



**HAL**  
open science

## Langage et corps sur la scène beckettienne.

Damien Jay

► **To cite this version:**

Damien Jay. Langage et corps sur la scène beckettienne.. Conversation autour de Samuel Beckett, David Galli; Nathalie Mace-Barbier, Apr 2023, Université Avignon, France. hal-04330759

**HAL Id: hal-04330759**

**<https://univ-avignon.hal.science/hal-04330759>**

Submitted on 15 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## « Corps et langage sur la scène beckettienne »

**Damien JAY**

S'interroger sur le corps et sur le langage verbal dans le théâtre de Beckett revient, sans doute, à proposer une véritable clé de lecture de son œuvre théâtrale. En effet, le corps et le langage verbal occupent une place essentielle, à la fois sources de comique et de tragique, ils permettent aussi de mener une réflexion philosophique et une réflexion théâtrale. Le corps et le langage verbal transforment alors la scène en laboratoire dramaturgique pour devenir, on peut le dire, la signature dramatique de Beckett.

Le corps et le langage verbal ne doivent pas être considérés comme deux entités indépendantes. La scène beckettienne en fait des concepts qui se répondent, qui interagissent en écho et qui se complètent. Le corps fonctionne aussi parfois comme un langage paraverbal qui « signifie » et en dit long sur l'univers des personnages.

### **I-Le corps infirme, reflet d'un langage verbal accidenté :**

Si nous devons attribuer une caractéristique au personnage beckettien, ce serait, sans nul doute, celle du handicap et du corps meurtri, à l'image, d'ailleurs, d'une parole déficiente.

#### **A) Un corps et un langage verbal meurtris et violentés.**

Déjà, dans ses deux premières pièces ( *Eleutheria* en 1949 et *En attendant Godot* en 1952), le corps et le langage verbal sont source de questionnement de la part du dramaturge. Le corps devient le reflet du langage verbal ou le langage verbal, le reflet du corps.

En effet, les pièces de Beckett mettent toujours en scène des corps et un langage verbal empêchés, en difficulté. Le corps est handicapé et limité comme le langage verbal. On ne compte plus les souffrants et les vieillards dans les pièces de Beckett. Tout se passe comme si le personnage beckettien était par essence handicapé : les vieux abondent sur scène ( Krapp dans *La dernière bande* est présenté comme « un vieil homme avachi », Mme Meck dans *Eleutheria* dit « Je ne suis qu'une vieille femme, laide, malade et seule »<sup>1</sup>), on retrouve aussi

---

<sup>1</sup> *Eleutheria*, éditions de Minuit, p. 46.

JAY Damien  
damienjay@orange.fr

très fréquemment les personnages handicapés dont le corps est en faillite à l'image du langage verbal des personnages : Hamm dans *Fin de partie*, B dans *Fragments de théâtre I* sont prostrés dans un fauteuil roulant. La cécité menace Clov dans *Fin de partie* et atteint Pozzo à l'acte II d'*En attendant Godot*, tout comme A dans *Fragments de théâtre I*. S'ajoute à cela une faiblesse du corps, des muscles qui entraînent hésitations et chutes diverses. *Tous ceux qui tombent*, pièce de 1959, met en scène une action faite de pas et de trébuchements dans laquelle, donc, le corps tient une place centrale : Mme Rooney, vieille alcoolique se traîne à la gare afin d'y chercher son mari. La didascalie « *pas trainant* » y est répétée 29 fois. M Rooney, manque sans cesse de tomber malgré sa canne. Dans *La dernière bande*, c'est le vieux Krapp qui manque de tomber en glissant sur une peau de banane. On le voit, le corps est souffrant, le corps est à la fois limité et empêché que cela soit par un fauteuil roulant ou par des jarres comme dans *Comédie* ou un mamelon de terre dans *Oh les beaux jours*.

De la même façon qu'ils peinent à se mouvoir, les personnages peinent à parler, à communiquer. Cette corrélation entre le corps infirme et le langage verbal empêché avait déjà été évoquée dans ses poèmes écrits entre 1939 et 1949 sous le titre de *Mirlitonnades* dont voici un extrait assez significatif :

écoute-les  
s'ajouter  
les mots  
aux mots  
sans mot  
les pas  
aux pas un à  
un <sup>2</sup>

La violence infligée au corps trouve son écho dans un langage verbal violent. En effet, les personnages beckettien s'insultent volontiers. Dans *EAG*, Lucky est traité de « porc » par Pozzo et s'adresse à lui comme « à un cheval »<sup>3</sup>, dans *Comédie*, F1 décrit F2 « comme une cochonne »<sup>4</sup>. S'instaure alors une relation sadomasochiste entre les personnages qui passe justement par une violence physique et par une violence verbale. Que l'on songe à la relation

---

<sup>2</sup> *Poèmes*, de *Mirlitonnades*, éditions de minuit, p. 36.

<sup>3</sup> *En attendant Godot*, éditions de minuit, p. 42 et p. 56.

<sup>4</sup> *Comédie*, p. 28.

entre Pozzo et Lucky, qui rappelle celle du maître et de son esclave, on encore celle qui unit Hamm à Clov dans *Fin de Partie*.

Ainsi, la scène beckettienne se plait à représenter des corps meurtris et souffrants, des corps accidentés et volontairement malmenés. Cette défaillance trouve un écho dans la violence verbale, les ordres donnés, les menaces proférées en tout genre. On pourrait même déceler un rapport de cause à effet. Ne serait-ce pas les défaillances du corps qui entraînerait une défaillance du langage verbal ? Ce n'est sans doute pas un hasard si les sens souvent touchés par le handicap sont ceux qui permettent la communication à savoir la vue et l'ouïe ( Pozzo et M. Rooney sont aveugles, Estragon entend mal...). Il existe une autre corrélation entre le corps et le langage verbal : la mécanique, autrement dit la *marionnetisation* des personnages et de leur parole.

### **B) La mécanique du corps, reflet de la mécanique du langage verbal.**

Si le corps est souffrant, limité et empêché, il manifeste également une forme de réification, assimilant le personnage à une chose et impactant sa parole.

Dans *Oh les beaux jours*, le personnage de Winnie s'enfonce de plus en plus dans un mamelon de terre, au point d'être immobilisée jusqu'au cou ; dans *Comédie* les trois personnages, deux femmes et un homme, sont chacun enfermés dans une jarre. Le corps est alors comme coupé. Dans *Fin de partie*, ce sont des poubelles qui font office de tronc pour Nagg et Nell. Dans *Acte sans paroles II*, les personnages A et B sont alternativement enfermés dans un sac dont ils sortent tour à tour. Ainsi, l'objet cache ou remplace une partie du corps. C'est en ce sens que l'on peut parler de réification des personnages beckettien. Certaines didascalies renforcent cette idée comme celles-ci au début de *Comédie*, présentant les trois personnages enfermés dans des jarres : « *le cou étroitement pris dans le goulot* », « *Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte* »<sup>5</sup>. Ces personnages-objets ne peuvent alors que proférer une parole mécanique. Cette parole leur est d'ailleurs extorquée par la lumière. La didascalie « *visages impassibles. Voix atones* »<sup>6</sup> renforce la réification des personnages. Leur prise de parole est à l'image de leur corps.

---

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 10.

La mécanisation ou l'automatisation des corps est sensible aussi dans les nombreuses chutes que nous avons mentionnées et dans la gestuelle répétitive. Dans la pièce intitulée *Va-et-vient*, pièce de 1965, Beckett met en scène trois femmes nommées VI, Ru et Flo. L'essentiel de l'action réside dans le fait de prendre la place de l'autre. La désarticulation des corps est visible dans la représentation géométrique des mains qui évoquent des figures kaléidoscopiques. Les mains semblent indépendantes et s'autonomisent pour former une sorte de figure graphique qui peut s'apparenter à un mobile <sup>7</sup>.

À l'image du corps, la parole du personnage beckettien est elle aussi mécanique et répétitive. Les personnages ressassent, et font répéter. Dans la pièce *Berceuse*, écrite en 1980, le personnage F se contente de répéter tout au long de la pièce le mot « encore », déclenchant par là sa propre voix enregistrée, à l'image d'ailleurs de Krapp qui, dans *La dernière bande*, change et rembobine mécaniquement une série d'enregistrements qui témoignent du bonheur de son amour et de la tristesse de sa rupture.

Ou encore ces fameuses répliques devenues des leitmotifs dans EAG:

Estragon. - Allons-nous-en.

Vladimir. - On ne peut pas.

Estragon. - Pourquoi ?

Vladimir. - On attend Godot.

Estragon. - C'est vrai.

Pensons aussi à cette réplique quasi mécanique du garçon, l'envoyé de Godot : « Je ne sais pas monsieur », à ce refrain dans la bouche de Winnie dans *Oh les beaux jours* « Oh ! Quelle belle journée encore ! »...

Néanmoins, ces répétitions ne condamnent pas l'échange au surplace, elle apporte des précisions nouvelles. Par exemple, la répétition de « Allons-nous en / On ne peut pas... », qui scande la pièce, montre combien les personnages sont dans un univers tragique, enfermé dans l'attente.

---

<sup>7</sup> *Va-et-vient*, p. 42.

Outre la répétition mécanique, parfois la parole comme déclenchée, telle une berceuse d'une boîte à musique dont on a remonté le mécanisme. C'est le cas de la fameuse logorrhée de Lucky dans *EAG*<sup>8</sup>. Sur l'injonction de Pozzo, Lucky se lance dans une logorrhée au « *débit monotone* », sans ponctuation, excepté à la fin où il se fait interrompre par les autres. L'intérêt de ce morceau de bravoure réside moins dans le sens que l'on pourrait donner à cette réplique que dans l'image que nous propose Beckett du langage verbal et de son fonctionnement. La parole est clairement mécanisée ici, aucune interaction n'est offerte, l'intonation monotone de Lucky accentue son aspect mécanique. Le personnage est ici une machine à parler, à l'image sans doute de l'ensemble des personnages beckettien pour qui la parole, même mécanique, même forcée, est le gage de leur existence. L'ennemi tant redouté et pourtant omniprésent sur la scène beckettienne est le silence. Pouvant être considéré comme une signature de l'écriture dramatique de Beckett, le silence est ambivalent. Le silence peut fonctionner comme une parole pour exprimer une gêne, une détresse ou une indifférence. Pour le dire autrement, le silence peut dire quelque chose. Mais le silence c'est aussi l'absence de parole. Or pour un personnage de théâtre, parler c'est exister. Le silence devient alors une menace angoissante qu'il faut à tout prix éloigner :

Estragon. - En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir. - C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon. - C'est pour ne pas penser.<sup>9</sup>

Ainsi, la parole n'est qu'un calmant leur permettant d'oublier, pour un temps, leur condition. Le silence est ainsi angoissant car il leur rappelle leur situation tragique.

Dans *Comédie*, pièce de 1963, le traitement du langage verbal est original. Tout d'abord, à l'image de la logorrhée de Lucky, la parole des trois personnages enfermés dans des jarres est déclenchée, extorquée violemment par un projecteur. Aucune interaction n'est alors possible entre les personnages. Dans une telle configuration dramaturgique, si le silence est impossible, la parole est mécanisée. Les personnages sont réduits à des pantins, parlant sur commande. Ce n'est donc plus le silence qui menace les personnages mais les prises de parole obligées,

---

<sup>8</sup> *Idem*, pp. 59-62.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 87.

considérées comme une véritable torture. Dans cette pièce, la parole fait souffrir comme le corps peut faire souffrir d'autres personnages beckettien.

### **C) Evolution de la dramaturgie beckettienne : un corps et un langage verbal empêchés.**

Enfin, réfléchir au corps et au langage verbal sur la scène beckettienne permet aussi de s'interroger sur l'évolution de sa dramaturgie de *Godot* à *Souffle* (pièce de 1969).

De *Godot* à *Souffle*, le corps, comme le langage verbal, est peu à peu torturé, démembré et annihilé pour se réduire à une seule voix, puis à un souffle. En effet, dans *Godot* (pièce de 1952), les personnages souffrent de leur pied, finissent aveugles et rampants comme Pozzo à l'acte II mais l'ensemble du *dramatis personae* conserve l'intégralité de son corps et de ses membres. De même, le langage verbal, malgré des redites, des malentendus ou quelques accidents du langage, reste efficace. Les personnages parviennent à échanger, à se rassurer. Le langage verbal reste alors un *medium* bien efficace pour combler l'ennui pendant cette attente, ou pour éviter l'angoisse des personnages :

Vladimir : On n'a qu'à recommencer.

Estragon : Ça ne me semble pas bien difficile, en effet.

Vladimir : C'est le départ qui est difficile.

Estragon : On peut partir de n'importe quoi.

Vladimir : oui, mais il faut se décider.

Estragon : C'est vrai.

*Silence.*

Vladimir : Aide-moi !

Estragon : Je cherche.

*Silence.*<sup>10</sup>

Dans ce bref extrait, le silence est considéré par les personnages comme une véritable menace, d'où l'exclamation proche de la supplication de Vladimir « Aide-moi ! ». Répéter,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 89.

redire, refaire ce qui a été fait, est une solution envisagée pour éviter ce silence, symbole de morts des personnages.

Même si parler semble difficile, les personnages parviennent néanmoins à échanger et le langage verbal fonctionne dans cette pièce. Cependant, dans les autres pièces tout devient plus difficile.

Dans *Fin de partie* par exemple (pièce de 1957), les corps sont empêchés. Hamm est dans un fauteuil roulant, Nagg et Nell enfermés dans deux poubelles, Clov est certes le seul personnage valide mais sa démarche est « raide et vacillante ». Dans cette pièce, la paralysie semble avoir tout envahi. Néanmoins, le langage verbal semble fonctionner. Malgré des insultes et des menaces, les personnages parviennent à échanger même si à la fin de la pièce, la parole est mise à mal : « n'en parlons plus... ne parlons plus » finit par dire Hamm <sup>11</sup>.

Puis, dans *Oh les beaux jours*, pièce de 1963, le corps de Winnie devient progressivement prisonnier d'un mamelon de terre et Willy ne peut se déplacer qu'en rampant à reculons. Dans cette pièce, le langage se réduit, pour l'essentiel, à un monologue de Winnie qui égrène des souvenirs au fil des objets sortis de son sac à main. Le recours au récit, au passé, devient alors un subterfuge à l'échange verbal avec Winnie : « Il y a mon histoire bien sûr, quand tout fait défaut » <sup>12</sup>. Puis dans *Comédie*, pièce de 1964, le corps est à nouveau emprisonné, non dans un mamelon de terre mais dans des jarres. Hormis la tête de F1, F2 et H, aucun membre ne paraît, à la différence des personnages de *Oh les beaux jours*. On observe alors une progression dans l'amputation du corps. Les personnages sont quasiment réifiés comme le suggère la didascalie initiale : « Visages sans âges, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres » <sup>13</sup>. Le langage verbal est alors empêché ou plutôt obligé. En effet, la lumière extorque les répliques des personnages. A la fin de la pièce, les personnages répètent les répliques du début. Cette structure circulaire montre combien les personnages sont prisonniers de leur discours, comme ils sont prisonniers de leur jarre.

Dans *Pas moi*, en 1973 et *Souffle* en 1971, Beckett va encore plus loin dans la mise à mal du corps et du langage verbal. L'unique protagoniste de *Pas moi*, se réduit à une bouche faiblement éclairée sur scène. La parole se réduit à un monologue dans lequel la bouche, sur une cadence effrénée, relate la vie de cette femme de 70 ans, abandonnée par ses parents. Le texte est envahi

---

<sup>11</sup> *Fin de partie*, p. 112.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>13</sup> *Comédie*, éditions de minuit, p. 9.



JAY Damien  
damienjay@orange.fr

par des points de suspension qui disent la difficulté de dire, de se raconter. Le corps se réduit à une cavité, la bouche ; et la parole se réduit à des fragments : « monde...mis au monde... ce monde...petit bout de rien... avant l'heure... »<sup>14</sup>. Dans *Souffle*, la parole est davantage amputée car elle se limite à un vagissement de 35 secondes. Le corps est totalement absent, il se limite à un cri long et prolongé : « Bruit d'expiration avec lente chute de l'éclairage atteignant ensemble leur minimum et aussitôt cri comme avant »<sup>15</sup>.

Ces quelques exemples montrent combien le traitement du corps et de la parole suit une même progression dans la dramaturgie beckettienne. Mais le corps fonctionne aussi comme un langage paraverbal sur scène.

## **II-Le corps comme langage paraverbal :**

### **A) Le corps : miroir de l'espace et langage paraverbal.**

Au théâtre, le corps parle. Avant même de parler, le comédien se présente au spectateur comme un corps, avec un costume, parfois des accessoires qui en disent long sur le personnage, son statut, son identité, voire son caractère. Sur la scène beckettienne, le corps devient aisément un miroir de l'espace.

On l'a vu, le corps des personnages est martyrisé, amputé et empêché. Il est toujours le reflet de l'espace scénique. Dans cette perspective, le corps est un langage paraverbal.

Dans *Godot*, par exemple, les corps souffrants d'Estragon ou de Pozzo rappellent l'arbre sans feuille, ou cette pierre esseulée sur laquelle est assis le personnage au début de la pièce. D'ailleurs, Estragon « halète » une fois assis sur cette pierre. La vacuité de l'espace « route à la campagne, avec arbre », trouve un écho dans les vêtements des personnages qui se réduisent eux aussi à des haillons.

De plus, l'enfermement des personnages dans leur propre corps renvoie à l'enfermement des personnages sur scène. On assiste alors parfois à un double enfermement. Leur corps exprime,

---

<sup>14</sup> *Pas moi*, éditions de minuit, p. 82.

<sup>15</sup> *Souffle*, éditions de minuit, p. 137.

avec un langage paraverbal, leur enfermement source de souffrance. Prenons l'exemple de *Fin de partie*. Le corps de 3 personnages sur 4 se trouve emprisonné : le fauteuil roulant et la cécité de Hamm et les poubelles de Nagg et Nell. Cet enfermement corporel trouve un écho dans l'espace scénique qui se résume à un « *intérieur sans meuble* », « *deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés* »<sup>16</sup>. Les personnages sont alors doublement enfermés : dans leur propre corps et dans l'espace scénique d'où l'on ne sort pas.

Dans *Comédie*, nous avons vu que les trois personnages sont enfermés dans des jarres. Cet enfermement corporel trouve un écho dans l'enfermement dans la pièce et dans le langage. En effet, la structure circulaire de la pièce (les personnages répètent à la fin les mêmes répliques qu'au début) montre que les personnages sont prisonniers de cette pièce qui va se répéter indéfiniment... Leur corps est prison, comme « cette comédie » est prison. Le corps revêt dans cette perceptive un véritable langage paraverbal qui en dit long sur la situation dans laquelle se trouvent les personnages.

De plus, la mécanique du corps n'est pas sans rappeler la mécanique de leur langage verbal. Pour le dire autrement, leur gestuelle corporelle se fait l'écho de leur langage verbal. La répétition est ce qui semble caractériser le langage verbal des personnages beckettien. Certaines répliques fonctionnent d'ailleurs comme des refrains :

Estragon – Allons-nous-en.

Vladimir – On ne peut pas.

Estragon – Pourquoi ?

Vladimir – On attend Godot.

Estragon – C'est vrai.

De même, la chanson de Vladimir qui ouvre l'acte II souligne le caractère répétitif de la pièce et l'éternel immobilisme dans lequel les personnages sont empêtrés. Il en va de même pour certains gestes répétés : le jeu de chapeau de Lucky par exemple, le pantalon d'Estragon à la fin de la pièce...

De plus, la répétition de paroles affecte la structure même des pièces, créant ainsi des structures répétitives et circulaires. Les trois personnages de *Comédie* répètent mécaniquement à la fin de la pièce, les répliques prononcées au début :

---

<sup>16</sup> *Fin de partie*, p. 14.

JAY Damien  
damienjay@orange.fr

F1 : Je lui dis, Laisse-la tomber.

F2 ; Un matin alors que je cousais.

H : Nous n'étions pas longtemps ensemble. <sup>17</sup>

Ainsi, le langage répétitif est à l'image d'un corps mécanique, voire mécanisé comme dans *Acte sans paroles I*, qui met en scène un pantin désarticulé qui tente d'attraper une carafe au plafond, montée et descendue au gré des humeurs du meneur de jeu qui tire les ficelles.

### **B) La dramaturgie comme autre forme de langage.**

Chez Beckett, tout fait signe, tout parle. Les costumes et accessoires des personnages en disent long sur leur état. Que l'on pense aux haillons de Vladimir et Estragon, au « *grand mouchoir taché de sang* » qui recouvre le visage de Hamm au début de *Fin de partie*, à « *la chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou* » de Krapp dans *La Dernière Bande*... Il en va de même pour les objets scéniques. Les radis ou carottes sont abimés ou moisissés, le chien en peluche de Hamm est amputé d'une jambe<sup>18</sup> et son réveil ne fonctionne pas. On le voit, les costumes et accessoires disent la décrépitude des personnages, témoignent de l'univers apocalyptique dans lequel ils vivent.

Les déplacements et la démarche des personnages fonctionnent aussi comme un langage paraverbal. Dans *Acte sans paroles I* et *II*, Beckett proposent deux pièces sans langage verbal. C'est alors le corps, la gestuelle et les déplacements des personnages qui « parlent ». Dans *Actes sans paroles I*, le personnage a une gestuelle mécanique : il tombe, se relève à maintes reprises dans pièce. Cela l'assimile à un pantin désarticulé. Dans la seconde pièce, aucune parole n'est prononcée également. Dans cet univers qu'occupent les personnages nommés A et B, Il n'y a pas d'issue, heureuse ou malheureuse : seuls comptent les actes à accomplir où les gestes savamment élaborés prennent le pas sur la parole absente. Le geste semble envahir peu à peu la scène beckettienne au détriment de la parole. Le langage paraverbal se substitue au langage verbal. A la question beckettienne « Comment dire ? », le dramaturge propose une solution : celle de la gestuelle, du mime. Cela n'est pas sans rappeler cet extrait de *Poèmes* :

« Dans un espace pantin

---

<sup>17</sup> Comédie, p. 11 et p. 35.

<sup>18</sup> Fin de partie, p. 57.

JAY Damien  
damienjay@orange.fr

Sans voix parmi les voix

Enfermées avec moi »<sup>19</sup>

La célèbre logorrhée de Lucky dans *Godot* est en cela intéressante. Lucky ne peut débiter sa réplique qu'en ayant son chapeau<sup>20</sup>. Et c'est ce même accessoire qui met fin à cette logorrhée :

Le corps de Lucky devient ainsi machine. Le langage paraverbal remplace le langage verbal et semble même avoir plus de force car Pozzo insuffle l'ordre d'enlever son chapeau. Ainsi, la scène beckettienne semble accorder autant de place et de pouvoir au langage paraverbal qu'au langage verbal par le traitement du corps.

### C) Inadéquation corps et langage verbal.

Si le corps fonctionne comme un langage paraverbal, il n'en demeure pas moins que ce dernier peut entrer en inadéquation avec le langage verbal. Pour le dire autrement, le corps ne répond pas aux paroles échangées entre les personnages. C'est une façon pour Beckett de mettre en question de langage verbal dans sa fonction de communication. Les œuvres de Beckett sont en effet marquées par une réflexion permanente sur le langage qui apparaît comme le vecteur d'une éternelle méprise plutôt qu'un moyen de communication. C'est que semble affirmer Marie-Claude Hubert :

Les dramaturges des années cinquante, comme les Nouveaux Romanciers, mettent en question le langage. [...]. [Ils] sont hantés par le vieux mythe de la Tour de Babel auquel certains redonnent vie.<sup>21</sup>

On pourrait reprendre une autre expression qu'elle emploie : « le décollement du dialogue et de la situation »<sup>22</sup>. Ce « décollement », cette inadéquation, est sensible entre la parole et le corps. Pensons à ce refrain de *Godot* :

Alors on y va ? / Allons-y (*Ils ne bougent pas*).

Ou encore cet échange entre Nagg et Nell dans *Fin de partie* :

---

<sup>19</sup> *Poèmes*, éditions de minuit, p. 23.

<sup>20</sup> *En attendant Godot*, p. 59.

<sup>21</sup> M-C HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, José Corti, 1987, p. 241.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 105.

JAY Damien  
damienjay@orange.fr

Nagg : Je gèle. (*Un temps*). Tu veux rentrer ?

Nell : Oui.

Nagg : alors rentre (*Nell ne bouge pas*). Pourquoi ne rentres-tu pas ? <sup>23</sup>

Ce décalage est source de dérision voire d'ironie de la part du dramaturge, se moquant de la situation dans laquelle se trouvent les personnages. En effet, les personnages profèrent parfois des utopies verbales, en totale inadéquation avec leurs corps et ses capacités, créant de véritables envolées lyriques non dénuées de comique comme cette réplique de Hamm dans *Fin de partie* :

Hamm : Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrai... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais. <sup>24</sup>

Dans la même pièce, Nagg raconte à Nell l'histoire d'un tailleur qui fait toujours le même pantalon pour le même client. Or, Nagg et Nell sont enfermés dans deux poubelles, leurs jambes sont donc invisibles et ils sont condamnés à l'immobilisme. Se crée alors un décalage ironique entre le langage verbal et la réalité de leur corps.

\* \* \* \* \*

Ainsi, à la question « comment dire ? » les pièces beckettienne semblent être confrontées à une réelle aporie. Le langage verbal et le corps sont en écho. Le corps fonctionne aussi comme un langage paraverbal qui peine à exprimer ce que le langage verbal a du mal à dire. Le corps et la parole se trouvent alors empêchés et amputés et disent à eux-seuls la faillite de l'entreprise de Samuel Beckett dont la vie n'aura été faite que de mots comme il a pu l'affirmer :

« des mots, des mots, la mienne ne fut jamais que ça, pêle-mêle le babel des silences et des mots, la mienne de vie que je dis finie ou à venir »<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Fin de partie*, p.31.

<sup>24</sup> *Fin de partie*, p. 33.

<sup>25</sup> Propos rapportés par Tom Bishop et Raymond Federman dans l'avant-propos au cahier de *L'Herne* consacré à Beckett, p. 9.

## **Bibliographie :**

### **1-Pièces de Samuel Beckett :**

*En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

*Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

*Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957.

*La dernière bande*, suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1960.

*Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle)*, Paris, Minuit, 1966.

*Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1975.

*Pas*, suivi de *Fragments de théâtre I, fragment de théâtre II ; Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Minuit, 1976.

*Catastrophes et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*, Paris, Minuit, 1982, publié en 1995.

*Eleutheria*, Paris, Minuit, 1947, publié en 1995.

### **2-Etudes critiques sur S. Beckett :**

ALEXANDRE D. et DEBREUILLE J.Y (dir.), *Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Presse Universitaire de Lyon, 1998.

BLANCHOT M., « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1966.

CASANOVA P., *Beckett l'abstracteur, Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.

*L'Herne Beckett*, numéro 31, (dir. Tom Bishop et Raymond Federman), Paris, 1997.

CHESTIER Alain, *La Littérature du silence*, Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett, Paris, L'Harmattan, 2003.

CLEMENT B., *L'œuvre sans qualité*, rhétorique de Samuel Beckett, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.

COLLECTIF, *Dictionnaire Beckett*, sous la dir. de M-C Hubert, Paris, Honoré Champion, 2011.

NAUGRETTE C., *Le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Ides et Calendes, 2017.

ROJTMAN B., *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.

RYNGAERT JP, *Lire En attendant Godot de Beckett*, Paris, Dunod, 1993.

JAY Damien  
damienjay@orange.fr

VAN DER HOEDEN, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, Cerf, 1997.

### **3-Etudes sur le théâtre des années 50 :**

C. PRONKO Léonard, *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Denoël, 1963.

CORVIN Michel, *Le nouveau théâtre en France*, Paris, éd. PUF, « Que sais-je ? », 1969.

DOMENACH JM., *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1967.

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/ Chastel, 1977.

GUERIN Jeanyves (dir.), *Le Nouveau Théâtre (1946-2017)*, Paris, Honoré Champion, 2019.

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987.

HUBERT Marie-Claude, *Le nouveau théâtre 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris, Tel – Gallimard, 1974.

PRUNER Michel, *Les théâtres de l'absurde*, « Lettres Sup. », Paris, Armand Colin, 2005.