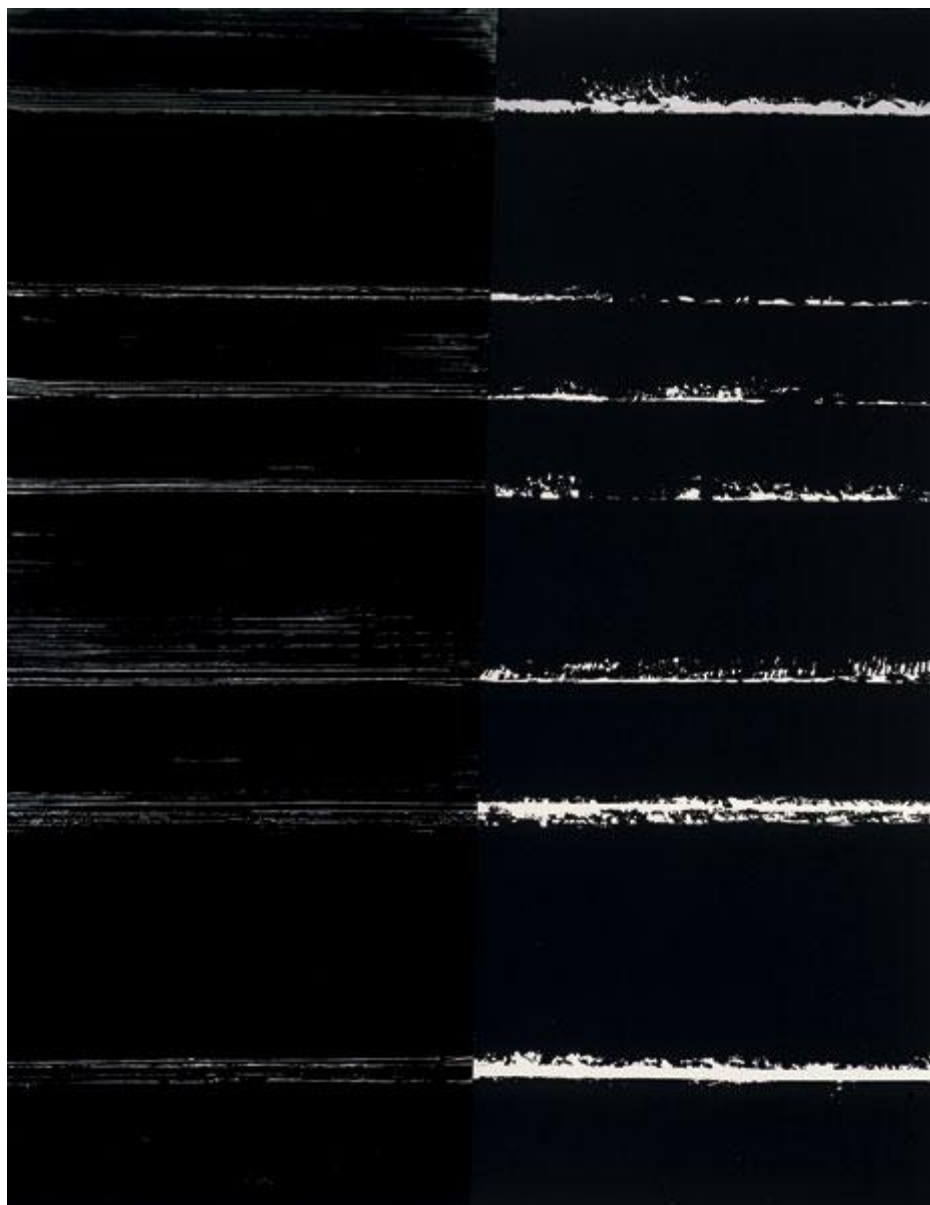
[www.ina.fr.](http://www.ina.fr)

XII. VIDÉOS ET FILMS

- 1- Vidéo *Annabelle Gamson: On Dancing Isadora's Dances* (Videotape), associate producer, director, Scott Morris, 1988.
- 2- Film *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, Bruce Nauman, 1967-1968.
- 3- Court-métrage *Emak Bakia*, Man Ray, 1926.
- 4- Court-métrage *L'Etoile de Mer*, Man Ray, 1928.
- 5- Vidéo *L'épanchement d'Écho*, Daniel Dobbels, 2007.
- 6- Court-métrage *Slow angle walk (Beckett Walk)*, Bruce Nauman, 1968.
- 7- Film *Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dali, 1929.
- 8- Film *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, Bruce Nauman, 1967-68.
- 9- Vidéo, *What a Scream! The insanity of a sanitary towel ad.* 2008, Philip Tagg, (vidéo à l'adresse: <http://www.youtube.com/watch?v=1GWyUAsKoIM>).
- 10- Vidéo de l'interview de la chorégraphe Karine Saporta pour le festival du NA publié par Maëlle Le Corre journaliste de Yagg TV, 12.09.2013 - 16 H 16 disponible sur <http://yagg.com/2013/09/12/le-festival-nous-autres/>.

XIII. DES ILLUSTRATIONS CITEES DANS LE PRESENT TRAVAIL

Illustration n°1



Pierre Soulages, *Peinture 300x235 cm, 9 juillet 2000*, Huile sur toile.
(Cela fait partie de ses toiles de la série des Outrenoirs).

Illustration n°2



Le Caravaggio, *Conversione della Maddalena*, 1597-1598
Huile sur toile, 97,5x 132,7cm.

Illustration n°3



Le Caravage, *le sacrifice d'Isaac*, 1603, Huile sur toile, 104 x 135 cm.

Illustration n°4



Le Caravage, *Judith décapitant Holopherne*, 1598, Huile sur toile, 145 × 195 cm.

Illustration n°5



Le Caravage, *La Mort de la Vierge*, 1606, Huile sur toile, 369 × 245 cm.

Illustration n°6



Rembrandt, *Six études de têtes dont celle de Saskia*, 1638, 152 × 125 mm.

Illustration n°7



Picasso, *Femme assise dans un rocking chair*, 1958, 10.5 x 15 cm.

Illustration n°8



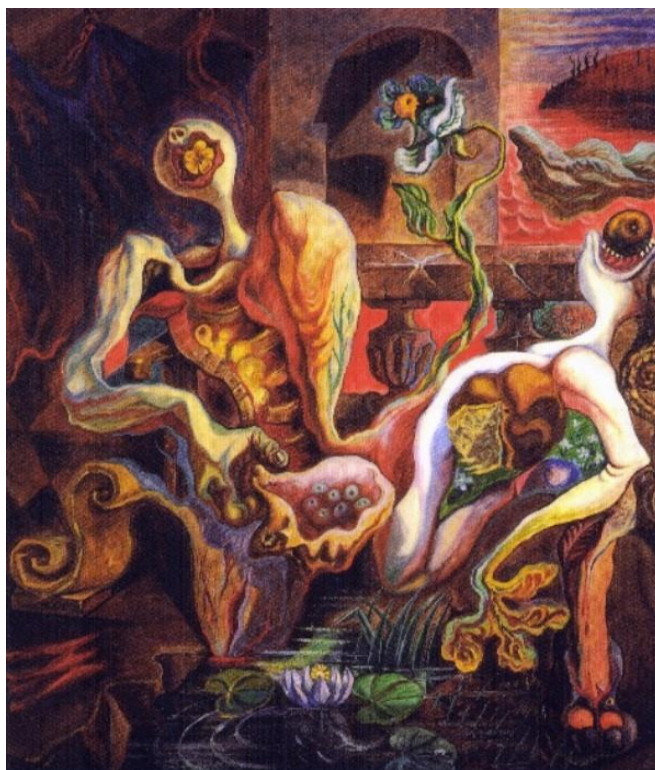
Vincent Van Gogh, *Les Vieux souliers aux lacets*, 1886, 37,5 x 45 cm.

Illustration n°9



Paul Delvaux, *L'Aurore*, 1937, 122 × 244cm.

Illustration n°10



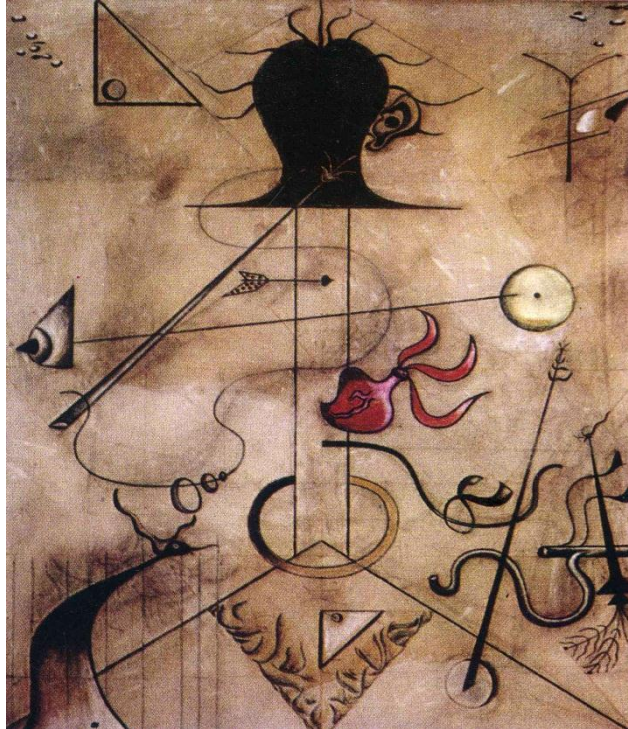
André Masson, *La Métamorphose des amants*, 1938, 60 x 75cm.

Illustration n°11



Karl Ballmer, *Tête en rouge* (Kopf in Rot), 1930, 67 x 59, 5 cm.

Illustration n°12



Joan Miró, *Portrait de Mme K.*, 1924, 564 × 737.

Illustration n°13



Hans Bellmer, *Poupée*, 1935, taille presque réelle 1,40 cm.

Illustration n°14



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, 3, 49 m x 7, 77 m.

Illustration n°15



René Magritte, *Le faux miroir*, 1928, 54 x 80 cm.

Illustration n°16



Pablo Picasso, *La Célestine (La femme à la taie)*, 1903, 74,5 × 58,5 cm.

Illustration n°17



Victor Brauner, *Autoportrait à l'œil énucléé*, 1931.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
PARTIE I) LANGAGE CORPOREL: UN PROCESSUS DE REDUCTION CORPORELLE DANS L'EXPERIENCE ESTHETIQUE BECKETTIENNE	16
INTRODUCTION	18
Chapitre 1. Langage corporel: évolution de la reconnaissance des femmes	21
1. Qui est cet Autre ? - Représentation de la féminité	21
1.1. Femme comme une image atypique : la disparition corporelle à travers le mouvement beckettien.....	24
1.1.1. Femme : corps dispersé, corps transfiguré	29
1.1.2. Rétrécissement du corps : personnage réduit à la tête et au visage	30
1.1.3. « <i>Pas moi</i> », pas mon visage	35
1.2. Femme comme personnages-voix: du masque ou du visage à la voix à entendre	40
1.2.1. Corps vocal féminin : image corporelle sonore	42
1.2.2. Métamorphoses de la voix sur scène : entre voix et souffle	55
PARTIE II) LANGAGE GESTUEL: FIGURES FEMININE/ MASCULINE CHOREGRAPHIÉES ET PERFORMÉES	61
INTRODUCTION.....	62
2.1. Le mouvement créatif et dansé est-il sexué chez Beckett? Le corps dansé féminin et masculin	64
2.1.1. Conception du mouvement arthurien : point de départ d'une réflexion sur la danse et l'espace.....	64
2.1.2. L'écriture chorégraphique beckettienne au prisme du genre	65
2.1.2.1. L'écriture chorégraphique féminine : Femme mise au <i>Pas</i> : d'un univers d'inertie à celui de mouvement avec un <i>Pas</i> : danse-geste	68
2.1.2.2. L'écriture chorégraphique masculine : danse-pensée	78
2.1.2.3. Le corps en chute ou en élévation?	97

2.1.3. Le corps-habillé en mouvement	102
2.1.4. Musique et danse	106
2.2. Un pas commun en deux univers croisés « danse et théâtre » : deux modes d'art exclusifs	110
2.2.1. Imaginaire germanique de la danse-théâtre : langage de la danse de Pina Bausch	111
2.2.1.1. Esthétique de la pratique des personnages handicapés	114
2.2.2. Côté Beckett-Marin : on peut danser Beckett ?	117
2.2.3. Beckett et la scène japonaise	121
2.2.3.1. Chorégraphie des personnages fantomatiques : une écriture du théâtre Nô	122
2.2.3.2. Butô-Beckett. Adaptation beckettienne du butô : corps féminin déjà enseveli danse aux ténèbres	129
PARTIE III) LANGAGE DE L'ESPACE ADAPTÉ AU GENRE FEMININ : LA FÉMINISATION DE L'ESPACE	139
INTRODUCTION	140
A) 3.1. Un aperçu sur la conception « Utopie » et « le cauchemar dystopique » : dystopie au féminin chez Samuel Beckett	141
3.1.1. Espace dystopique : indice de la présence de la femme beckettienne mise en contre-utopie, du purgatoire de Dante à son modèle beckettien	146
3.2. Femme-tête ensevelie : une écriture féminine de la terre	154
3.2.1. Scène de femme en terre ou enterrée ? (terre: motif de la maternité)	154
3.2.2. De la Terre-Mère à la déesse beckettienne	156
3.3. Femme une image de la maternité de la terre : le féminin maternel	157
3.3.1. Mère/fils	160
3.3.2. Mère/fille	161
3.4. Femme : une image de la vieille déesse	165
3.4.1. Femme sous le masque de la prostitution : une figure de l'aliénation	168
3.4.2. Scène matrice : femme et identité de son corps maternel comme refuge	173
3.4.2.1. Scène de naissance ou de mort? De la <i>Berceuse</i> au tombeau	179

3.4.2.2. Terre comme espace archaïque féminin	182
3.4.2.3. Terre-cage : élaboration de la femme-oiseau enterrée	186
B) 3.2. Pathologie du corps souffrant de femme : une féminité douloureuse, corps féminin lié à l'espace scénique	191
3.2.1. Définition de la douleur et de la souffrance	191
3.2.2. Femme suppliciée, prédisposée à la douleur	193
3.2.3. Un corps éprouvé : douleurs physiques et l'expérience du corps féminin	198
3.2.3.1. Vieillesse : vieux corps féminins	200
3.2.4. Mise en scène des crises psychologiques écrites au féminin	205
3.2.4.1. Pathologie de la folie au féminin	206
3.2.4.1.1. Femme folle : spatialisation de la folie	209
3.2.4.2. Jalousie reflétée chez le personnage féminin	216
3.2.4.3. La solitude	218
3.2.5. L'aube de la figuration du désir féminin	220
3.2.5.1. Le désir : approches théoriques	220
3.2.5.2. Désir de parler. Femme comme figure parlante : Irigaray et le parler-femme	221
3.2.5.3. Désir sexuel au féminin : femme sujet de désir	225
PARTIE IV) LANGAGE PICTURAL : FEMME A TRAVERS LE SOUVENIR DE L'ART VISUEL DE SAMUEL BECKETT	232
INTRODUCTION	233
4.1. Figure féminine dans la conception obscure de l'espace : femme en demi-teinte	234
4.1.1. Esthétique du clair-obscur dans l'éclairage de la scène. Rôle de la réflexion d'Adolphe Appia dans le théâtre de Samuel Beckett	234
4.1.1.1. Mise en scène du dialogue : jeux de corps et de lumière au féminin	239
4.1.1.2. Puissance des ombres : du cœur de la nuit au ciel dans <i>...que nuages...</i>	243
4.1.1.3. Abandon de moi dans <i>Pas moi</i> , tentation de la visibilité	244

4.1.1.4. <i>Pas</i> , Son-lumière : création d'une scène sacrée féminine	248
4.1.2. Femme dans le miroir de l'invisible	256
4.1.2.1. A la manière du noir-blanc des tableaux de Pierre Soulages	256
4.1.2.2. Parcours de la pensée chinoise : le couple Yin et Yang	257
4.1.3. La notion de visuel dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett	263
4.1.3.1. Aperçu général sur l'image de la femme à travers l'histoire de l'art	263
4.1.3.2. Faire corps féminin : fascination des toiles du Caravage	265
4.1.3.3. Du clair-obscur en peinture (selon Rembrandt) tel qu'il apparaît dans l'œuvre dramatique de Beckett	273
4.1.3.4. Différentes images féminine-masculine liées à la remédiation scénique de la peinture	279
4.2. La théâtralisation de l'art visuel au féminin : femme dissoute dans l'art	288
4.2.1. Emergence de l'art surréaliste sur la scène beckettienne : la part du féminin en chacun	288
4.2.2. Le référent esthétique comme image de la femme beckettienne	290
4.3. Une lecture surréaliste-féminine de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett	291
4.3.1. Femme exilée	294
4.3.2. Mutilation à la féminine : cartographie de la souffrance	299
4.3.3. Femme-photo : manipulations de l'image	306
4.3.4. Scène obscène : la bouche féminine ou l'œil masculin ?	310
4.3.5. De l'œil crevé à l'œil de l'âme	316
CONCLUSION	320
BIBLIOGRAPHIE	325

Le féminin dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

Résumé

Dans l'œuvre de Samuel Beckett, les personnages féminins qui au début sont quasi absents, prennent de plus en plus d'importance et présentent alors différentes images féminines. L'univers féminin qui apparaît ne cesse de prendre de l'ampleur. Pour aborder le fait féminin, il faut prendre en compte les différents langages esthétiques spécifiques des personnages-femmes. En effet, ces langages - faits de diverses tournures imagées -, mettent en exergue l'identité féminine de ces personnages. Ces langages recouvrent de nombreux domaines : corporel, gestuel, scénique et pictural. Cette recherche permet de mieux comprendre le traitement du féminin dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett et de souligner les aspects majeurs des personnages féminins.

Mots clés: Féminin, femme, personnage-femme, Samuel Beckett

The feminine in Samuel Beckett's drama

Abstract

In Samuel Beckett's works the female characters are seen to be absent at the beginning, but throughout the story their presence becomes more significant, and represents the different images of the female characters. The female characters in his work expand and grow constantly. To understand the female characters, we need to analyze the languages that have been used by each character. The languages provide a different image which highlights the identity of each character. They also cover many areas such as body, gestural, scenic, and pictorial. This research paper helps us to better understand how Samuel Beckett deals with feminine in his works, and highlights the major features of the female characters.

Keywords: Feminine, female, female-character, Samuel Beckett

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 - Arts & Médias
IRET - Institut de Recherche en Etudes Théâtrales
MAISON DE LA RECHERCHE
Bureau A114
4, rue des irlandais
75005 PARIS