

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Système de l'objet théâtral chez Beckett et Ionesco : le rôle du décor et des accessoires
dans la réification du corps**

par
Olga Stanojević

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention de grade de Maîtrise ès arts (M. A.)
en études françaises

Juin 2007

© Olga Stanojević, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Système de l'objet théâtral chez Beckett et Ionesco : le rôle du décor et des accessoires
et dans la réification du corps**

présenté par
Olga Stanojević

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
président-rapporteur

Jeanne Bovet
directrice de recherche

Gilbert David
membre du jury

Mémoire accepté le :

Résumé

Dans les années 1950, la crise du sujet moderne se manifeste entre autres dans les arts par la représentation de corps humains réduits à l'état d'objets. En partant de ce constat, la présente étude cherche à dégager le système objectal commun au théâtre de Beckett et de Ionesco par l'analyse comparée du rôle du décor et des accessoires dans la dégradation du corps des personnages. Le premier chapitre présente et commente la théorie sémiologique de l'objet théâtral (corps, décor, accessoires), tandis que le deuxième et le troisième chapitres proposent des analyses détaillées des deux principaux modes de dégradation du corps, à savoir son affaiblissement et sa réification, dans quatre pièces clés : *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* de Beckett et *Le Roi se meurt* et *Jeux de massacre* de Ionesco.

Au terme de l'analyse, il apparaît que le décor et les accessoires dominent le corps des personnages par leur surprésence, leur activité ou leurs fonctions. Le système des objets théâtraux permet donc de traduire dramaturgiquement la crise du sujet moderne. Mais en dégradant ainsi le corps, Beckett et Ionesco le rendent paradoxalement plus spectaculaire : ils instaurent un nouvel ordre du corps mécanisé qui ne peut dominer les autres objets qu'à la condition de son apparente défaite. Le système objectal commun à Beckett et à Ionesco résoudrait ainsi la crise du sujet par la conjonction de l'organique et du mécanique à même le corps du personnage.

Mots-clés : Beckett – Ionesco – théâtre – corps – objets – personnage

Abstract

In the 1950s, the crisis of the modern subject is expressed among other ways in the arts by the representation of human bodies reduced to the state of objects. Based on this observation, this study seeks to bring out the system of objects common to Beckett's and Ionesco's theatre through a comparative analysis of the role of the scenery and props in the degradation of the character's body. The first chapter presents and comments on the semiotic theory of the theatrical object (body, scenery, props), whereas the second and third chapters propose a detailed analysis of the two major means of degradation of the body, namely its weakening and its reification, in four key plays : Beckett's *Fin de partie* and *Oh les beaux jours*, and Ionesco's *Le Roi se meurt* and *Jeux de massacre*.

In the end, the analysis shows that the scenery and props dominate the characters' body by their over-presence, activity or functions. The system of theatrical objects therefore appears as a dramaturgical reflection of the crisis of the modern subject. However, in degrading the body, Beckett and Ionesco make it paradoxically more spectacular. In fact, they create a new order of the mechanized body which dominates other objects through its apparent defeat. The system of objects common to Beckett's and Ionesco's theatre therefore seems to solve the crisis of the subject by uniting the organic and the mechanical within the body itself.

Key words : Beckett – Ionesco – theatre – body – objects – character

Table des matières

Introduction	p. 1
Chapitre I	
1. Théorie de l'objet théâtral	p. 11
1.1 Quelques déterminations	p. 11
1.2 Éléments de l'objet théâtral	p. 14
1.3 Fonctions de l'objet théâtral	p. 20
1.4 Signification de l'objet théâtral	p. 29
Chapitre II	
2. Affaiblissement du corps : du manque d'hygiène à la violence	p. 32
2.1 Hygiène	p. 32
2.2 Nourriture	p. 38
2.3 Température	p. 45
2.4 Maladie/Infirmité	p. 51
2.5 Violence	p. 60
Chapitre III	
3. Réification du corps : du confinement à la mécanisation	p. 67
3.1 Confinement	p. 68
3.2 Chutes	p. 72
3.3 Immobilisation	p. 76
3.4 Fragmentation/Mutilation	p. 83
3.5 Désintégration	p. 87
3.6 Agonie/Mort	p. 91
3.7 Nivellement	p. 102
3.8 Mécanisation	p. 106
Conclusion	p. 112
Bibliographie	p. 118

Merci à la Faculté des études supérieures pour le soutien financier, à ma directrice de recherche, Mme Jeanne Bovet, qui m'accompagnait tout au long de ma rédaction et m'a aidée énormément. Merci à mes amis Gilles Duchesne et Trevor Tetford pour les corrections de mon texte, Martin Giroux et Sanja Čuturilov pour l'aide technique. Mille mercis à mon époux pour son appui généreux.

À Nela

INTRODUCTION

Après la Deuxième Guerre mondiale, le pénible souvenir des horreurs des camps de la mort et de l'utilisation des armes nucléaires change intrinsèquement la perception du corps humain : transformé si facilement et en si grand nombre en cadavre, voire réduit à la matière première de production de certains objets ou au matériau vivant d'une expérimentation médicale atroce¹, il devient littéralement une *chose*. La société du XX^e siècle renouvelle l'idée du corps humain conçu par Descartes comme une « machine composée d'os et de chair »² :

la recherche exacerbée d'une productivité toujours plus grande dans les sociétés industrielles [...] a conduit à rationaliser le corps en le transformant en puissance de rendement, ou plus exactement en machine cybernétique, c'est-à-dire en un système d'opérations automatisées commandé par la réception et l'émission de messages³.

Pareil à la mécanique d'une machine, « [l]e corps de l'homme moderne est un corps dépecé et dispersé dont on peut changer les parties (presque) à volonté »⁴.

De fait,

dans tous les domaines de la vie sociale, le corps devient de plus en plus objet, le centre de certaines préoccupations technologiques ou idéologiques. Que ce soit dans la production, dans la consommation, dans le loisir, dans le spectacle, dans la publicité, etc., le corps est devenu un objet de traitement, de manipulation, de mise en scène d'exploitation⁵.

Cette objectivation du corps traduit une crise du sujet, car « [l]'attitude naturelle [qui] consiste pour tout sujet à s'identifier à son corps »⁶ s'avère difficile à maintenir dans un tel contexte. De plus, non seulement le corps, mais l'âme aussi, cette « [f]orme du corps » qui

¹ Comme par exemple dans les camps nazis où la peau, les cheveux et les os des prisonniers étaient utilisés pour la fabrication d'abat-jour, de couvertures et de boutons (notamment dans le laboratoire du Dr Josef Mengele à Auschwitz).

² Cité par Pierre d'Almeida, « Corps de chair, corps glorieux : la réflexion chrétienne sur le corps », dans Colette-Chantal Adam *et al.*, *Le Corps*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1992, vol.1, p. 59.

³ Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Éditions universitaires, 1976, p. 12.

⁴ Françoise Chenet-Faugeras et Jean-Pierre Dupouy, *Le Corps*, Paris, Larousse, « Idéologies et sociétés », 1981, p. 13.

⁵ J. M. Brohm, cité par Michel Bernard, *op. cit.*, p. 13.

⁶ André Simha, *La Conscience du corps au sujet, analyse de la notion, étude de textes : Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 62-63.

selon Aristote « définit un corps et fait son identité »⁷, voire « l'identité essentielle du sujet »⁸ selon Descartes, est elle-même menacée. Puisque la présence de l'âme est « indissociable de l'effort corporel d'actualisation des virtualités qu'elle représente »⁹, on est obligé de « rejeter le concept cynique ou stoïcien d'une âme inatteignable par le corps lorsque celui-ci est maltraité »¹⁰. La crise du sujet est ainsi une crise profonde de son identité, corps *et* âme.

Cette crise exerce une grande influence sur la représentation physique de l'homme dans les arts. La fragmentation et la réification du corps sont des préoccupations majeures dans la peinture et la sculpture modernes. La peinture adopte un point de vue extrême amorcé déjà au XIX^e siècle, mais renforcé 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 »¹¹. La peinture moderne assimile le corps aux objets, en jugeant que « la chair du corps est analogue à la matière des choses »¹².

La littérature partage cette perception en présentant le corps comme « une combinaison d'organes qui tout à la fois le construisent comme totalité et constituent une

⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ Didier Tabary, « L'Évolution de la représentation du corps dans la peinture moderne », dans Colette-Chantal Adam, *et al.*, *op. cit.*, vol. 2, p. 35.

¹² Commentaire sur la peinture de Veličković par Marc Le Bot, dans *Images du corps*, Aix-en-Provence, Présence contemporaine, 1986, p. 34. Au sujet de la représentation du corps dans la peinture moderne, Marc Le Bot constate que dans la peinture d'Ipousteguy, « le corps ne se totalise pas comme organisme; il se divise, se démembré et se rompt. Dans la douleur, [...] n'existent que des fragments de corps », tandis que la peinture d'Adami « conjoint des fragments de corps morcelés, des fragments de choses et de lieux » (Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 30, 128).

menace permanente de désagrégation »¹³. S'intéressant également à la réification corporelle, elle traite « le corps [comme] matière à littérature : que la création soit romanesque ou poétique, elle est un art qui ne peut, à ce titre, que prendre l'homme comme objet, et bien entendu le corps en tant que manifestation la plus immédiate et la plus directe de la personne »¹⁴.

Au théâtre, cette crise du corps se manifeste particulièrement dans la dramaturgie dadaïste, notamment 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 »¹⁵. Ce morcellement du corps humain dans la représentation théâtrale s'accompagne de sa réification. Ainsi, Artaud offre une vision troublante de corps humains réifiés :

Nous sommes des marionnettes, [...]
 Nous sommes une vie de pantins menés [...]
 Nous sommes un monde d'automates sans conscience, ni libertés,
 nous sommes des inconscients organiques greffés sur corps, nous sommes des corps greffés sur rien¹⁶.

Dans le théâtre d'avant-garde des années 1960, on distingue aussi des exemples frappants de mécanisation du corps, notamment chez Arrabal :

Dans *Les Quatre cubes*, mimodrame de 1960, 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 automates¹⁷.

¹³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Pour une sémiologie du corps malade », dans Colette-Chantal Adam *et al.*, *op. cit.*, vol. 2, p. 37.

¹⁴ Colette-Chantal Adam *et al.*, « Avant-propos », *op. cit.*, vol.1, p. 5.

¹⁵ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City (N. Y.), Doubleday, 1961, p. 320.

¹⁶ Cité par Évelyne Grossman, « *T'occupe pas de mes moignons*. Le 'Théâtre de la cruauté' de Beckett », dans Camille Dumoulié éd., *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à A. Artaud*, Paris, Desjonquères, « Littérature et idée », 2000, p. 189.

¹⁷ 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, J. Corti, 1987, p. 211-212.

Les premières pièces de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco datent des années 1950¹⁸. Après les expériences terrifiantes de la Deuxième Guerre mondiale, où la vie humaine était déplorablement réduite à la survie, il n'est pas étonnant que le corps et ses besoins deviennent une des préoccupations principales de leurs œuvres. Leurs dramaturgies en renouvellent radicalement la problématique. Le corps comme mesure de toute chose, comme reflet de l'harmonie cosmique, apparaît dans leurs pièces brutalement détrôné, détérioré jusqu'à la réification. Ainsi, chez Ionesco comme chez Beckett, « [l]e créateur domine [...] ses créatures, et les réduit à des marionnettes »¹⁹ ou plutôt, il les situe « entre la psychologie et la marionnette » en réalisant « un mariage de mécanique et de chair »²⁰. Entretenant alors des liens indissolubles avec la matérialité de la scène (c'est-à-dire le décor et les accessoires), le corps se confond avec elle : la scène représente son prolongement. De fait, la dégradation qui détruit le corps s'attaque aussi aux accessoires et aux éléments du décor. De plus, elle crée une tension dramatique qui remplace la trame aristotélicienne, puisque les pièces du « nouveau théâtre » sont privées d'action au sens strict du terme²¹. Les objets jouent ainsi un rôle important dans cette dégradation qui tient lieu d'« action ».

Cette interaction physique entre l'objet et le corps chez Beckett et Ionesco ou, plus précisément, entre le système de signes des accessoires et du décor et celui du corps des personnages, constitue le sujet de la présente étude. Allant de la passivité à l'activité dans leur rapport avec le corps, les accessoires et le décor apparaissent, suivant le cas, comme de simples témoins, des catalyseurs ou des agents de la dégradation corporelle. Plusieurs

¹⁸ Sur le lien entre l'œuvre de Beckett et la crise de la conscience de l'après-guerre, voir Sylvie Chalaye, « Quid novi », dans Franck Évrard dir., *En attendant Godot, Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1998, p. 8-11.

¹⁹ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, « Idées », 1998, p. 92.

²⁰ Frédéric Towarnicki, « À la Recherche d'un style », dans Raymond Laubreaux éd., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973, p. 29.

²¹ Voir Bernard Gros, « *Le Roi se meurt* », Ionesco, Paris, Hatier, 1993, p. 46.

questions se posent ainsi. Quelles fonctions remplissent les objets dans le processus de dégradation du corps? Quelle est leur signification? Quel est le statut du corps par rapport aux objets? Comment ces objets théâtraux traditionnels que sont le décor et les accessoires parviennent-ils à traduire la problématique (post)moderne de la crise du sujet? Les réponses à ces questions devraient nous permettre de dégager les ressemblances et les différences à cet égard entre les deux dramaturgies. Car, malgré l'extraordinaire richesse de la critique littéraire sur Beckett et Ionesco, celle-ci ne fournit en effet pas de véritable étude comparée des deux auteurs sur la problématique de la dégradation corporelle dans son lien avec les objets théâtraux.

Bien sûr, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached montre dans un court chapitre comment la notion traditionnelle de personnage est modifiée par Beckett et Ionesco, notamment sous l'angle des rapports du corps malade des personnages avec les objets auxquels ils s'identifient²². Mais le phénomène du corps dégradé est surtout abordé dans des ouvrages et articles consacrés à Beckett²³. Il faut souligner à cet égard l'apport d'*Anatomie de Samuel Beckett* par Peter Ehrhard²⁴, qui est une des premières, sinon la première étude critique traitant amplement et systématiquement la problématique du corps dégradé. Cette question est toutefois presque entièrement absente dans les ouvrages critiques sur Ionesco. La seule exception notable est la synthèse faite par

²² Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 393, 409.

²³ Entre autres : Geneviève Chevalier, « La Scène beckettienne ou le Dédit de la parole », *La Licorne*, n° 28, (*Espaces du texte*), 1994, p. 199-203; Maurice Nadeau, « Occupés à mourir », dans Dominique Norez éd., *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 39-52; Marie-Claude Hubert, « Primauté du corps dans le théâtre de Beckett », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. XIV, n° 2, Strasbourg, Le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg, 1976, p. 259-272; Hubert de Phalèse, *Beckett à la lettre : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Paris, Nizet, 1998.

²⁴ Peter Ehrhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, Birkhäuser, « Poly », 1976.

Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*²⁵, qui entreprend une analyse comparée de la dégradation corporelle chez les deux dramaturges, en mettant cependant l'accent sur la dégradation de la langue qui l'accompagne et la symbolise. Il faut aussi souligner l'importance de l'ouvrage critique *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*²⁶ de Paul Vernois, qui offre des analyses intéressantes de la réification du corps dans le théâtre ionescien.

Il existe de même quelques articles voués à l'analyse des objets dans les romans et les pièces de théâtre de Beckett²⁷. Parmi ceux-là, il faut se pencher plus particulièrement sur l'article « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* » par Alain Benoist²⁸, qui analyse la signification du système des accessoires dans son lien avec les autres systèmes de signes théâtraux pour tâcher ensuite de dégager la signification générale des trois pièces. L'ouvrage de François Noudelmann²⁹, qui offre une analyse fructueuse des rapports inexplorés entre le couvre-chef et la tête des personnages beckettien, se fait de même remarquer, par le rapport qu'il noue entre l'accessoire et le corps. Par contre, chez Ionesco, on a prêté plus d'attention à l'étude des objets menaçants et de leur prolifération³⁰, jusqu'à désigner son théâtre comme

²⁵ 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, J. Corti, 1987.

²⁶ Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1991.

²⁷ Par exemple : Martine Courtois, « Les Objets de la trilogie de Beckett », dans *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1994, p. 237-251; Michèle Raclot, « Polysémie de l'objet scénique dans l'univers dramaturgique de Beckett », dans Franck Évrard dir., *op. cit.*, p. 50-68.

²⁸ Alain Benoist, « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol. 110, n° 3-4, 1996, p. 273-299.

²⁹ François Noudelmann, *Beckett, ou la Scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Paris, Champion; Genève, Slatkine, « Unichamps », 1998.

³⁰ Simone Benmussa, « Les Ensevelis dans le théâtre de Ionesco », *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 197-207; Raymond Labreaux éd., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973; Marie-Claude Depraz-McNulty, « L'Objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco », *The French Review*, n° 41, Baltimore, 1967/68, p. 92-98; Rosette Clementine Lamont éd., *Ionesco*.

un « théâtre objectal »³¹, parce que les objets y sont promus au rang de personnages. Cependant, le lien entre l'objet théâtral et le corps qui se dégrade et se réifie à son tour, n'a été que survolé dans quelques articles sur Beckett, parmi lesquels on peut distinguer celui de Pierre Chabert³² qui fait ressortir la problématique du corps-objet-matériau théâtral, et en particulier celui de Michel Lioure³³ qui analyse brièvement mais plus directement le lien entre la dégradation du corps et les objets. Puisque les critiques identifient cette problématique chez Beckett et Ionesco, mais n'en donnent que quelques exemples sans pousser plus loin leurs analyses, nous croyons qu'elle mérite d'être traitée de façon plus complète. L'objectif de la présente étude est donc de montrer comment les réseaux du corps, du décor et des accessoires constituent un système objectal contribuant à la réification du corps dans l'œuvre dramatique de Beckett et de Ionesco.

Quoique la même problématique apparaisse de façon plus ou moins développée dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale des deux auteurs, nous avons choisi d'étudier les pièces qui nous semblent illustrer plus richement que les autres les facettes multiples de la dégradation du corps parce qu'elles mettent surtout l'accent sur le *procès* de dégradation : *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours* (1963) de Beckett, de même que *Le Roi se meurt* (1963) et *Jeux de massacre* (1970) de Ionesco. Constituée d'états plutôt que d'étapes, la progression inexorable du mal physique, densifiée et poussée au paroxysme, y représente le matériau du conflit dramatique caractéristique des pièces d'avant-garde, sans offrir quelque dénouement que ce soit. *Fin de partie* représente une agonie lente et sans fin de quatre

A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, « A Spectrum Book », 1973; Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987; Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1991, etc.

³¹ Gilbert Tarrab cité par Ahmad Kamyabi Mask, *op.cit.*, p. 59.

³² Pierre Chabert, « Beckett. Lieu physique, théâtre du corps », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 106, 1983, p. 80-98.

³³ Michel Lioure, « Les Objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », dans Béatrice Bonhomme éd., *Samuel Beckett*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de l'Université de Nice, 1999, p. 9-24.

personnages enfermés dans un espace clos, tandis que dans *Oh les beaux jours*, la dégradation du corps est beaucoup plus clairement marquée : l'héroïne est engloutie de plus en plus par un mamelon de terre. Toute l'« action » de la pièce *Le Roi se meurt* n'est qu'une marche implacable vers la mort, le corps du Roi se dégradant à vue d'œil, tandis que la pièce *Jeux de massacre* met la mort multiple sur scène dans un rythme vertigineux et toujours plus accéléré. Les pièces choisies semblent aussi créer des rapports plus nombreux et plus polysémiques entre les objets et le corps en dégradation. L'« action » de *Oh les beaux jours* n'est que la manipulation de nombreux accessoires (notamment par Winnie) dans un environnement extrêmement hostile et sans vie. Dans *Fin de partie*, la plupart des objets nécessaires au bien-être physique des personnages sont inachevés, défectueux, voire disparus, tandis que le décor suggère par son exigüité et par sa nudité une atmosphère asphyxiante. *Le Roi se meurt* fusionne le corps moribond avec la scène : les objets qui prolifèrent étouffent le malade. La pièce *Jeux de massacre* offre plusieurs scènes de confinement par le décor et de disparition de corps remplacés définitivement par les accessoires. Ainsi, dans ces quatre pièces où Beckett et Ionesco infligent à leurs personnages une variété étonnante de souffrances physiques, la richesse de cette esthétique de la dégradation corporelle se trouve accentuée par l'interaction entre les objets et le corps des personnages.

Afin de déterminer comment des moyens proprement théâtraux peuvent traduire le problème philosophique de la crise du sujet, nous avons opté pour une approche sémiologique des pièces. Pour dégager le rôle des objets dans le procès de dégradation du corps chez Beckett et Ionesco, il nous faudra en effet saisir le sens du système des objets théâtraux constitué non seulement des signes du décor et des accessoires, mais aussi du corps lui-même. Nous nous sommes donc appuyée sur les méthodes d'analyse

sémiologique présentées par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I et II*³⁴, par Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles*³⁵ et par Louise Vigeant dans *La Lecture du spectacle théâtral*³⁶. La lecture dénotative et connotative des systèmes signifiants du décor et des accessoires nous permettra ainsi de préciser leurs interactions multiples avec le corps en tant que signes de sa dégradation. Outre leurs fonctions et leurs ensembles sémiques, nous avons également repéré les détournements d'usage de certains objets, leur place dans le schéma actantiel lorsque cela était pertinent pour notre analyse, ainsi que le degré de leur activité et de leur présence dans le phénomène de la dégradation du corps, de même que les occurrences où le corps, ne se distinguant plus des objets, assume certaines fonctions qui leur sont en général réservées.

Notre étude se divise ainsi en trois chapitres. Le premier chapitre présente et commente la théorie sémiologique de l'objet théâtral en définissant ses déterminations, ses éléments constitutifs, ses fonctions et son mode de signification. Le deuxième et le troisième chapitres proposent des analyses détaillées des deux principaux modes de dégradation du corps que nous avons identifiés chez Beckett et Ionesco, à savoir son affaiblissement et sa réification. Bien que ces deux modes de dégradation ne consistent le plus souvent pas en des étapes, mais plutôt en des états de dégradation, allant du plus faible au plus radical, nous avons traité l'un après l'autre, pour la clarté de l'analyse, des éléments parfois concomitants ou simultanés. Pour rendre compte de cet implacable système, nous avons donc tâché de présenter de façon elle aussi systémique le procès dramaturgique de dégradation corporelle commun aux deux auteurs : état par état, souvent pièce par pièce,

³⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I et Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996 [1977, 1981].

³⁵ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 2003 [1996].

³⁶ Louise Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeurs, 1989.

concluant chaque section et chapitre par une synthèse récapitulative. Au terme de notre étude, nous espérons ainsi pouvoir, d'une part, montrer comment la crise du sujet se traduit dans le Nouveau théâtre par le système sémiotique des objets et, d'autre part, dégager le système objectal commun à Beckett et à Ionesco, plus précisément comment ils utilisent le décor et les accessoires dans le processus de dégradation corporelle de manière à fonder un nouvel ordre du corps.

CHAPITRE I

Théorie de l'objet théâtral

1.1 Quelques déterminations

L'objet est un élément fondamental du théâtre : oscillant entre la chose et l'être, il est difficile à définir avec précision. À ce propos, Patrice Pavis constate que

[I]e terme d'*objet* tend à remplacer dans les écrits critiques ceux d'*accessoire* ou de *décor*. La neutralité, voire la vacuité de l'expression, explique son succès pour décrire la scène contemporaine, qui participe autant du décor figuratif, de la sculpture moderne ou de l'*installation* que de la plastique animée des acteurs¹.

Au niveau du texte dramatique, l'objet théâtral peut être défini comme « ce qui est *syntagme nominal, non-animé* et dont on pourrait à la rigueur donner une *figuration scénique* »². Au niveau de la représentation, il est « une chose figurable sur scène et manipulable par les comédiens »³, une « présence concrète, non pas tant figure iconique de tel ou tel aspect du référent extra-scénique que ce référent lui-même, non pas image d'un monde, mais monde concret »⁴. Pour bien distinguer ses manifestations sur ces deux plans, il faut préciser que l'objet théâtral du texte est un *objet dramaturgique*, alors que l'objet théâtral de la représentation est un *objet scénique*, qui peut être matériellement présent sur scène, évoqué ou ajouté par les concepteurs du spectacle. Élément spatial essentiel de la scène, il « se place au centre et au cœur de la représentation, en suggérant qu'il sous-tend le décor, l'acteur, et toutes les valeurs plastiques du spectacle »⁵. La question de savoir si les objets dramaturgiques d'une pièce peuvent devenir objets scéniques n'est donc pertinente qu'au moment de la mise en scène.

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1993, p. 233; souligné par l'auteur.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977], p. 144; souligné par l'auteur.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996 [1981], p. 109.

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 148.

⁵ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 2003 [1996], p. 171.

Notre analyse du théâtre de Beckett et de Ionesco sera centrée sur l'objet dramaturgique, autrement dit sur l'objet tel qu'il apparaît dans le texte dramatique.

Suivant la typologie d'Anne Ubersfeld, l'objet dramaturgique peut être :

1. utilitaire (l'objet participe à l'action);
2. référentiel (l'objet-décor iconique et indiciel renvoie au monde réel) et
3. symbolique (l'objet joue un rôle métonymique ou métaphorique)⁶.

D'après Patrice Pavis, qui distingue « plusieurs types d'objets en les situant sur un continuum allant de la matérialité à la spiritualité »⁷, l'objet théâtral peut référer à trois niveaux de réalité :

1. *Les réalités évoquées par le langage* [...]; ces réalités n'ont pas à être montrées, et donc à être mises en scène en donnant une représentation scénique de leur référent.
2. *Les réalités montrées directement* [...]; ces réalités n'ont pas à être évoquées également par le texte.
3. *Les réalités à la fois évoquées par le langage et montrées sur scène* : dans ce cas il y a bien deux référents – celui du texte (la chaise dont on parle) – qu'il ne faut pas confondre avec le référent du signe théâtral (la chaise réelle et visible)⁸.

L'objet théâtral existe donc de trois façons : par évocation linguistique, par son éventuelle présence scénique ou des deux manières simultanément. Néanmoins, dans la présente étude, nous tiendrons seulement compte de la première et de la troisième catégorie, puisqu'elles se réfèrent aux objets théâtraux qui figurent dans le texte dramatique. Dans une classification encore plus graduée, Pavis différencie dix degrés d'objectivité allant du matériel au spirituel :

1. éléments naturels (eau, terre, feu);
2. formes non figuratives (ex. : cubes, cônes);
3. matérialité lisible (objets « brechtiens »)⁹;
4. objet trouvé et recyclé dans le spectacle;
5. objet concret créé pour le spectacle;

⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 145.

⁷ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, p. 171.

⁸ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 15; les italiques sont de nous.

⁹ « La matérialité lisible est celle d'objets dont on perçoit la matérialité individuelle autant que l'appartenance sociale à un groupe. Par exemple, les objets ou les costumes dans le style brechtien, ainsi la grosse toile du vêtement de Mère Courage » (Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, p. 174).

6. objet à la fois montré et nommé;
7. objet nommé dans le texte prononcé;
8. objet signalé par la didascalie¹⁰;
9. objet fantasmé par le personnage;
10. objet sublimé, sémiotisé, mis en mémoire¹¹.

Les six premières catégories se réfèrent à « l'objet scénique *stricto sensu* [,] montré et représenté »¹², alors que les quatre dernières renvoient à l'objet évoqué par la parole. L'objet théâtral peut donc fonctionner comme une manifestation matérielle, mais aussi comme une abstraction, c'est-à-dire une évocation s'éloignant ainsi d'un usage concret¹³. Bien que ces dix catégories soient liées par Pavis à la représentation, les différents degrés d'objectivité qu'elles recouvrent peuvent exister aussi au niveau textuel de la fable et de la représentation virtuelle construite par les didascalies. De ce point de vue, leur classification nous paraît donc pouvoir être légitimement transposée à l'analyse dramaturgique des textes théâtraux de Beckett et Ionesco.

Par exemple, en ce qui concerne les éléments naturels constituant la première catégorie, ils apparaissent dans plusieurs pièces de Ionesco et de Beckett. Ainsi, les auteurs indiquent explicitement dans certaines didascalies l'usage du feu. Néanmoins, lors d'une représentation, l'usage du vrai feu dans *Jeux de massacre* (le feu encercle les personnages et les tue) ainsi que dans *Oh les beaux jours* de Beckett (le feu brûle l'ombrelle) peut être remplacé par l'usage d'autres moyens scéniques pour des raisons techniques et sécuritaires. Les objets concrets créés pour le spectacle sont assez présents dans les pièces choisies : par exemple, le sceptre du Roi dans *Le Roi se meurt* et les petites fenêtres haut perchées dans *Fin de partie* seront le plus probablement

¹⁰ Cette catégorie s'avère problématique parce que l'objet signalé par la didascalie peut être classé dans tous les autres niveaux d'objectivité. Présent dans le texte dramatique, il peut figurer également sur scène.

¹¹ Pour le schéma des degrés d'objectivité, voir Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 172.

¹² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 171.

¹³ *Ibid.*, p. 174.

fabriqués à l'occasion du spectacle. La sixième catégorie comprend les objets à la fois matériellement présents et évoqués par la parole. Ces objets surprésents par le procédé de redondance, tels le biscuit, les lunettes, l'escabeau, sont les plus nombreux dans *Fin de partie* : on signale verbalement leur présence au personnage de Hamm qui est aveugle. Finalement, les quatre dernières catégories sont constituées d'objets qui n'existent que par évocation, les médicaments et la nourriture épuisés par exemple, destinés à représenter l'absence et le vide progressif dans l'univers de Beckett et Ionesco. Les objets théâtraux constituent donc un système à l'intérieur duquel ils entretiennent des rapports complexes. Grâce à ces liens, les objets assurent l'unité de ce système malgré leur hétérogénéité.

1. 2 Éléments de l'objet théâtral

Selon Anne Ubersfeld, la notion d'objet théâtral sous-entend trois éléments :

1. le décor
2. les accessoires
3. le corps des comédiens¹⁴.

À ces trois catégories, Louise Vigeant ajoute l'éclairage et la sonorisation¹⁵. Toutefois, les objets théâtraux les plus évidents sont traditionnellement les éléments du décor et les accessoires.

Suivant la définition de Patrice Pavis, le décor théâtral est « [c]e qui, sur la scène, figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques et architecturaux,

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 143.

¹⁵ Louise Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeurs, 1989, p. 104.

etc. »¹⁶. Par rapport au texte, le décor a longtemps rempli un rôle d'illustration qui restreint son potentiel. Au XX^e siècle, ce rôle s'est modifié : « [l]e décor, tel que nous le concevons aujourd'hui, doit être utile, efficace, fonctionnel. C'est un outil avant d'être une image, un instrument et non pas un ornement »¹⁷. Par exemple, dans le théâtre expérimental, l'illustration réaliste est abandonnée en faveur de la libération, de l'éclatement et de la signifiante du décor :

Non seulement le décor se libère de sa fonction mimétique, mais il prend en charge le spectacle entier en devenant le moteur interne. Il occupe la totalité de l'espace autant par sa tridimensionnalité que par les vides signifiants qu'il sait créer dans l'espace scénique. Il devient malléable (importance des *éclairages*), expansible et coextensif au jeu de l'acteur et à la réception du public. Toutes les techniques de jeu éclaté, simultané, en contrepoint ne sont qu'application des nouveaux principes scénographiques : choix d'une forme ou d'un matériau de base, recherche d'une tonalité rythmique ou d'un principe structurant, interprétation visuelle des matériaux humains et plastiques¹⁸.

Cette réaction contre le décor réaliste va parfois jusqu'à l'effacement maximal ou complet du décor, qui devient alors le non-décor¹⁹. Les dramaturges de théâtre des années cinquante et, parmi eux, Beckett et Ionesco, privilégient un décor non-illustratif, éclaté, souvent pauvre, mais surtout symbolique : ainsi, dans *Oh les beaux jours* de Beckett, le décor représentant l'étendue d'herbe brûlée éclairée par la lumière aveuglante, symbolise l'apocalypse ; la salle du trône délabrée avec des mégots par terre dans *Le Roi se meurt* de Ionesco symbolise la déchéance du Roi.

Le deuxième élément de l'objet théâtral, les accessoires, sont des

[o]bjets scéniques (à l'exclusion des *décor*s et des *costumes*) que les acteurs utilisent ou manipulent au cours de la pièce. Très nombreux dans le théâtre naturaliste qui reconstitue un milieu avec tous ses attributs, ils tendent, aujourd'hui, à perdre leur valeur caractéristique pour devenir des *machines* à jouer ou des *objets* abstraits. Ou bien alors ils se transforment, comme dans le théâtre de l'absurde (chez Ionesco en particulier) en objets-métaphores de l'envahissement du monde extérieur dans la vie des individus. Ils deviennent des personnages à part entière et finissent par envahir totalement la scène²⁰.

¹⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 79.

¹⁷ Denis Bablet, « Le terme 'décor de théâtre' est périmé », *Revue d'esthétique*, tome XIII, fasc. 1, 1960, p. 123.

¹⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 80; souligné par l'auteur.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 2; souligné par l'auteur.

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 :

Sont donc objets : 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 vêtement²¹.

Beckett et Ionesco procèdent souvent par l'effacement des limites de ces catégories traditionnelles : leurs personnages manipulent non seulement les accessoires et certains éléments du décor, mais aussi certaines parties du corps ou encore le corps entier des autres personnages. Chez Beckett, l'exemple le plus évident de la manipulation des accessoires est celui de *Oh les beaux jours*, lorsque Winnie sort constamment les objets et les remet dans son sac. Chez Ionesco, on trouve de nombreux exemples de corps-accessoires : dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, les personnages manipulent le cadavre énorme qui fait au début partie du décor; dans *Scène à quatre*, trois hommes se disputant une dame lui arrachent les membres et les seins.

Le troisième élément du système des objets théâtraux est le corps de l'acteur. Car tout en appartenant au monde réel et concret, le décor, les accessoires, de même que le corps figurant sur scène, sont des éléments constitutifs de l'univers fictif du théâtre « recomposé par le travail artistique de la scène »²². En tant que matériau théâtral, les trois éléments sont donc mis à l'égalité. C'est pourquoi Anne Ubersfeld va jusqu'à affirmer qu'« au théâtre il n'y a que des objets »²³. Le corps est cependant l'élément le

²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 109.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

plus problématique des trois, parce que mis ainsi au rang d'objet, il paraît privé de ses traits significatifs essentiels : organique, vivant et humain ou plutôt, il devient un *objet* organique, vivant et humain. Cette classification est troublante : le corps s'avère chose dans le théâtre moderne.

Tout comme les autres objets théâtraux, le corps se manifeste au niveau du texte, en tant que corps du personnage, et au niveau de la représentation, en tant que corps du comédien. Indispensable pour la représentation, la présence du corps fait « vivre » le personnage d'une pièce de théâtre sur la scène. L'incarnation dans le corps du comédien permet au personnage de trouver sa manifestation matérielle : le fantôme du texte se transforme ainsi en être de chair et d'os pendant la représentation :

L'acteur donne corps au personnage : ossature, coffre, peau, visage, voix, geste. Il ne s'immerge pas en lui, comme un contenu dans un contenant : il le fait au contraire émerger ici et maintenant, en l'inscrivant dans une image matérielle. À première vue, tout se passe comme si le personnage devait trouver sur la scène son double spatial et individualisé, à travers qui son être virtuel rejoindrait la réalité [...] : ce qui était en suspension entre les mots surgit dans l'actualité de la représentation, et l'on serait tout prêt à croire que l'imaginaire fabrique dès lors du réel. Voilà donc le premier trajet, du texte à la corporéité, dont tout acteur fait l'expérience et dont il apprend qu'il est antérieur à toute approche psychologique ou intellectuelle. [...] [L]e personnage de théâtre se constitue d'éléments appelés à s'inscrire dans un corps, sans cesser d'être fictifs, et dans une réalité, sans cesser d'être hétérogènes au monde quotidien, psychologique et social. Le comédien est le lieu où ces données virtuelles s'incarnent, mais il ne saurait, à aucun degré, les matérialiser jusqu'à les faire siennes et, par suite, se confondre avec son rôle. [...] Par un paradoxe apparent, l'incarnation du personnage dans l'acteur entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage ; le corps du premier, dans la mesure même où il prête de la réalité au second, se déréalise en perdant ses qualifications propres²⁴.

Cette transformation radicale entraîne des questions sur la nature du corps : est-ce un organisme autonome ou une marionnette, un relais ou un matériau²⁵? Le comédien peut sembler naturel ou spontané dans son jeu corporel, mais il peut aussi apparaître comme un corps-marionnette soumis à un contrôle total par le metteur en scène, comme par exemple dans le cas extrême de l'acteur *sur-marionnette* de Gordon Craig. Néanmoins, le comédien demeure indispensable : « les plus despotiques des metteurs en

²⁴ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 68-71.

²⁵ « Le comédien est-il la chose du metteur en scène, objet sémiotique comme les autres objets de la représentation, ou bien est-il l'auteur des signes qu'il émet? » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 139).

scène ne peuvent faire que ce ne soit le comédien qui produise ses signes sur et avec son propre corps »²⁶.

Le corps du comédien peut être utilisé comme relais ou support de la création théâtrale lorsqu'il fonctionne comme un médiateur communiquant au spectateur un sens psychologique, intellectuel ou moral. Par exemple, « Claude Rich, dans une représentation du *Lorenzaccio* de Musset, ponctuait la scène du duel refusé d'un extraordinaire geste de la main, à la fois clownesque et désespéré, qui éveillait l'inquiétude du spectateur »²⁷. Mais le corps de l'acteur peut aussi être autoréférentiel, libéré de la psychologie et du message moral, un corps-matériau qui, selon la théorie d'Artaud, possède son propre « langage physique à base de signes et non plus de mots »²⁸, plus présent dans la pratique du théâtre expérimental²⁹.

Par extension, ces questions qui se posent sur le corps de l'acteur peuvent être posées sur le corps du personnage, tel qu'il se manifeste dans le texte. Ainsi, chez Beckett et Ionesco, le corps des personnages est traité comme une marionnette. Dans les didascalies, les deux dramaturges dirigent strictement les gestes du corps limités par la maladie ou l'impuissance : par cette mécanisation de la gestuelle, les personnages deviennent comme des pantins. En outre, dans la dramaturgie des deux auteurs, le corps des personnages est employé encore plus souvent comme un matériau subissant toutes sortes de mauvais traitements. La maladie, l'impuissance, la mutilation et la mort le transforment sans cesse et finissent par le rendre égal à une chose. Ainsi réifié, le corps ne se distingue plus d'un objet dans le sens strict du terme.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁸ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté : Le Second manifeste », dans *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, p. 188.

²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 70-71.

Ubersfeld explique pourquoi ce rapprochement est possible au théâtre :

Les uns et les autres méritent, à des titres divers, le nom d'*objets* : ainsi un personnage peut être un locuteur, mais il peut aussi être un objet de la représentation, au même titre qu'un meuble : la présence muette, immobile d'un corps humain peut être signifiante au même titre que celle d'un autre objet; un groupe de comédiens peut figurer un décor; il peut n'y avoir guère de différence entre la présence d'un garde armé et celle d'armes figurant la force ou la violence. Aussi peut-on difficilement lier ces trois catégories d'*objets* avec trois fonctionnements autonomes : un accessoire, un comédien, un élément de décor peuvent avoir des fonctions interchangeables. Tout ce qui occupe l'espace peut y agir, et il y a des glissements entre les trois catégories; mais l'usage des objets et la fréquence relative de ces trois ordres sont caractéristiques de tel ou tel type de dramaturgie. Il peut y avoir une dramaturgie de l'encombrement scénique, ou une dramaturgie de l'aire de jeu vide; le théâtre peut chercher dans l'objet ce qui est décoratif, un environnement esthétique, ou ne l'utiliser que de la façon la plus utilitaire qui soit; il y a des dramaturgies où seul le personnage est l'objet scénique³⁰.

Les passages d'une catégorie à l'autre, qui, en effet, ne sont pas inhabituels dans la pratique théâtrale moderne, démontrent bien l'unité des éléments qui semblent à première vue fort hétérogènes. Les éléments des catégories « animé » (corps) et « inanimé » (décor, accessoires) deviennent même interchangeables : « le corps humain est traité parfois en matériau inerte (danse Butho) et un objet peut remplacer et signifier une présence humaine (comme par exemple une partie du vêtement ou un accessoire cher à une personne) »³¹. La théorie contemporaine du théâtre essaie donc de concilier plutôt que de séparer ces catégories.

Du coup, il arrive que les éléments inanimés surgissent au premier plan : « La difficulté d'établir une frontière marquée entre l'acteur et le monde ambiant, la volonté de saisir la scène globalement et selon son mode de signification ont promu l'objet au rang d'*actant* primordial du spectacle moderne »³². Ainsi, chez Beckett et Ionesco, les éléments inanimés deviennent-ils égaux aux éléments animés, puisque ces deux dramaturges brouillent sciemment les limites entre les deux catégories. Parfois, dans leurs pièces, les objets prennent l'importance des personnages et il n'est point étonnant que l'on en puisse faire des actants d'un schéma actantiel. En effet, les objets théâtraux peuvent apparaître comme sujets, adjuvants et/ou opposants dans certaines pièces de

³⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 143; souligné par l'auteure.

³¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, p. 17.

³² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 233; souligné par l'auteur.

Beckett et de Ionesco : par exemple, dans *Oh les beaux jours* de Beckett, dans le schéma actantiel de la perte progressive d'hygiène, le mamelon de terre serait l'opposant, le corps de Winnie, l'objet, la volonté de Winnie, le sujet, et les accessoires de toilette, marqués par l'usure et l'épuisement, les adjuvants inefficaces³³. De façon générale, chez Beckett et Ionesco, les accessoires et le décor jouent donc un rôle très actif et important auprès du corps des personnages.

Ainsi, la présente étude reposera sur l'analyse sémiologique des trois éléments de l'objet théâtral dans leurs interactions chez Beckett et Ionesco : le décor et les accessoires affectant le corps des personnages d'une part, et le corps subissant un processus de réification d'autre part. L'identification des fonctions de l'objet théâtral ainsi que la détermination de sa signification dans le système du texte théâtral sont deux étapes incontournables de cette analyse.

1.3 Fonctions de l'objet théâtral

Tout objet théâtral assume le plus souvent non seulement une mais plusieurs fonctions. Conformément à la classification de Louise Vigeant, on peut distinguer les fonctions suivantes :

³³ Pour la description du schéma actantiel, voir Algridas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1966. Cependant, il faut souligner que la construction d'un schéma actantiel des pièces de Beckett et de Ionesco est difficile, car il n'y a pas d'action dans le sens strict du terme et on ne peut pas formuler la phrase de base résumant cette action. Par conséquent, la détermination des actants se révèle très compliquée. Il faudrait diviser les pièces en séquences ou en micro-séquences pour construire ce schéma et en même temps examiner avec attention le rôle des objets. « Que dire d'un modèle actantiel dans *La Cantatrice chauve*? Ou même, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*? D'une certaine façon, ce ne sont pas les actants qui disparaissent, mais surtout le désir du sujet. Dans le dernier cité, on peut imaginer que le sujet (réifié) c'est le cadavre qui grandit, et dont le désir se manifeste de cette façon envahissante, expulsant progressivement ses opposants, tandis que dans *La Cantatrice chauve* une série de micro-sujets développe une série kaléidoscopique de micro-désirs, créant par accumulation une situation conflictuelle-répétitive, autodestructrice » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, p. 76).

1. esthétique (les objets faisant partie de l'immense tableau de la scène et dont les caractéristiques physiques – forme, couleur, matière... – provoquent une perception sensitive chez le spectateur);
2. métalinguistique (tout objet qui s'affiche comme objet de théâtre);
3. ludique (tout objet qui participe directement au support du jeu de l'acteur);
4. spatiale (l'objet qui participe à l'organisation spatiale de la scène);
5. représentative (l'objet métaphorique, métonymique ou symbolique);
6. syntaxique (l'objet remplissant un rôle semblable à celui des mots dans une phrase : déterminant, complément, etc.)³⁴.

La fonction esthétique de l'objet théâtral est étroitement liée à son sémantisme :

un trône, un élément de costume sont objets esthétiques, non pas seulement parce qu'ils sont partie matérielle d'une figuration, mais parce qu'ils sont signes dans un tableau; ils veulent dire, au milieu des autres signes. Ils sont formes-sens.

Il est évident qu'un signe-objet n'a de valeur esthétique sur scène (forme-sens) que par rapport aux autres éléments de la représentation (espace, personnages, autres objets). Il est un *texte artistique*, partie d'un autre texte plus général qui est celui de la représentation³⁵.

Or, pour assumer la fonction esthétique, l'objet théâtral ne doit pas nécessairement être beau :

Le rôle de l'objet dans la représentation contemporaine est souvent d'apporter l'horreur ou le désordre : déchets [...], tas d'ordures, loques et chiffons [...], toutes les formes modernes de la détérioration esthétique, de la brisure des canons traditionnels du beau, ont pour origine le travail de la mise en scène sur et avec l'objet. Lequel fonctionne alors à contre-code³⁶.

De la même manière, chez Ionesco, mais surtout chez Beckett, une esthétique paradoxale du laid est exprimée à travers les objets. Par exemple, dans *Fin de partie* de Beckett, les draps et le mouchoir de Hamm ainsi que les poubelles de Nagg et Nell sont usés et sales et l'éclairage est gris. Chez Ionesco, dans *Délire à deux*, les murs de l'appartement sont réduits aux ruines; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, les champignons vénéneux poussent du plancher.

³⁴ Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 83-100.

³⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 116; souligné par l'auteure.

³⁶ *Ibid.*, p. 117.

Les objets s'affichant comme objets de théâtre, c'est-à-dire remplissant la fonction métalinguistique, sont plutôt rares chez Beckett et Ionesco. On en trouve un exemple dans *Jacques ou la Soumission* de Ionesco, où le masque à trois nez porté par un personnage renvoie directement à l'univers théâtral.

L'objet théâtral assumant la fonction ludique soutient le jeu théâtral de l'acteur et sert le plus souvent à montrer les personnages dans leurs occupations quotidiennes³⁷. Les personnages de Beckett, n'ayant pas d'autre occupation, manipulent des objets et cette manipulation constitue parfois toute l'action des pièces. Dans *Fin de partie*, Clov manipule l'escabeau, les lunettes, la gaffe; dans *Oh les beaux jours*, Winnie manipule de nombreux objets de son sac. Chez Ionesco, les objets qui fournissent le support au jeu sont plus présents dans *Jeux de massacre* que dans *Le Roi se meurt* : ce sont le plus fréquemment les armes meurtrières ou suicidaires (les couteaux et les revolvers).

Pour ce qui est de la fonction spatiale, les éléments du décor qui organisent l'espace scénique chez Beckett et Ionesco créent une atmosphère étouffante en encerclant les personnages. Les poubelles de *Fin de partie* dans lesquelles on enferme Nagg et Nell, les meubles encombrant la scène entière du *Nouveau locataire* de Ionesco illustrent bien ce phénomène.

En assumant la fonction représentative, qui est la plus complexe, l'objet théâtral peut être index, icône et/ou symbole :

Index quand il a avec autre chose un rapport de continuité : couronne, il est signe de la royauté; il indique le roi sans ressembler à la royauté [...]. L'objet théâtral est l'indice du fictionnel : il peut être l'exemple ou l'échantillon de tout ce qui ne peut pas être montré et qui est condamné à rester hors scène ou invisible [...].

Le signe théâtral peut être l'*icône* de quelque chose; le portrait du roi Charles II dans *Ruy Blas* de Hugo est iconique deux fois; parce qu'il vaut pour le portrait du roi, et parce qu'il ressemble au roi Charles II [...].

³⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 233.

Enfin, l'objet théâtral peut être le *symbole* d'une réalité concrète ou abstraite : un drapeau rouge peut être le symbole de la révolution [...], à condition que le lien du représentant et de son objet, en langage de Peirce, soit un *lien conventionnel* issu d'un rapport plus ou moins arbitraire, mais fixé à l'avance et rigidement codé³⁸.

La nature polysémique de l'objet théâtral lui permet parfois d'être simultanément index, icône et symbole³⁹. Ainsi, en plus de jouer leur rôle indiciel et iconique, les objets théâtraux beckettien et ionescien sont souvent chargés de symbolisme. Par exemple, le trône dans *Le Roi se meurt* est à la fois l'index de la royauté, l'icône d'un trône dans le monde hors fiction théâtrale et le symbole du pouvoir royal.

Sous l'angle de la fonction représentative, l'objet théâtral peut également assumer un rôle rhétorique et poétique comme métonymie, métaphore ou autre figure de style.

Lorsqu'il a un rôle métonymique, l'objet

est perpétuellement un rappel : rappel d'une parole antérieure, d'une action antérieure; la coupe de vin, si on est chez les Borgia, est métonymie d'empoisonnement. L'objet est une sorte de concentré de ce qui a été dit et fait par lui, avec lui et autour de lui. Il est métonymie d'éléments intérieurs au spectacle avec lequel il forme réseau [...]. Un objet peut être la métonymie d'un personnage [...]. La métonymie est la figure qui exhibe sur scène ce que pour des raisons diverses on ne peut montrer, le présent concret figurant un présent réel absent beaucoup plus vaste : l'objet scénique désigne alors la place du non figurable. Ainsi un seul verre, plein ou vide, peut être la métonymie d'un *comportement* d'ivrognerie ou d'une *situation* (de fête). L'objet théâtral (textuel-scénique) renvoie essentiellement, par métonymie, à son référent : étant objet réel, il renvoie à un réel (non figurable ou difficilement figurable) dont il peut être une part (synecdoque)⁴⁰.

L'usage métonymique de l'objet théâtral est assez fréquent chez Beckett et Ionesco. Les accessoires beckettien renvoient presque toujours, par métonymie, au référent de la souffrance, de la maladie et de l'agonie et créent un contraste profond avec les histoires des personnages racontant les événements d'un passé plus heureux. Ainsi, dans *Fin de partie*, Nagg et Nell évoquent leur passé avant l'accident dans lequel ils ont perdu leurs jambes, mais en se référant toujours à leur situation actuelle : deux culs-de-jatte habitant dans deux poubelles. Chez Ionesco, ce sont les éléments du décor qui renvoient

³⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 113-115; c'est l'auteure qui souligne.

³⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 134-135; souligné par l'auteure.

métonymiquement à une réalité présente hors scène : le pays en délabrement du *Roi se meurt* et la ville empestée de *Jeux de massacre*.

Les objets scéniques deviennent métaphoriques quand

la succession diachronique des divers usages du même objet produit dans la mémoire du spectateur un effet-métaphore. Métaphore encore quand aux sèmes visuels s'ajoute le sémantisme du discours. Métaphore enfin quand la condensation de deux métonymies la produit : la couronne en carton de Lear [...] est à la fois métonymie de la royauté et, par sa matière, métonymie du grotesque : la condensation de l'un et de l'autre donne à l'objet son statut de métaphore : la royauté comme illusion grotesque. Le détournement de l'objet produit par condensation une métaphore visuelle, un objet nouveau : par exemple la passoire-casque, chargée de dire les rapports nouveaux que produit la paix : on n'a plus d'autres outils pour figurer la guerre que des ustensiles de cuisine. [...] D'après la loi qui veut que tout élément scénique, même purement référentiel soit « resémantisé » sur scène, de même tout objet, même employé comme la simple métonymie du réel [...], peut être « remétaphorisé » : le verre deviendra la figure d'une soif qui peut être celle du désir, de la quête d'amour⁴¹.

L'usage métaphorique des objets théâtraux chez Beckett et Ionesco n'est point rare. Dans leurs pièces apparaissent les objets-métaphores créés par la succession d'usages divers ainsi que ceux créés par la condensation de deux métonymies. Dans *Fin de partie*, l'exemple le plus frappant du détournement d'usage est celui des poubelles, qui sont normalement destinées aux ordures dans le monde réel, mais qui, dans la fiction de cette pièce, servent aussi d'habitation aux personnages. Les poubelles suggèrent la décomposition organique des corps des personnages et deviennent, par conséquent, métaphore de la mort. De même, dans *Le Roi se meurt* de Ionesco, le trône où le Roi meurt se transforme en tombeau et devient ainsi métaphore de la mort.

L'objet théâtral peut aussi assumer le rôle d'autres figures de style, puisque

[l]e fonctionnement rhétorique de l'objet théâtral ne se réduit pas aux deux axes métaphore-métonymie; toutes les autres figures s'y retrouvent : figures constitutives du travail théâtral, l'antithèse et l'oxymore, dont la couronne du roi Lear est un exemple parlant : antithèse du majestueux et du dérisoire, mais aussi, par les possibilités de la condensation polysémique, oxymore *grotesque*, union du royal et du bouffon, de la grandeur et de la folie. Les figures que peuvent [*sic*] porter l'objet sont la racine même du *poétique* au théâtre [...]. Aussi l'objet théâtral est-il le lieu privilégié d'une poétique du théâtre⁴².

⁴¹ *Ibid.*, p. 135-136.

⁴² *Ibid.*, p. 136; souligné par l'auteur.

À cet égard, les objets-antithèses et les objets-oxymores sont nombreux chez Beckett et Ionesco. Les deux dramaturges choisissent d'unir des caractéristiques inconciliables dans un seul objet, telle la nourriture qui ne nourrit pas : dans *Fin de partie*, le biscuit trop dur pour être mangé en est le parfait exemple. Ce procédé leur permet de créer l'effet d'une tension constante faute d'une véritable action.

Enfin, lorsque l'objet théâtral remplit la fonction syntaxique, il équivaut à un mot dans une phrase. Dans ce cas, il peut être prédicat, sujet ou déterminant. Les opérations de construction-destruction (« un comédien casse *un verre* »⁴³) et les manipulations qui transforment l'objet (« une passoire sur une tête devient un casque »⁴⁴) en font un prédicat. Ainsi, dans *Oh les beaux jours*, Winnie brise sa glace; dans *Le Roi se meurt*, Bérenger I^{er} emploie son sceptre comme bâton. L'action réalisée par un personnage grâce à un objet peut aussi être orientée vers un autre personnage : « arme que l'on pousse contre un adversaire, nourriture ou argent que l'on propose à son prochain. L'objet devient le moyen d'une relation à autrui »⁴⁵. Par exemple, dans *Fin de partie*, le biscuit devient un moyen de torture : Hamm donnera à Clov juste un biscuit par jour à la fois pour le torturer et pour le maintenir en vie. Enfin, les mêmes manipulations et opérations de construction/destruction réalisées par les personnages peuvent affecter le corps des autres : « Chaque fois qu'un être humain est l'objet de manipulations analogues à celles qu'on fait subir à une chose, il devient objet [...]. La syntaxe joue ici avec les contradictions sémantiques animé/non animé »⁴⁶. Ainsi, une véritable manipulation du corps apparaît dans *Scène à quatre* de Ionesco, lorsque trois messieurs en se disputant manipulent littéralement le corps d'une dame. Dans *Fin de partie*, Clov manipule le bras de Nell en lui tâtant le poignet. La fonction prédicative de l'objet

⁴³ *Ibid.*, p. 126; souligné par l'auteur.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

théâtral est donc révélatrice : grâce à elle on peut effectuer un rapprochement supplémentaire entre les catégories animé/non animé du système des objets.

La fonction de sujet, même si elle n'est pas très fréquente, est probablement la plus intéressante dans la perspective de l'impact des objets théâtraux sur le corps des personnages :

L'objet est [...] « sujet » dans tous les cas où il peut être le *sujet* d'une phrase qui fait des personnages une *chose*, donc souligne leur dépendance par rapport à une force qui est métonymiquement ou métaphoriquement figurée par un objet. L'objet est ici le *valant-pour* la force qui s'exerce sur le personnage. De là, la possibilité de figurations spectaculaires : personnages balayés ou ensevelis sous un écroulement d'objets⁴⁷.

Cette fonction est fortement marquée dans *Oh les beaux jours*, où le mamelon de terre engloutit progressivement Winnie; elle apparaît également dans *Jeux de massacre* lorsque le feu encercle et tue les personnages. Les éléments du décor dans ces pièces agissent directement sur le corps des personnages. Ainsi, cette inversion des rôles traditionnels, lorsque l'objet devient « agent » et le personnage, « patient », peut être comparée à la transformation grammaticale de la voix active en voix passive.

Semblable à un adjectif, un adverbe ou un complément circonstanciel de lieu ou de temps dans une phrase, l'objet peut également jouer le rôle d'un déterminant⁴⁸. En tant qu'objet-adjectif, il peut déterminer un personnage. Les objets-adjectifs sont fréquents chez Beckett et Ionesco : ce sont, dans la majorité des cas, certaines parties de costumes, voire le costume entier. Par exemple, dans *La Dernière bande* de Beckett, le costume de Krapp, sale et usé, indique le manque d'hygiène et la déchéance physique et morale du personnage. L'objet théâtral peut également fonctionner comme un adverbe : il indique le mode d'action ou la situation des personnages. Ainsi, dans *Fin de partie* de Beckett, le fauteuil roulant de Hamm indique à la fois sa paralysie et son mode de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129; souligné par l'auteur.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

déplacement. Les objets marquant le temps et le lieu de l'action fonctionnent comme des compléments circonstanciels de temps et de lieu. Ainsi, chez Beckett et Ionesco, les éléments du décor donnent toujours des déterminations spatio-temporelles intentionnellement vagues. Par exemple, chez Ionesco, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le salon est en même temps le bureau. La salle du trône « *vaguement gothique* »⁴⁹ du *Roi se meurt* brouille les repères de la détermination du temps historique. De même chez Beckett, la didascalie « *Lumière grisâtre* »⁵⁰ dans *Fin de partie* ne permet pas de déterminer le moment de la journée. L'objet théâtral peut aussi être simultanément déterminant d'un personnage et d'une action : figurant « dans une gestuelle [, il est] indice d'un comportement »⁵¹ ou d'un état. Chez Beckett, l'exemple le plus évident est celui de la fébrilité de Winnie (*Oh les beaux jours*) qui, enterrée jusqu'au-dessus de la taille, manipule sans cesse les objets du sac; chez Ionesco, dans *Le Roi se meurt*, le Roi mourant utilise son sceptre comme bâton pour marcher.

Outre les six fonctions relevées par Louise Vigeant, l'objet théâtral comporte aussi une dimension discursive ou syntagmatique⁵². Celle-ci est repérable dans la manière dont le fonctionnement de l'objet se conjugue avec celui des autres éléments de la représentation. Sur le plan synchronique, l'objet théâtral forme sur scène un discours avec d'autres objets ou éléments visuels signifiants, ou bien avec le discours verbal qu'il « ponctue en redondance ou en différence »⁵³. Ainsi, dans *Oh les beaux jours*, l'éclairage excessif et le décor représentant le paysage aride sont les signes d'un désert sans vie, ce qui est confirmé par les propos des personnages. Sur le plan diachronique, les apparitions successives de l'objet ne sont pas nécessairement identiques. L'objet théâtral peut être transformé au cours de la pièce, par exemple par un détournement

⁴⁹ Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, dans *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

⁵⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2001 [1957], p. 13.

⁵¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 130.

⁵² *Ibid.*, p. 132.

⁵³ *Ibid.*

d'usage : les significations multiples qu'il acquiert alors se superposent et créent son sens global. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, le sceptre, l'accessoire royal par excellence, que le Roi finit par utiliser comme bâton suggère la dégradation de sa santé et de sa dignité de monarque de même que la diminution de son pouvoir.

La détermination des fonctions d'un objet permet donc de repérer plus facilement les liens qu'il entretient avec les autres objets et de comprendre le rôle qu'il occupe dans la pièce comme élément du système des objets. Une telle caractérisation devrait faciliter l'analyse sémiologique du lien entre le corps, le décor et les accessoires dans le théâtre de Beckett et de Ionesco. Sans négliger les quatre premières fonctions – esthétique, métalinguistique, ludique et spatiale – qui se réfèrent à l'activité théâtrale et qui seront aussi prises en compte lorsqu'elles ont une présence textuelle, nous nous concentrerons toutefois surtout sur les deux dernières – représentative et syntaxique – qui font référence aux univers fictif et extra-théâtral et qui nous paraissent les plus fréquentes et les plus intéressantes dans le système objectal de Beckett et de Ionesco. D'un côté, la fonction syntaxique permet de mieux repérer les transformations du décor et des accessoires en sujet et du corps en prédicat, éclairant ainsi la problématique de la crise du sujet posée en introduction de la présente étude. De l'autre côté, la fonction représentative contribue à la révélation des effets de sens symboliques des pièces. Ainsi, la détermination des fonctions de l'objet théâtral permet d'enrichir l'interprétation de sa signification.

1.4 Signification de l'objet théâtral

Dans l'optique de la sémiologie théâtrale, l'objet théâtral « ne nous intéresse pas en tant qu'objet réel, mais comme signe appartenant au réseau de la fiction »⁵⁴. Il est sémiotisé, autrement dit, déchiffré par le lecteur/spectateur qui cherche toujours à saisir son sens. Cependant, l'objet possède fréquemment non pas une, mais plusieurs significations : en plus d'être polyfonctionnel, l'objet théâtral est donc aussi polysémique. Cette polysémie rend son déchiffrement plus intéressant :

l'objet *signifie*; il comporte une constellation de sèmes. Tout ce qui est perçu par le spectateur est immédiatement sémantisé ou *resémantisé* : si un objet figure sur scène, c'est pour être utile dans la fiction; c'est aussi et surtout pour quelque chose qu'il dit par toutes ses caractéristiques. Le travail du spectateur est de les prendre en compte⁵⁵.

Ainsi, la signification de l'objet théâtral, semblable à celle d'un lexème, correspond à un ensemble significatif (sémème) constitué en général de plusieurs traits significatifs (sèmes) : « Par exemple, dans l'objet 'une couronne de carton', aux traits distinctifs de carton peuvent correspondre les sèmes *théâtre, dérision, artifice, chandeleur, etc.* »⁵⁶.

Pour Anne Ubersfeld, l'analyse sémique de l'objet,

décomposition du sémème-objet en sèmes, construction des différents ensembles auquel [*sic*] peut appartenir soit le sémème-objet, soit tel sème lui appartenant – mène droit à la mise en lumière des fonctionnements syntaxiques et rhétoriques de l'objet théâtral⁵⁷.

En tant qu'émetteur de sens, l'objet théâtral ne fonctionne jamais seul : il fait partie de l'ensemble du texte théâtral, entre en relation avec d'autres objets, d'autres éléments visuels et auditifs, et apporte sa propre contribution au sens global de la pièce :

en tant que sémème, il peut appartenir à tel ou tel ensemble sémique; il peut donc avoir un fonctionnement *métonymique* de contiguïté, avec tel ou tel des éléments qui font partie du même ensemble; ou il peut avoir un fonctionnement *métaphorique* s'il est à l'intersection de deux ensembles différents⁵⁸.

⁵⁴ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 15.

⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 121-122; souligné par l'auteur.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 124; souligné par l'auteur.

⁵⁸ *Ibid.*, souligné par l'auteur. Pour analyser ces réseaux de signification à l'œuvre dans la représentation théâtrale, Pavis propose la notion plus ouverte de vectorisation liée au travail de perception du spectateur;

Ainsi, les objets du sac de Winnie dans *Oh les beaux jours* appartiennent en général à l'ensemble sémique des accessoires de toilette. Seuls le revolver et l'élixir épuisé ne font pas partie de ce système d'objets. L'interprétation de leur signification en devient d'autant plus intéressante. L'exemple le plus choquant de l'intrusion d'un élément dans un ensemble sémique auquel il n'appartient point est sans doute celui des poubelles de *Fin de partie*, qui non seulement tiennent lieu de meubles dans un intérieur, mais servent en outre d'habitation aux personnages.

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 tronc⁵⁹.

Beckett et Ionesco attirent l'attention sur certaines parties du corps en le morcelant et en dévalorisant souvent la hiérarchisation traditionnelle de la verticalité, selon laquelle la tête occupe la plus noble position. Ainsi, les gestes effectués par les parties du corps mises en valeur deviennent-ils plus chargés de sens. Chez Beckett, par exemple, 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. De même, dans *Jacques ou la Soumission*, Ionesco déforme le visage du personnage en utilisant le masque grotesque aux trois nez; dans *Le Roi se meurt*, il dégrade la dignité royale en faisant marcher le Roi pieds nus.

cette notion nous apparaît peu pertinente pour l'analyse textuelle qui est la nôtre (*L'Analyse des spectacles*, p. 61).

⁵⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 71.

La présente étude sera donc consacrée au système de l'objet théâtral tel qu'il apparaît dans les textes des pièces choisies de Beckett et de Ionesco. Elle analyse l'interaction entre les trois éléments constitutifs de l'objet dramaturgique : d'un côté le corps en tant qu'élément animé et de l'autre les accessoires et le décor, en tant qu'éléments inanimés. Elle cherche à montrer le rôle primordial des accessoires et du décor dans le processus de la dégradation du corps, ceux-là finissant par faire basculer celui-ci dans la catégorie de l'inanimé. La détermination des fonctions, des ensembles sémiologiques, et de la signification symbolique des objets nous permettra de saisir comment leurs rapports mutuels et complexes contribuent à traduire dramaturgiquement la crise du sujet moderne.

CHAPITRE II

Affaiblissement du corps :

du manque d'hygiène à la violence

Première phase de la dégradation du corps des personnages, l'affaiblissement recoupe des phénomènes divers allant des besoins physiologiques inassouvis jusqu'aux agressions violentes. Le présent chapitre s'intéresse donc aux rapports signifiants entre ces phénomènes et l'utilisation dramaturgique du décor et des accessoires dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, *Le Roi se meurt* et *Jeux de massacre*. Pour déterminer ces rapports signifiants, il faut cerner et analyser les fonctions pertinentes des accessoires et du décor dans chaque état du processus d'affaiblissement corporel : manque d'hygiène, faim, chaleur et froid excessifs, maladie et infirmité, agressions. À cet égard, dans les pièces étudiées, le décor et les accessoires possèdent différents degrés d'incidence corporelle, allant de la passivité – objets absents, témoins, indices ou symboles de la dégradation – jusqu'à une activité causant directement l'affaiblissement du corps. Les modes de manifestation des objets théâtraux n'étant pas uniformes, l'analyse sera tantôt centrée sur l'ensemble des éléments du décor et des accessoires, et tantôt, au contraire, elle les traitera séparément.

2.1 Hygiène

Le mot hygiène provient du mot grec *hugieion* qui veut dire « santé ». Lorsque les personnages de *Fin de partie* et du *Roi se meurt* éprouvent vivement le manque de propreté de leurs corps et de leurs résidences, leur santé décline aussi : c'est particulièrement le cas de *Fin de partie* où la malpropreté est exprimée de façon fort

crue. La situation est différente dans *Oh les beaux jours* et *Jeux de massacre*, où les personnages aspirent à une hygiène qui devrait les reconforter ou les protéger dans leur situation sinistre, mais qui se révèle pourtant inefficace.

Dans *Le Roi se meurt*, l'espace dramaturgique laisse paraître la saleté :

LE ROI : [...] C'est plein de toiles d'araignées dans ma chambre à coucher. Va donc les nettoyer.
JULIETTE : Je les ai enlevées toutes pendant que Votre Majesté dormait encore. Je ne sais d'où ça vient. Elles n'arrêtent pas de repousser¹.

En plus de signaler la saleté, les objets évoqués, les toiles d'araignées, sont inquiétants : il semble que, pareil à un insecte, Bérenger I^{er} tienne lieu de la proie des araignées qui finiront par l'étouffer². Cette prolifération sinistre, fréquente dans le théâtre de Ionesco³, dérange le sommeil du Roi en provoquant ses cauchemars (*RM*, p. 19). De même, la salle du trône délabrée, dont les meubles et le plancher sont couverts de poussière et où il y a des mégots par terre, est manifestement malpropre. Elle ne vaut plus la peine d'être nettoyée, puisqu'il est trop tard pour le Roi, comme si son corps était projeté sur les éléments du décor. La poussière, constituant les restes matériels de l'homme après sa mort⁴, et les mégots écrasés se référant à la brièveté ainsi qu'à l'inanité de la vie humaine, sont des objets-métaphores, signes de la mort prochaine du Roi. De fait, Juliette, la servante, ne possède qu'un seul balai minable « tout usé » (*RM*, p. 19). Elle n'arrive pas à désencrasser le palais-corps du Roi : « Il m'en faudrait un neuf [balai]. Il m'en faudrait même douze » (*ibid.*). En plus du jeu de mots (sur « œufs »), le nombre de douze indique l'accélération de la décrépitude suggérée par l'accumulation de la saleté.

¹ Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, dans *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1963, p. 19. Dorénavant, nous renverrons à la pièce citée par l'abréviation *RM*.

² En effet, le Roi éprouve un sentiment d'étouffement plus tard, lorsqu'il ouvre une fenêtre de la salle du trône pour crier désespérément qu'il va mourir (p. 33). En outre, plus le Roi se débat contre la mort, plus rapidement il s'affaiblit, semblable à un insecte pris dans une toile d'araignée. Finalement, la reine Marguerite le libère des fils invisibles (p. 70) et constate : « C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? » (p. 74).

³ Le phénomène de la prolifération des objets chez Ionesco a été largement étudié par la critique : « Une hantise fondamentale sévit dans ses pièces : la prolifération avec, en arrière-plan, le spectre du cancer qui apparaît en tant que forme tangible de l'idée de la mort » (Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987, p. 91). Il s'agit le plus souvent d'objets matériellement présents sur scène.

⁴ « Car tu es poussière et tu retourneras à la poussière », Genèse, 3 : 19.

L'usure de l'accessoire reflète l'usure du corps du Roi : le balai usé, pareil au corps moribond, acquiert ainsi une valeur métaphorique.

Les poubelles de *Fin de partie* où vivent Nagg et Nell, deux vieillards moribonds, sont des objets métaphoriques captivants (la pièce de Beckett s'est mérité pour cette raison le nom de « la pièce aux poubelles »⁵). Récipients destinés aux déchets domestiques, elles contiennent ici, par un détournement d'usage frappant, les culs-de-jatte, de façon que les corps des vieillards livrés à la pourriture soient littéralement réduits aux ordures, et donc à la saleté même. Le sable plein de leurs excréments remplissant le fond des poubelles n'est pas changé régulièrement; de plus, la qualité du matériau absorbant a diminué : « Autrefois c'était de la sciure. [...] Et maintenant c'est du sable »⁶, se plaint Nagg. La détérioration touche donc d'abord la qualité du matériau hydrophile, puis l'hygiène : la sciure, le déchet provenant du travail de l'homme, offrait une absorption de qualité supérieure à celle du sable provenant de la nature. Les poubelles-habitations-litières, « pourrisoir[s] du corps »⁷, sont donc des catalyseurs de la décomposition biologique⁸.

Contrairement aux éléments de décor dans *Le Roi se meurt* et dans *Fin de partie*, qui ne font que témoigner de l'affaiblissement du corps des personnages, dans *Oh les beaux jours*, le mamelon de terre qui engloutit Winnie contribue activement à ses problèmes d'hygiène : à l'acte I, elle est enterrée jusqu'au-dessus de la taille et à l'acte

⁵ Arthur N. Athanason, « *Endgame* », « *Endgame* », *The Ashbin Play*, New York, Twayne Publishers et Maxwell Macmillan International; Toronto, Maxwell Macmillan Canada, « Twayne's Masterwork Studies », 1993, p. 64.

⁶ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2001 [1957], p. 32. Nous renverrons dorénavant à la pièce citée par l'abréviation *FP*.

⁷ Michèle Raclot, « Polysémie de l'objet scénique dans l'univers dramaturgique de Beckett », dans Franck Évrard dir., *En attendant Godot, Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1998, p. 52.

⁸ Plusieurs références à l'odeur nauséabonde (p. 18, 65) renforcent cette impression.

II, jusqu'au cou⁹. Dans l'acte I, elle farfouille dans le sac à côté d'elle, en sort plusieurs accessoires de toilette, les manipule et les remet finalement à leur place, ce en quoi consiste toute l'action de cette partie de la pièce. Mais à l'acte II, elle perd toute possibilité d'exécuter son rituel quotidien et donc de maintenir l'hygiène de la partie supérieure de son corps.

Lorsqu'elle en est encore capable, Winnie passe en effet son temps à soigner la partie disponible de son corps : dents, bouche, cheveux, yeux, ongles. Elle consacre par exemple une attention minutieuse à l'hygiène dentaire, quoiqu'il n'y ait « plus pour longtemps » (*OBJ*, p. 13) de pâte dentifrice :

*Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans se déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon. [...] Elle crache, puis se renverse un peu plus (*OBJ*, p. 59).*

Puis, elle s'inspecte les dents et les gencives à l'aide d'une petite glace et découvre que la santé de sa bouche se détériore encore (*OBJ*, p. 14).

Son existence est strictement ponctuée par la présence et l'absence des objets du sac. Ces objets remplissent donc une fonction ludique, mais aussi une fonction syntaxique-déterminative comme « des attributs caractéristiques. [...] C'est que l'objet doit indiquer la présence du personnage dans le monde réel et surtout, quand il est un attribut constant, sa permanence »¹⁰. Ainsi, le moindre changement dans son rituel hygiénique apparaît comme une catastrophe pour l'héroïne de *Oh les beaux jours* :

*Mes cheveux! (*Un temps*.) Me suis-je coiffée? (*Un temps*.) Je l'ai fait peut-être. (*Un temps*.) Normalement je le fais. [...] ([...] *Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans*.) Le peigne est là. ([...] *Elle se tourne vers le sac, farfouille*.) La brosse est là. [...] J'ai pu les rentrer, après m'en être servie. [...] Mais normalement je ne rentre pas mes choses, après m'en être servie, non, je les laisse traîner là, ça et là, et les rentre toutes ensemble, en fin de journée (*OBJ*, p. 27-28).*

⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1996 [1963-1974], p. 59. Nous renverrons dorénavant à la pièce citée par l'abréviation *OBJ*.

¹⁰ Martine Courtois, « Les Objets dans la trilogie de Beckett », dans *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1994, p. 241.

S'essuyant les doigts sur l'herbe brûlée du mamelon (*OBJ*, p. 14), Winnie semble conserver son mouchoir pour des tâches plus délicates : essuyer ses yeux, ses lunettes et le manche de la brosse à dents pour les nettoyer et déchiffrer l'inscription sur la brosse à dents. Le partenaire de Winnie utilise, lui aussi, un mouchoir. Mais avec son mouchoir, Willie essuie son crâne ensanglanté et « se mouche longuement et bruyamment » (*OBJ*, p. 26), puis, en étalant le mouchoir sur son crâne, anéantit son geste hygiénique. Dans *Fin de partie*, Hamm semble conjuguer les deux comportements : bien qu'il soit aveugle et ne sache point s'il les a rendus propres, il s'essuie les yeux et les lunettes noires à l'aide de son mouchoir¹¹; cependant, comme celui de Willie, le mouchoir de Hamm est taché de sang. Ne répondant pas aux exigences hygiéniques, leurs deux mouchoirs assument donc la fonction représentative d'indice de la saleté, en plus d'une fonction symbolique, le sang symbolisant la vie qui s'en va¹².

Dans *Jeux de massacre*, l'hygiène est une question de vie ou de mort : pour survivre pendant l'épidémie de peste, il est indispensable de maintenir une propreté excessive. Ionesco accumule plusieurs objets théâtraux pour démontrer leur vaine protection contre la peste : « il matérialise, afin de les grossir, les vérités dans les objets »¹³. Le maître d'une maison hermétiquement fermée se protège contre la maladie en portant un bonnet, des gants blancs et en aspirant le contenu d'un flacon, probablement un médicament. Ses domestiques portent des gants blancs aussi, vaporisent l'intérieur (voire la nourriture) avec des désinfectants, frottent les meubles avec de l'huile, etc. :

LE MAÎTRE DE MAISON : Purifiez, purifiez, désinfectez! Ici, nous serons à l'abri. Qui a les parfums qui purifient?

PREMIER DOMESTIQUE : Moi, monsieur.

¹¹ Comme s'il voulait rétablir ainsi sa vue.

¹² « C'est que le sang, les excréments, les sécrétions, accompagnent les angoisses du corps. Ils sont les signes de sa mort possible, parfois de sa mort désirée » (Marc Le Bot, *Images du corps*, Aix-en-Provence, Présence contemporaine, 1986, p. 79).

¹³ Simone Benmussa, « Les Ensevelis dans le théâtre de Ionesco », *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 199.

LE MAÎTRE DE MAISON : Qui a l'huile qui empêche le mal?

DEUXIÈME DOMESTIQUE : Moi, monsieur.

LE MAÎTRE DE MAISON : N'oubliez pas d'oindre une seule jointure. Dépêchez-vous. Il ne suffit pas de vaporiser. Et la poix? Et les poudres? [...] Et le benjoin, la colophane, les insecticides, le soufre?

PREMIER DOMESTIQUE : Les voilà, les voilà. Nous frottons!

Il frotte.

DEUXIÈME DOMESTIQUE : Voilà le soufre, nous frottons!

Il frotte¹⁴.

Le maître de maison énumère frénétiquement ces désinfectants, dont beaucoup n'ont point de propriété aseptisante. Leur diversité semble d'autant plus absurde que le maître de maison, tout en croyant créer un milieu aseptique, meurt à la fin de cette scène. Les objets « hygiéniques » que sont les éléments du costume (masques, bonnet, gants blancs), les accessoires (vaporisateurs, flacon, parfums, huile, poudres, encens, etc.), les parties du décor (murs et meubles désinfectés), sont ici très accentués par leur double manifestation : évocation par la langue et présence matérielle¹⁵. Ce n'est qu'à la fin de cette scène que Ionesco se focalise sur le corps du maître de maison qu'il laisse mourir précipitamment, créant ainsi un contraste saisissant avec les nombreux objets, adjuvants inadéquats, qui n'ont pas réussi à le protéger de la mort.

Chez Beckett et Ionesco, les objets relatifs à l'hygiène semblent donc former deux réseaux signifiants : d'une part, comme indices de la saleté et, d'autre part, comme protection inefficace, puisqu'ils sont sales, épuisés, usés, inadéquats ou non-disponibles. Ces deux réseaux désignent pareillement le cheminement irrémédiable du corps vers la mort. Ce cheminement apparaît le plus clairement dans *Fin de partie* où les objets marqués par la saleté sont presque tous malodorants et en état de décomposition. Seul le mouchoir, en fonctionnant comme oxymore, se distingue par sa valeur ambiguë : bien que sale, il est utilisé pour nettoyer.

¹⁴ Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, dans *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1970, p. 30. Nous renverrons dorénavant à la pièce citée par l'abréviation JM.

¹⁵ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, 1985, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 15.

Même s'ils ne participent pas directement à la détérioration du corps des personnages, « quasi-cadavres » entre la vie et la mort, les objets reflètent leur condition physique pitoyable. Ainsi, Beckett crée dans *Fin de partie* une véritable esthétique morbide de la saleté. Dans *Le Roi se meurt*, les objets sales forment trois ensembles : les toiles d'araignées, objets évoqués, participent activement à la dégradation du corps; la poussière et les mégots présents sur scène indiquent la proximité de la mort et de la décomposition; le balai usé, seul accessoire « hygiénique », s'oppose vainement à la crasse. Tous ces objets liés au manque d'hygiène suggèrent la détérioration du corps du Roi et la proximité de sa mort. La plupart des accessoires dans *Oh les beaux jours* servent à améliorer l'hygiène de Winnie. Mais dans l'acte II, la posture du corps du personnage exclut complètement l'hygiène : malgré leur abondance, si près d'elle, mais hors de sa portée, les accessoires de toilette s'avèrent adjuvants inefficaces. Enfin, la surprésence des désinfectants et des vêtements protecteurs dans *Jeux de massacre* semble s'opposer à leur efficacité : ne bénéficiant pas de la protection attendue, le personnage est condamné à mort.

2.2 Nourriture

Source essentielle de la vie même du corps, la nourriture joue un rôle important dans *Le Roi se meurt* et un rôle prépondérant dans *Fin de partie* et *Jeux de massacre*. Les objets constituant le réseau de la nourriture peuvent être classés dans deux ensembles : les objets évoqués et les objets matériellement présents.

Dans *Le Roi se meurt*, tous les objets liés aux aliments sont uniquement évoqués. Ainsi, le Médecin annonce au Roi sa mort en parlant des repas désormais inexistants :

LE MÉDECIN : Oui, Sire, vous allez mourir. Vous n'aurez pas votre petit déjeuner demain matin. Pas de dîner ce soir non plus. Le cuisinier a éteint le gaz. Il rend son tablier. Il range pour l'éternité les nappes et les serviettes dans le placard (*RM*, p. 22).

L'image symbolique du cuisinier qui éteint le gaz peut être comparée à l'énergie vitale du Roi qui s'éteint elle aussi. Dans la « cuisine-cimetière », le tablier, les nappes et les serviettes renvoient par métaphore au linceul et le placard au cercueil dans leur immobilité perpétuelle.

Renonçant graduellement à la nourriture, Bérenger I^{er} renonce aussi à la vie :

LE ROI : Je veux du pot-au-feu.

LE MÉDECIN : Ce n'est pas recommandé pour la santé des mourants.

[...]

LE ROI, *rêveur* : Le bouillon... les pommes de terre chaudes... les carottes bien cuites. [...] Il est mort, le pot-au-feu... disparu de l'univers. Il n'y a jamais eu de pot-au-feu.

LE GARDE, *annonçant* : Pot-au-feu défendu sur toute l'étendue du territoire.

MARGUERITE : Enfin! Une chose faite! Il a renoncé (*RM*, p. 51).

Le pot-au-feu, un mets nullement destiné aux festins royaux, est un signe de la dégradation de la dignité royale. En outre, en s'attachant tellement à la nourriture, le Roi s'infantilise : « La nourriture, identifiée à la vie, devient l'objet central des préoccupations du Roi, le dernier désir auquel il se raccroche. Cette régression du vieillard au stade le plus élémentaire de la vie physique et psychique s'accompagne d'un retour à l'enfance, et même d'un retour en enfance »¹⁶. En effet, Bérenger I^{er} se retrouve au stade oral du développement psychique de l'enfant, où le plaisir provient principalement de la stimulation de la bouche par la nourriture. Enfin, inconsciemment, le Roi se compare lui-même au pot-au-feu en énumérant les stades de son propre anéantissement : métaphore du corps du Roi¹⁷, le pot-au-feu, « mort », « disparu », voire nié (« Il n'y [en] a jamais eu ») annonce une disparition en trois étapes : le trépas, la désintégration physique et l'oubli des vivants.

¹⁶ Renée Scemama, « *Le Roi se meurt* », Eugène Ionesco, *résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1991, p. 70.

¹⁷ Le rapprochement entre la nourriture (le pot-au-feu) et le corps du Roi peut être interprété comme un parallèle burlesque avec l'eucharistie chrétienne, où le pain figure le corps de Jésus Christ. Le même motif apparaît dans *Jeux de massacre*, p. 101.

Si les références à la nourriture dans *Le Roi se meurt* paraissent comiques, elles comportent une nuance notable de cruauté dans *Fin de partie*. Les aliments sont utilisés comme moyen de chantage dans le jeu entre la vie et la mort. Hamm se trouve en position de force parce qu'il connaît la combinaison du mystérieux buffet contenant les aliments, censé exister hors scène :

HAMM. – Pourquoi ne me tues-tu pas?

CLOV. – Je ne connais pas la combinaison du buffet (*FP*, p. 22).

Beckett instaure ainsi une ambiguïté par rapport au buffet, qui peut désigner simultanément la pulsion de mort et la pulsion de vie liant les deux personnages :

HAMM. – Tu n'as qu'à nous achever. (*Un temps*.) Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m'achever.

CLOV. – Je ne pourrais pas t'achever.

HAMM. – Alors tu ne m'achèveras pas (*FP*, p. 55).

Clov est soumis à Hamm, puisque celui-ci est le gardien de la nourriture; néanmoins, Hamm est aussi soumis à Clov, qui pourrait être, en l'achevant, son libérateur de cette existence misérable. Ainsi, pour torturer Clov, mais pour le garder quand même en vie, Hamm lui promet le seul aliment disponible dans le buffet : « Je te donnerai un biscuit par jour. (*Un temps*.) Un biscuit et demi » (*FP*, p. 20). Le biscuit évoqué assume ici la fonction de prédicat en justifiant la relation de dépendance entre deux personnages.

Dans la même pièce, l'exigence de nourriture constitue une espèce de « refrain » chez Nagg : il demande sa « bouillie » quatre fois (*FP*, p. 23-24). Malgré l'insistance du vieillard, la privation est définitive :

HAMM. – Donne-lui sa bouillie.

CLOV. – Il n'y a plus de bouillie.

HAMM (à Nagg). – Il n'y a plus de bouillie. Tu n'auras jamais plus de bouillie (*FP*, p. 23).

La bouillie apparaît une dernière fois comme évocation dans l'histoire racontée par Hamm, qui force Nagg à l'écouter :

HAMM. – [...] Du pain? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. Bon. Alors du blé? [...] Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. [...] Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il vit encore – une bonne bouillie (*Nagg réagit*) [...]. Et puis? [...] Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède! (*FP*, p. 73)

Impossible d'être rassasié : le protagoniste de l'histoire n'a pas de pain et l'enfant risque d'être mort quand son père lui apportera la bouillie. Autrement dit, « [ê]tre sur terre signifie être destiné à la mort. Dans la meilleure des hypothèses la bouillie la plus nourrissante n'aurait qu'un effet dilatoire »¹⁸. Le deuxième « refrain » de Nagg, moins insistant, concerne la « dragée » (*FP*, p. 75-76) promise par Hamm s'il accepte d'écouter son histoire : « Il aura une dragée. [...] Après l'écoute » (*FP*, p. 68-69). Cependant, il faut s'attendre à ce que dans l'univers de *Fin de partie*, « [i]l n'y a[it] plus de dragées » (*FP*, p. 75-76). La majorité des aliments ne peuvent donc exister qu'à travers leur évocation : « NAGG. – [...] Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien, je l'aime plus que tout au monde » (*FP*, p. 76). Dans le schéma actantiel de ces trois micro-séquences, la bouillie, la dragée et le rahat-loukoum seraient donc les objets inatteignables du désir de Nagg.

Au début de *Jeux de massacre*, Ionesco crée l'atmosphère d'un véritable « enfer alimentaire ». Il énumère inlassablement toutes les maladies possibles provoquées par la malnutrition :

SIXIÈME MÉNAGÈRE : Maintenant ce sont les pommes de terre qui vous donnent le diabète ou vous font trop grossir. Les épinards sont mauvais, ça donne trop de sang. Les lentilles trop d'amidon. Les fruits, les salades, toutes les crudités vous donnent des colites ; si on les cuit, ça n'a plus de vitamines, ça n'a plus d'enzymes, ça vous tue. L'alcool ça fait du mal, ça alcoolise. L'eau n'est pas bonne, même dans les bottes. Ça gonfle l'estomac. Ça le remplit de grenouilles.

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : La viande est mauvaise. C'est de l'acide urique. Le poisson vous énerve.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : Le poisson vous énerve ?

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : À cause du phosphore. Ça le fait éclater.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : Dans la tête ?

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : Et les moules, ça peut donner la peste ! Et les huîtres et les coquillages.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : Les asperges, mon mari n'en veut pas, ça fait mal aux reins. Il le sait. Il est docteur. Il a des clients qui ont de l'aspergite.

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : Il y a les aubergines, ça ne donne que le rhume.

SIXIÈME MÉNAGÈRE : C'est moins gai que la peste.

[...]

CINQUIÈME MÉNAGÈRE : Oh ! les aubergines, c'est cancérégine [*sic*] (*JM*, p. 12-13).

¹⁸ Peter Ehrhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, Birkhäuser, « Poly », 1976, p. 149.

En fin de compte, la mort est inévitable, que l'on mange des aliments malsains ou que l'on ne mange plus¹⁹. Les objets alimentaires évoqués remplissent de cette manière une fonction d'oxymore, car censés d'emblée maintenir la vie, ils peuvent dans ce cas donner également la mort.

Le seul aliment matériellement présent dans *Fin de partie*, c'est le biscuit. Comme on l'a dit plus haut, il justifie la relation de dépendance entre Clov et Hamm, mais aussi entre Nagg (et indirectement Nell²⁰) et ses bourreaux Clov et Hamm. Dans ce deuxième cas, il s'agit d'un objet surprésent :

HAMM. – Donne-lui un biscuit. (*Clov sort.*) [...]
Entre Clov, un biscuit à la main.
 CLOV. – Je suis de retour, avec le biscuit.
Il met le biscuit dans la main de Nagg qui le prend, le palpe, le renifle.
 NAGG (*geignard*). – Qu'est-ce que c'est?
 CLOV. – C'est le biscuit classique.
 NAGG (*de même*). – C'est dur! Je ne peux pas!
 HAMM. – Boucle-le!
Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle (FP, p. 24).

L'insistance sur l'existence matérielle du biscuit rappelle sans pitié à Nagg que c'est la seule nourriture disponible, mais pour lui inconsommable. De ce fait, le biscuit remplit une fonction d'oxymore : nourriture qui ne peut nourrir Nagg, incapable de le manger parce qu'il n'a plus de dents et que le biscuit est dur. Le vieillard est puni doublement pour avoir protesté : il est enfermé avec violence dans l'espace exigu de la poubelle avec le biscuit. Du même coup, le corps du personnage et l'aliment sont semblablement réduits aux déchets. Finalement, Nagg trouve le moyen de consommer le biscuit ou presque :

HAMM. – Il pleure toujours?
 CLOV. – Non.

¹⁹ Voir Monika Döring-Klümmer, *Theater der Vergänglichkeit. Ionescos « Le Roi se meurt » und « Jeux de Massacre » auf dem Hintergrund des mittelalterlichen religiösen Theaters*, Bern, Herbert Lang; Frankfurt/M., Peter Lang, « Heidelberger Beiträge zur Romanistik », 1974, p. 117.

²⁰ Nagg essaie d'employer le biscuit pour se rapprocher de Nell et pour lui prolonger la vie :

« NAGG. – [...] Tu veux un bout?

NELL. – Non. (*Un temps.*) De quoi?

NAGG. – De biscuit. Je t'en ai gardé la moitié. [...] Les trois quarts. Pour toi. Tiens. [...] Non? » (p. 32-33).

Et il ajoute un peu plus loin : « NAGG. – Tu ne veux pas ton biscuit? (*Un temps.*) Je te le garde » (p. 34).

HAMM. – Pauvres morts! (*Un temps*.) Qu'est-ce qu'il fait?

CLOV. – Il suce son biscuit.

HAMM. – La vie continue (*FP*, p. 89).

Le biscuit entre ainsi de nouveau dans le jeu d'associations liées à la vie et à la mort. En le suçant, Nagg, qui ressemble simultanément à un bébé grotesque²¹ et à un cadavre vivant, réussit à prolonger la vie au seuil de la mort.

Dans *Jeux de massacre*, une famine terrible règne pendant l'épidémie et suscite des images profondément troublantes : les protagonistes deviennent anthropophages et nécrophages. La scène suivante illustre bien la présence chez Ionesco de la « cruauté physique » d'Artaud, « sauvage, qui fait couler le sang, qui châtre, qui torture le corps »²². N'ayant plus de pain, deux femmes veulent d'abord manger un fonctionnaire²³. Celui-ci parvenu à s'enfuir, elles attaquent la troisième femme et son bébé :

Au milieu du plateau, la première et la deuxième femme se précipitent sur la troisième dont elles veulent prendre le bébé.

PREMIÈRE FEMME : Partageons le bébé. La chair des petits enfants est bien meilleure que celle de cette bourrique de fonctionnaire (*JM*, p. 101).

Après avoir sauvé son bébé des bras des deux femmes, la mère tombe victime des autres cannibales :

Derrière elle, venant du fond, à grands pas silencieux, un homme la suit. Une lame de couteau jaillit dans sa main qu'il enfonce dans le dos de la troisième femme; elle tombe en poussant un cri mais tenant toujours l'enfant serré contre elle. L'homme prend l'enfant dans les bras de la femme assassinée et s'enfuit avec. Un autre homme arrive avec un autre homme ou une autre femme, ils se précipitent sur le cadavre de la troisième femme et l'emporteront dans la coulisse, à la gauche des spectateurs.

L'HOMME : Une morte toute fraîche.

DEUXIÈME HOMME OU DEUXIÈME FEMME : Elle est bien maigre.

Ils soulèvent la femme morte.

²¹ Alain Benoist constate que « [I]a bouillie, les dragées et le biscuit, dans *Fin de partie*, forment [...] un ensemble dénotant le retour de Nagg et Nell à un état infantile » (« Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol. 110, n° 3-4, 1996, p. 282). Semblables à Bérenger l^{er}, Nagg et Nell se retrouvent au stade oral.

²² 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, J. Corti, 1987, p. 217.

²³ Par inversion par rapport à l'eucharistie, le corps du fonctionnaire devrait donc remplacer le pain...

DEUXIÈME HOMME OU DEUXIÈME FEMME : C'est tout de même plus tendre qu'un homme (JM, p. 102)²⁴.

Et pour terminer, Ionesco présente le « produit final » des meurtres :

[U]ne autre femme fait son entrée [...]. Elle a un plateau dans les mains avec des pâtés.
LA FEMME : Petits pâtés de viande bien chauds, messieurs-dames, petits pâtés bien frais, petits pâtés de viande hachée, petits pâtés bien tendres. [...] Plus tendres que l'agneau, chair fraîche, chair bien fraîche (JM, p. 102-103)²⁵.

Pour la première fois dans l'ensemble des pièces, le corps des personnages est modifié au point d'en devenir méconnaissable. Cette transformation radicale comprend deux stades : le corps vivant devient corps-cadavre, après quoi il devient aliment. Le passage rapide au dernier stade est suggéré par l'enchaînement des deux micro-scènes : le meurtre est suivi de la vente des pâtés frais préparés à partir de la chair humaine. Ainsi, le corps *devient* l'objet-nourriture. Il assume alors lui aussi une fonction d'oxymore : manger le corps de l'autre peut signifier prolonger ou abrégé sa propre vie, selon que le corps mangé était sain ou, au contraire, contaminé.

Curieusement, même si la nourriture est importante dans les trois pièces analysées, on n'y voit presque aucun personnage manger, sauf le maître de maison de *Jeux de massacre* et Nagg, à la limite. De façon générale, les aliments sont souvent refusés à ceux qui les réclament : Bérenger I^{er} n'aura plus de pot-au-feu; dans *Fin de partie*, la bouillie, les dragées et le rahat-loukoum n'existent plus, tandis que le biscuit non-comestible demeure toujours présent. Beckett soumet ses personnages à une intolérable souffrance : ils sont constamment affamés, puisque la quantité de nourriture, déjà insuffisante, devient toujours plus réduite; pire encore, ils n'arrivent pas à mourir tout

²⁴ On constate ici une gradation dans la qualité de la chair humaine, allant de la plus tendre (bébé) à la plus dure (homme).

²⁵ Ces pâtés de chair humaine représentent un amalgame curieux de la nature et de la culture : le cannibale est caché derrière la porte de la cuisine...

en continuant à souffrir de faim²⁶. Chez Ionesco, la nourriture qui disparaît se rapproche, par métaphore, du corps agonisant du personnage dans *Le Roi se meurt*. Le lien entre la nourriture et le corps dans *Jeux de massacre* est encore plus resserré, puisque le corps devient lui-même nourriture. À la différence des personnages beckettien, si les personnages de cette dernière pièce ont la possibilité d'être rassasiés, ils courent néanmoins le risque d'en mourir : en effet, les aliments disponibles sont extrêmement malsains, même lorsqu'il ne s'agit pas de cadavres. Tous les objets appartenant au réseau de la nourriture dans ces trois pièces échouent donc dans leur fonction principale d'alimentation. En tant que « fausse » nourriture, ils acquièrent une dimension symbolique, celle de la condition humaine sans issue : la mort inévitable chez Ionesco et la vie semblable à une agonie sans fin chez Beckett. On constate enfin que la nourriture est complètement absente dans *Oh les beaux jours*, où Beckett semble exclure toute possibilité d'amélioration de la qualité de la vie des personnages par des aliments, même potentiels.

2.3 Température

Dans les pièces *Le Roi se meurt* et *Fin de partie*, le corps des personnages est affecté par un grand froid et, dans *Oh les beaux jours*, par une chaleur excessive, températures inadéquates suggérées par les discours et les gestes des personnages, par les accessoires et par le décor²⁷.

²⁶ À la différence des personnages de *Fin de partie* qui manquent de nourriture, Krapp, le héros de *La Dernière bande*, est victime de glotonnerie : en mangeant trop de bananes, il provoque des problèmes de digestion. L'univers dramaturgique de Beckett apparaît donc marqué par un déséquilibre lié à l'alimentation des personnages.

²⁷ On trouve également des références à la chaleur dans *Jeux de massacre* qui apparaissent sporadiquement comme l'élément propice à la propagation de l'épidémie ou comme le symptôme de la peste chez les personnages, mais qui n'entrent pas spécifiquement dans le contexte du rapport corps-objet théâtral.

La lumière, souvent associée à la chaleur, possède dans l'œuvre de Ionesco une connotation positive²⁸. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, la mégalomanie du Roi le place au même rang que le soleil, symbole de vie (RM, p. 42)²⁹. Il appelle de fait l'astre du jour à le sauver de la mort en éclairant et en réchauffant son corps :

LE ROI : [...] O soleil, aide-moi soleil, chasse l'ombre, empêche la nuit. Soleil, soleil éclaire toutes les tombes, entre dans tous les coins sombres et les trous et les recoins, pénètre en moi. Ah ! Mes pieds commencent à refroidir, viens me réchauffer, que tu entres dans mon corps, sous ma peau, dans mes yeux. Rallume leur lumière défaillante, que je voie, que je voie, que je voie. Soleil, soleil, me regretteras-tu ? Petit soleil, bon soleil, défends-moi. Dessèche et tue le monde entier s'il faut un petit sacrifice. Que tous meurent pourvu que je vive éternellement même tout seul dans le désert sans frontières (RM, p. 42).

La situation idéale dont le Roi égocentrique rêve alors, c'est de vivre seul dans un désert sans fin qui ressemble curieusement à celui de *Oh les beaux jours*. Mais au lieu de la chaleur éternelle, le pronostic lugubre de Marguerite anticipe un froid encore plus vif, le froid perpétuel de la mort : « MARGUERITE : [...] Tu t'es enlisé dans la boue tiède des vivants. Maintenant, tu vas geler » (RM, p. 31)³⁰. C'est ainsi que Bérenger I^{er} oublie ses pantoufles, éléments de son costume censés le protéger contre le froid, et doit donc marcher pieds nus :

Le Roi entre par la porte du fond à droite. Il a les pieds nus. [...]
 MARGUERITE : Où a-t-il semé ses pantoufles ? [...]
 MARIE, à Juliette : Mettez-lui ses pantoufles plus vite. Il va attraper froid.
 MARGUERITE : Qu'il attrape froid ou non, cela n'a pas d'importance. C'est tout simplement une mauvaise habitude (RM, p. 18).

La représentation dérisoire des pieds du Roi est renforcée par la mention des pantoufles, chaussures n'appartenant point au registre noble. La mort du Roi étant inévitable (« une mauvaise habitude »), cet objet banal ne peut nullement le protéger du froid de l'agonie.

Enfin, lorsqu'un Roi se meurt, tout l'univers partage son destin : « L'espace est perçu comme un gigantesque corps. Qui prolonge le corps du personnage et qui souffre

²⁸ « La cité radieuse » de *Tueur sans gages*.

²⁹ Non seulement Bérenger rappelle l'image classique du Roi-Soleil Louis XIV, mais, en outre, il apparaît comme le créateur du soleil même : « Dès le premier jour de sa naissance, il avait créé le soleil » (RM, p. 63).

³⁰ Étonnamment, l'image de l'enlèvement a ici une connotation positive, celle de la vie, alors que le héros de *La Vase* trouve sa mort enlisé dans la boue.

des mêmes maux, des mêmes dérèglements »³¹. Ainsi le froid cadavérique se fait-il sentir d'abord dans le palais, métaphore du corps du Roi :

LE ROI : [...] J'ai attrapé froid dans ce palais mal chauffé, avec ces carreaux cassés qui laissent entrer la tempête et les courants d'air. A-t-on remplacé sur le toit les tuiles que le vent avait arrachées? (RM, p. 21.)

L'évocation des fenêtres et du toit troués indique l'intrusion du froid dans le palais³².

Les personnages perdent le contrôle sur les objets et, par une extension exceptionnelle, sur la nature, qui semblent avoir leur propre volonté inexorable :

LE GARDE [...] : [...] Chauffage, allume-toi. Rien à faire, ça ne marche pas. Chauffage, allume-toi. Le radiateur reste froid. [...]
MARGUERITE : Il fait froid.
LE GARDE : J'ai essayé de faire du feu, Majesté. Ça ne fonctionne pas. Les radiateurs ne veulent rien entendre. Le ciel est couvert, les nuages n'ont pas l'air de vouloir se dissiper facilement. Le soleil est en retard. J'ai pourtant entendu le Roi lui donner l'ordre d'apparaître.
MARGUERITE : Tiens ! Le soleil n'écoute déjà plus (RM, p. 10-11)³³.

Marguerite y reconnaît les signes évidents de la mort de Bérenger I^{er} : le radiateur froid anticipe, par métaphore, le froid du cadavre, tandis que les proportions planétaires de l'agonie du Roi, dont le corps est projeté sur l'ensemble du système solaire, évoquent une vraie apocalypse.

De même, les personnages de *Fin de partie* ne disposent pas d'accessoires qui pourraient les réchauffer : Hamm, Nagg et Nell ressentent un froid cadavérique dans leurs corps entre la vie et la mort. Nagg et Nell souffrent doublement : à l'intérieur de leurs poubelles où apparemment il fait plus chaud, ils sont soumis à la décomposition biologique; lorsqu'ils en sortent à moitié, ils souffrent de froid :

NAGG. – [...] Tu as froid?
NELL. – Oui, très froid. Et toi?
NAGG. – Je gèle. (*Un temps.*) Tu veux rentrer?
NELL. – Oui.
NAGG. – Alors rentre. (*Nell ne bouge pas.*) Pourquoi ne rentres-tu pas?
NELL. – Je ne sais pas (FP, p. 31)³⁴.

³¹ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé*, p. 41.

³² Puisqu'il s'agit des parties supérieures du palais, on peut les comparer aux orifices de la tête, les carreaux cassés faisant surtout penser aux yeux.

³³ L'univers de *Fin de partie* est lui aussi privé de soleil : tout y est « gris » (FP, p. 48).

³⁴ Cette indécision de Nell peut être interprétée comme une hésitation entre deux maux également morbides.

Même s'il a « *un plaid sur les genoux, d'épaisses chaussettes aux pieds* » (FP, p. 15), Hamm a toujours froid :

HAMM. – [...] Donne-moi un plaid, je gèle.
CLOV. – Il n'y a plus de plaids (FP, p. 89).

L'épuisement marque donc non seulement les objets formant le réseau de la nourriture, mais aussi les objets, tel le plaid, pouvant être classés dans le réseau des objets réconfortants liés à la chaleur.

Contrairement au *Roi se meurt*, dans *Oh les beaux jours*, le soleil symbolise la mort. La chaleur insupportable de cet univers dramaturgique, où « la catastrophe est solaire et la terre embrasée remplace l'enfer mythologique »³⁵, est suggérée par les éléments du décor : l'« *herbe brûlée* » et la « *[l]umière aveuglante* » (OBJ, p. 11) créent parfaitement l'illusion d'un désert chauffé à blanc d'où Winnie et Willie ne peuvent échapper. Leurs corps essaient tant bien que mal de s'adapter à ce climat de plus en plus hostile qui a déjà exterminé presque toute forme de vie : « Je transpirais abondamment. [...] Autrefois. [...] Plus maintenant. [...] Presque plus. [...] La chaleur a augmenté. [...] La transpiration diminué » (OBJ, p. 42-43).

Les personnages de *Oh les beaux jours* utilisent de nombreux accessoires et parties du décor comme protection contre les impitoyables rayons solaires : Willie le canotier, le mouchoir, le journal, le cold-cream et le trou; Winnie la toque et l'ombrelle. La tête étant la partie du corps la plus exposée au soleil, Willie couvre son crâne chauve et d'autant plus sensible avec deux accessoires, le mouchoir et le chapeau. Le mouchoir, humide de ses usages précédents (essuyer le sang, se moucher), obtient par un détournement d'usage une nouvelle fonction : tenter de protéger Willie contre ce que

³⁵ Jean-Claude Lieber, « Pensée de la mort, mort de la pensée », dans Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille éd., *Lire Beckett : « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 79.

Peter Ehrhard nomme le « dessèchement »³⁶. Plus tard, Willie avale presque le mouchoir (*OBJ*, p. 49) : est-ce pour renouveler maladroitement et désespérément les minces réserves d'eau dans son corps ou pour se suicider? Le cold-cream étant presque complètement épuisé, Willie cherche refuge dans son trou où le guette le danger de rester coincé. Quand, par contre, il reste dehors, il s'évente le visage avec quelques pages d'un journal jauni (très vieux ou brûlé par le soleil, ou bien les deux à la fois?). Il y trouve l'annonce suivante qui résume ironiquement l'amertume de sa situation actuelle : « WILLIE. – (*Lisant.*) Coquet deux-pièces calme soleil » (*OBJ*, p. 22).

La toque et l'ombrelle que Winnie utilise pour se protéger (mais aussi pour garder les traces de sa coquetterie d'autrefois) possèdent un pouvoir certain sur elle. Lorsqu'elle veut les manipuler, elles tendent à une sorte d'inertie, en gardant la position dans laquelle elles se trouvent. Il serait assez difficile d'établir le schéma actantiel d'un tel rapport, puisque le sujet qui manipule devient presque l'objet manipulé :

Dire qu'il est des moments où on ne peut pas enlever sa toque, dût sa vie en dépendre. Moments où on ne peut pas la mettre, moments où on ne peut pas l'enlever. [...] Que de fois j'ai dit, Mets ta toque, Winnie, il n'y a plus que ça à faire, enlève ta toque, Winnie, sois une grande fille, ça te fera du bien, et ne le faisais pas. [...] Ne le pouvais pas (*OBJ*, p. 29-30).

Le même phénomène se produit avec l'ombrelle dont la protection contre « ce soleil d'enfer » (*OBJ*, p. 31) est douteuse, parce que son manche est trop long :

Je suis lasse de la tenir en l'air, et je ne peux pas la déposer. [...] La raison me dit, Dépose-la, Winnie, elle ne t'aide en rien, et attèle-toi [*sic*] à autre chose. [...] Je ne peux pas (*OBJ*, p. 43).

Enlever la toque ou déposer l'ombrelle et exposer ainsi son corps à la chaleur excessive serait un pas décisif vers le suicide. Cependant, Winnie est incapable de faire ce choix : c'est le mamelon de terre qui agit à sa place en l'engloutissant. De même, agissent le soleil, la « lueur infernale qui fait de l'ombrelle sa première victime »³⁷, et la terre qui éteint subséquemment le feu :

³⁶ Peter Ehrhard, *op. cit.*, p. 244.

³⁷ *Ibid.*

(*L'ombrelle prend feu. Elle renifle, lève les yeux, jette l'ombrelle derrière le mamelon, se renverse en arrière pour la voir se consumer, revient de face.*) Ah terre, vieille extincteuse! (*OBJ*, p. 44)³⁸

Devant la « mort » de l'ombrelle, Winnie ne fait donc que jouer un rôle d'observatrice.

À l'instar des accessoires qui brûlent spontanément, le corps de Winnie pourrait subir le même sort. Elle envisage ainsi les circonstances probables de sa propre fin :

Dans ce brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé, de cette façon je veux dire, sans qu'on l'y mette ? (*Un temps.*) Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette – (*ample geste des bras*) – chair visible (*OBJ*, p. 45).

Déjà « réduit » de façon dépréciative à la « chair », le corps de Winnie connaîtrait d'après elle une mort moins spectaculaire que celle de l'ombrelle : il s'avère donc moins valorisé qu'une chose.

On peut conclure que chez Beckett et Ionesco les objets liés aux températures extrêmes constituent deux réseaux distincts. On retrouve, d'une part, des objets passifs qui fonctionnent comme simples indices de l'affaiblissement corporel : des témoins impassibles, des objets se dégradant eux-mêmes, en voie de disparition ou déjà disparus. D'autre part, au contraire, on retrouve des objets qui agissent ou semblent agir sur le corps en le dégradant; ces objets que l'on peut qualifier d'actifs remplissent une fonction de sujet en réduisant le corps des personnages au rang de prédicat. Les plus intéressants sont les objets qui font partie des deux réseaux, comme l'ombrelle, parce que cela contribue à leur ambiguïté; ou ceux qui, comme le soleil, peuvent entraîner la souffrance du corps de deux manières opposées : l'absence du soleil provoque un froid cadavérique dans *Le Roi se meurt* et *Fin de partie*, tandis que sa surprésence cause une chaleur infernale dans *Oh les beaux jours*. Dans tous les cas, le corps est exposé à des

³⁸ L'ombrelle de Winnie est un accessoire énigmatique qui paraît pris dans la spirale de l'éternel retour. Winnie prétend que l'ombrelle réapparaîtra sans traces de dommages : « L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée » (p. 46). Elle le prétend également pour le miroir qu'elle brise sur une pierre (*Ibid.*). Les protagonistes de *En attendant Godot* semblent pris dans la même spirale : ils attendent Godot qui ne vient jamais et rencontrent un garçon qui leur annonce l'arrivée de Godot toujours pour le lendemain.

températures inadéquates et les objets passifs ou actifs, suggérant l'approche inévitable de la mort, loin de l'empêcher, favorisent plutôt l'affaiblissement du corps.

2.4 Maladie/Infirmité

Dans les quatre pièces, la maladie et l'infirmité sont des forces destructrices qui affaiblissent progressivement le corps des personnages. Provoquant la faiblesse et les douleurs de certaines parties du corps (particulièrement la tête et les pieds) ou bien du corps entier, elles s'attaquent surtout au sens de la vue. Les personnages beckettiens et ionesciens souffrent au point que la maladie ou l'infirmité deviennent l'état immuable de leur corps, voire un trait pertinent de leur caractère. Ainsi, les remarques générales sur la condition d'un malade s'appliquent facilement aux personnages du « nouveau théâtre » :

[L]a maladie est souvent conceptualisée comme une addition physique à la personne, comme une réalité ontologique supplémentaire. Dangereux supplément, la maladie détermine une nouvelle manière d'être et de penser, le malade se sentant habité par une « présence » qu'il ressent à la fois comme une partie de lui-même et comme un corps étranger, hôte indésirable qui le possède [...]. La maladie fait de lui un autre, dans un autre monde, le bouleversement du corps entraînant une radicale modification des rapports avec soi, avec les autres, avec le monde, avec le temps³⁹.

Les personnages beckettiens et ionesciens s'attachent aux objets qui devraient soulager leurs peines ou, à l'inverse, ce sont les accessoires et les parties du décor qui causent leur maladie ou leur infirmité⁴⁰.

³⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Pour une sémiologie du corps malade », dans Colette-Chantal Adam *et al.*, *Le Corps*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1992, vol. 2, p. 40.

⁴⁰ La pièce *Jeux de massacre* offre un large éventail de souffrances et d'infirmités provoquées par la peste, notamment la cécité. Cependant, les corps malades n'y entrent pas en relation avec les objets théâtraux. Cette absence d'objets en tant que témoins, catalyseurs ou participants actifs de l'épidémie constitue une différence majeure par rapport aux trois autres pièces. Dans *Jeux de massacre*, l'effacement des objets réconfortants et la surprésence de la mort, c'est-à-dire l'absence d'intermédiaires entre le corps souffrant et sa finitude, renforcent la dimension métaphysique de la pièce en soulignant l'incertitude de la limite entre la vie et la mort.

Dans *Fin de partie*, Hamm souffre constamment de douleurs : il ponctue la pièce par les réclamations de son « calmant » (*FP*, p. 21, 26, 40, 52, 67, 93)⁴¹. Lorsque l'heure du calmant, qui selon Arthur N. Athanason coïncide avec l'heure de la mort de Hamm⁴², arrive enfin, on constate que le malade s'attache à un objet inexistant, puisque l'épuisement de toute chose dans l'univers de *Fin de partie* n'a pas épargné les médicaments :

CLOV. – Il n'y a plus de calmant.

HAMM (*épouvanté*). – Mon...! (*Un temps*.) Plus de calmant!

CLOV. – Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant.

Un temps.

HAMM. – Mais la petite boîte ronde. Elle était pleine!

CLOV. – Oui, mais maintenant elle est vide (*FP*, p. 93-94).

Clov, se délectant à nier trois fois l'existence du calmant, lui répond avec la même cruauté que Hamm a précédemment montrée envers son père. Tout comme Nagg qui n'aura jamais plus de bouillie, Hamm condamné au supplice éternel n'aura jamais plus de calmant. La boîte qui était autrefois pleine d'analgésiques symbolise le vide expansif, l'enfer de vivre sa douleur sans aucune distraction et d'en avoir constamment une conscience aiguë.

L'épuisement des médicaments caractérise aussi *Oh les beaux jours*, notamment le tonique aux effets apparemment miraculeux sur le corps, lorsque Winnie en avale avidement les dernières gouttes :

(Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans, en sort un revolver, le tient en l'air, lui donne un baiser rapide, le rentre dans le sac, farfouille, sort un flacon contenant un fond de liquide rouge, revient de face, cherche ses lunettes, les chausse, lit l'étiquette.) Diminution d'entrain... manque d'allant... perte d'appétit... bébés... enfants... adultes... six cuillerées à bouche... rases... chaque jour [...] avant et après... chaque repas... amélioration... *(elle regarde de plus près)* – instantanée. *(Elle enlève ses lunettes, les dépose, regarde le niveau du liquide, dévisse le capuchon, vide le flacon d'un trait la tête bien rejetée en arrière, jette flacon et capuchon du côté de Willie, bruit de verre cassé.)* (*OBJ*, p. 18-19)

Beckett met ici en concurrence deux accessoires antagonistes : le revolver potentiellement mortel et le tonique censé augmenter l'énergie vitale. Winnie les

⁴¹ À six reprises, semblable à Nagg qui réclame sa « bouillie » et sa « dragée ».

⁴² Arthur N. Athanason, *op. cit.*, p. 32.

manipule, mais se sert uniquement du tonique qu'elle exploite au maximum. L'utilise-t-elle comme il faut, puisqu'elle ne suit pas la prescription (elle en prend une quantité inférieure à celle indiquée sur l'emballage et sans avoir mangé⁴³)? Sera-t-il vraiment efficace? Quoi qu'il en soit, il ne lui reste ensuite plus aucun médicament pour la soulager, même illusoirement. Winnie, cependant, n'essaie jamais d'utiliser le revolver, remède ultime qui pourrait peut-être, s'il fonctionne, mettre fin à sa vie misérable et à celle de Willie aussi : « the gun as Beckett described it for his production is very old, decaying along with everything else, and probably would not work even if one of the characters tried to use it. Winnie, nonetheless, leaves its potential unexplored »⁴⁴. Le non-usage du revolver est le symbole d'un refus obstiné de prise de conscience par Winnie de sa situation sinistre, surtout lors des manipulations de cet accessoire potentiellement suicidaire et meurtrier.

À l'opposé de la disparition des médicaments qui caractérise les pièces de Beckett, *Le Roi se meurt* est marqué par la prolifération des accessoires appartenant au réseau des objets de la maladie ou de la vieillesse :

LE ROI : J'ai froid, j'ai peur, je pleure.

MARIE : Ses membres s'engourdissent.

LE MEDECIN : Il est perclus de rhumatismes. (*À Marguerite.*) Une piqûre pour le calmer?

[...]

LE ROI : Je ne veux pas de piqûre.

MARIE : Pas de piqûre.

LE ROI : Je sais ce que cela veut dire. J'en ai fait faire. [...]

Juliette revient avec une couverture.

JULIETTE : Vous seriez mieux, Sire, plus confortable, avec une couverture sur les genoux et une bouillotte.

Elle sort.

LE ROI : Non, je veux rester debout, je veux hurler. Je veux hurler. (*Il crie.*) (RM, p. 35)

Les accessoires de cette séquence sont devenus vraiment menaçants, voire agressifs : censés soulager le malade, envahissant l'espace scénique qui symbolise le corps de

⁴³ Contrairement à ce qu'affirme P. Ehrhard : « Des profondeurs de son sac, Winnie sort son élixir [...] qui, administré selon la prescription inscrite sur l'étiquette, lui redonne chaque jour sa force vitale » (*op. cit.*, p. 25).

⁴⁴ S.E. Gontarski, *Beckett's « Happy Days », A Manuscript Study*, Columbus, The Ohio State University Libraries, 1977, p. 29.

Bérenger, ils ne font que créer chez lui l'angoisse et la sensation d'étouffement. Utilisée auparavant pour l'exécution des peines capitales, la piqure surtout se montre redoutable. La situation s'aggrave par la suite : des objets assumant la fonction des attributs du malade se substituent systématiquement aux objets-attributs royaux :

Juliette entre en apportant encore un vêtement chaud et la bouillotte.

LE ROI, à Juliette : Je vous défends.

[...]

Juliette, après avoir suivi le Roi avec les objets indiqués ci-dessus va le remettre dans le fauteuil à roulettes.

MARGUERITE, à Juliette : Prends son sceptre, il est trop lourd.

LE ROI, à Juliette qui revient vers lui avec un bonnet : Je ne veux pas de ce bonnet. (*On ne le lui met pas.*)

JULIETTE : C'est une couronne moins lourde.

LE ROI : Laisse-moi mon sceptre.

MARGUERITE : Tu n'as plus de force de le tenir.

LE MÉDECIN : Plus la peine de vous appuyer dessus. On vous portera, on vous roulera dans le fauteuil.

LE ROI : Je veux le garder.

MARIE, à Juliette : Laisse-lui le sceptre puisqu'il le désire.

Juliette regarde la reine Marguerite d'un air interrogateur.

MARGUERITE : Après tout, je n'y vois pas d'inconvénient.

Juliette rend le sceptre au Roi (RM, p. 36).

Les accessoires portés par Juliette semblent poursuivre le Roi : le bonnet de malade, par exemple, doit prendre la place de sa couronne, symbole de royauté; le vêtement chaud, la couverture et la bouillotte remplacent le manteau de pourpre. Malgré tout, Bérenger s'empare désespérément de son sceptre, l'un des derniers attributs royaux qui maintiennent son identité de monarque, comme « enjeux symboliques de ce combat contre la mort »⁴⁵; il s'accroche de cette façon à son *moi*, symbolisé par l'accessoire, car ne plus posséder le sceptre, c'est-à-dire, ne plus être roi signifie ne plus exister. Ainsi, le Roi « s'appuie » sur son sceptre de deux manières : dans le sens propre, en l'utilisant comme une canne d'appui, et dans le sens métaphorique, puisque celui-ci devient la dernière preuve matérielle de son statut de monarque.

Les parties du corps des personnages beckettien et ionescien les plus ciblées par les infirmités ou les malaises sont les extrémités. Ainsi, sous les rayons du soleil

⁴⁵ Renée Scemama, *op. cit.*, p. 57.

impitoyable de *Oh les beaux jours*, Winnie éprouve de « légers maux de tête parfois [...] vague migraine temps en temps [sic] » (*OBJ*, p. 16-17). Son corps est aussi agressé par le mamelon de terre qui lui cause une affreuse douleur au cou : « Mon cou me fait mal. (*Un temps. Soudain violente.*) Mon cou me fait mal! (*Un temps.*) Ah ça va mieux! » (*OBJ*, p. 72) Il n'y a pas de raison évidente pour le soulagement soudain du mal de Winnie. Il s'agit peut-être de sa résignation ou de son adaptation progressive à l'environnement hostile⁴⁶. En outre, puisque les pieds et toute la partie inférieure du corps de l'héroïne sont enterrés à l'acte I, le malaise affecte surtout ses mains demeurées visibles : « (*Elle revient de face, dépose l'ombrelle, examine les deux paumes ensemble, les essuie sur l'herbe.*) Un peu patraque peut-être malgré tout » (*OBJ*, p. 18). Les paumes moites de Winnie montrent qu'elle souffre de la fièvre ou du même « dessèchement »⁴⁷ que Willie, en perdant ainsi ses minces réserves d'eau indispensables à la vie. De même, dans *Le Roi se meurt*, la maladie mortelle de Bérenger I^{er} s'empare d'abord de ses membres et de ses pieds :

LE ROI : [...] Comment ça va? Moi, ça ne va pas! Je ne sais pas très bien ce que j'ai, mes membres sont un peu engourdis, j'ai eu du mal à me lever, j'ai mal aux pieds! Je vais changer de pantoufles (*RM*, p. 18-19).

Les pantoufles, qui devraient pourtant être très confortables, font mal aux pieds du Roi devenu hypersensible⁴⁸. L'inadéquation de l'accessoire symbolisant le confort du foyer est ici le signe annonciateur de la mort du personnage, tout comme on a vu plus haut que l'absence de pantoufles provoquait le refroidissement fatal du corps du Roi.

⁴⁶ Le cou de Willie montre aussi des signes de maladie : « Qu'est-ce que tu as au cou? Un anthrax? (*Un temps.*) Faut surveiller ça, Willie, avant d'être envahi » (p. 74). Même s'il n'est pas souligné par des objets théâtraux, l'anthrax qui envahit le cou de Willie pourrait être interprété comme un parallèle avec le mamelon de terre qui envahit Winnie exactement au même endroit de son corps.

⁴⁷ Peter Ehrhard, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁸ Il se compare 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.

Enfin, comme le dit Descartes, « [t]oute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue [est] le plus universel et le plus noble »⁴⁹. Dans le monde moderne, 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. Les personnages beckettien et ioneskien sont justement souvent atteints de troubles de la vue et, chez Beckett, ils s'attachent aux objets que sont « les prothèses [...] de la vue »⁵⁰, qui devraient leur permettre de mieux voir. Dans *Fin de partie*, Clov est quasi aveugle⁵¹ : il se sert de la lunette pour regarder dehors et rapporte tout ce qui s'y passe. Le rôle de cette longue-vue « est d'autant plus riche qu'elle représente l'intermédiaire entre le monde extérieur et Hamm, via les yeux de Clov »⁵². Hamm est en effet frappé de cécité et les lunettes noires sont l'indice de son infirmité : « C'est derrière des lunettes noires [...] que Hamm cache ses yeux 'tout blancs' que nul rayon de soleil ne percera jamais »⁵³. Nagg et Nell, les personnages les plus âgés, constatent la dégradation de leur vue⁵⁴, mais n'utilisent aucune prothèse⁵⁵. En privant ses personnages d'une bonne vision, Beckett les isole du monde extérieur et les uns des autres. Le rétrécissement graduel de leur perspective visuelle, en accord avec le rapetissement et la disparition de toute chose dans l'univers de *Fin de partie*, les oblige à créer un regard intérieur⁵⁶. Il n'y a d'ailleurs rien à voir hors du refuge : « Voyons voir... (*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro... (*il regarde*)... zéro... (*il regarde*)... et zéro » (*FP*, p. 46).

⁴⁹ *La Dioptrique*, cité dans « Vision », *Encyclopædia universalis*, 23, Paris, 1995, p. 694.

⁵⁰ C'est-à-dire lunettes, loupe, longue-vue (Alain Benoist, *loc. cit.*, p. 296).

⁵¹ « HAMM. – [...] Comment vont tes yeux?

CLOV. – Mal.

HAMM. – Mais tu vois.

CLOV. – Suffisamment » (*FP*, p. 53).

⁵² Michèle Raclot, « Polysémie de l'objet scénique dans l'univers dramaturgique de Beckett », dans Franck Évrard dir., *op. cit.*, p. 55. Cet accessoire possède encore une autre fonction : Clov le manipule, déplace, perd, cherche, trouve, bref, la lunette supporte le jeu et assume une fonction ludique.

⁵³ Peter Ehrhard, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁴ « NAGG. – Tu me vois?

NELL. – Mal. Et toi? [...]

NAGG. – Mal. [...] Notre vue a baissé » (*FP*, p. 30).

⁵⁵ Comme le personnage de *La dernière bande*, Krapp, qui, quoique fort myope, ne porte pas de lunettes et observe les objets de très près, ou comme Willie de *Oh les beaux jours*, qui regarde sa carte sans lunettes en la rapprochant et en l'éloignant de ses yeux.

⁵⁶ Ainsi, Hamm a vu « un grand bobo » dans sa poitrine (p. 49).

Les prothèses de la vue s'avèrent donc parfaitement inutiles dans cet univers qui, en échappant à la perception des personnages, révèle son propre néant.

L'éclairage de *Oh les beaux jours*, constitué d'une « [l]umière aveuglante » (*OBJ*, p. 11), incommode Winnie qui possède même deux prothèses : les lunettes et la loupe. L'héroïne sent pourtant que sa vue se détériore malgré l'usage des lunettes : « bientôt aveugle – (*elle enlève ses lunettes*) – enfin – (*elle dépose les lunettes*) – assez vu » (*OBJ*, p. 15). Winnie fait un grand effort en voulant déchiffrer l'inscription à moitié effacée de la brosse à dents :

(elle baisse la tête, se remet à essuyer, s'arrête, relève la tête, plus calme, s'essuie les yeux, replie le mouchoir, le remet dans son corsage, examine le manche de la brosse, lit) – solennellement...garantie...véritable...pure... (Elle regarde de plus près) – véritable pure... (elle enlève ses lunettes, les dépose ainsi que la brosse, regarde devant elle.) Vieilles choses. (Un temps.) Vieux yeux (OBJ, p, 17).

L'usure qui marque la brosse, frappe également ses yeux : l'accessoire renvoie ainsi par métaphore au corps du personnage. Puisque les lunettes ne suffisent pas pour cette lecture, Winnie utilise encore un accessoire, la loupe, en triplant ainsi la médiation visuelle :

Winnie farfouille dans le sac, en sort une loupe, revient de face, cherche la brosse à dents. [...] Winnie ramasse la brosse à dents et en examine le manche avec la loupe. WINNIE. – Solennellement garantie... [...] véritable pure... [...] Solennellement garantie... [...] véritable pure... [...] soie de... [...] soie de... porc. (Un temps. Winnie dépose loupe et brosse. [...] Winnie enlève ses lunettes, les dépose, regarde devant elle.) Soie de porc. [...] Ça que je trouve si merveilleux, qu'il ne se passe pas de jour [...] presque pas, sans quelque enrichissement du savoir si minime soit-il, l'enrichissement je veux dire, pour peu qu'on s'en donne la peine (OBJ, p. 23).

Avec l'aide des deux accessoires, elle réussit à déchiffrer le texte qui est, en fin de compte, dérisoire. Cependant, il faut tenir compte de la réduction des activités du personnage à moitié enterré dans son mamelon de terre. Dans cette optique, Winnie illustre parfaitement la théorie psychologique sur le caractère synesthésique de la perception : « Ce que l'on sait, c'est qu'une pleine perception n'est possible que quand la manipulation de l'objet perçu est possible »⁵⁷. Ainsi, regarder/voir à l'aide des

⁵⁷ Paul Schilder, cité par Michel Bernard, dans *Le corps*, Paris, Éditions universitaires, 1976, p. 28-29.

prothèses et manipuler la brosse à dents représentent-ils pour elle des « actions » de grande importance.

Le champ visuel de Winnie est surtout diminué lorsque le mamelon l'engloutit jusqu'au cou : « ne pouvant plus tourner la tête, elle ne voit plus du tout Willie [...]. Elle ne voit pratiquement plus son corps »⁵⁸. Torturée par « la pulsion de voir » parce que privée du « plaisir à découvrir son corps »⁵⁹, elle sent son propre anéantissement physique. Son corps de plus en plus imperceptible devient ainsi inexistant, semblable au monde disparu pour les personnages de *Fin de partie*. Winnie s'efforce de voir au moins les parties de son visage – bout de nez, ombre de lèvres, bout de langue (*OBJ*, p. 63)... – et son sac réconfortant afin de s'assurer de leur existence. Aveuglée par le soleil et coincée par le mamelon, elle ne peut littéralement faire autre chose que regarder droit devant elle et observer le désert brûlé et le ciel sans nuages, donc l'horizon vide. Il existe donc deux objets qui dérangent la vue du personnage (la lumière et le mamelon de terre) et deux qui l'améliorent (les lunettes et la loupe). Cet apparent équilibre – deux objets opposants contre deux objets adjuvants – n'empêche cependant pas la détérioration de la vue de Winnie, d'autant plus qu'à l'acte II, le mamelon de terre finit par l'empêcher d'utiliser ses accessoires, éliminant ainsi la concurrence des lunettes et de la loupe en tant qu'objets adjuvants.

Dans *Le Roi se meurt*, la maladie qui s'empare du corps de Bérenger se manifeste par sa cécité soudaine :

MARIE : Il ne vous voit pas.

MARGUERITE : Il ne te voit plus.

Marie disparaît brusquement par un artifice scénique.

[...]

LE MÉDECIN, *examinant le Roi* : En effet, il ne voit plus.

⁵⁸ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé*, p. 88.

⁵⁹ Conformément à la théorie de Freud sur le concept de « schéma corporel » telle que présentée par Michel Bernard, *op. cit.*, p. 30.

Il a fait bouger son doigt devant les yeux du Roi ; il a pu aussi promener une bougie allumée ou un briquet ou une allumette, devant les yeux de Bérenger. Son regard ne réagit plus.

JULIETTE : Il ne voit plus. Le médecin l'a constaté officiellement.

LE GARDE : Sa Majesté est officiellement aveugle (RM, p. 66-67).

La perte de vision signalée par la disparition progressive de tout ce qui entoure le Roi marque la phase terminale de sa maladie. Les accessoires que le médecin peut utiliser pour examiner la vue de Bérenger sont des indices de la cécité, tandis que les paroles des personnages la confirment verbalement. À la différence des personnages beckettien, le Roi ne possède aucune prothèse visuelle, parce que la détérioration de sa santé est irréversible. La grande lunette du Médecin-Astrologue ne sert qu'à l'observation des catastrophes cosmiques qui annoncent la mort du Roi :

LE MÉDECIN, à Marguerite, après avoir regardé dans sa lunette dirigée vers le haut : En regardant par la lunette qui voit au-delà des murs et des toits, on aperçoit un vide, dans le ciel, à la place de la constellation royale. Sur les registres de l'univers, Sa Majesté est portée défunte (RM, p. 30).

Comme dans *Fin de partie*, l'univers entier s'efface et disparaît avec celui qui ne le perçoit plus.

Souffrant d'une riche variété de maladies et d'infirmités, le corps des personnages beckettien et ionescien entretient donc des relations polysémiques avec les différents objets que sont les médicaments, les objets réconfortants des malades et les prothèses visuelles. Ces objets dramaturgiques forment deux réseaux. D'une part, les objets dénotant les maladies et les infirmités n'empêchent pas celles-ci de progresser, manifestant ainsi leur passivité à l'égard du corps des personnages qui s'affaiblit. Ainsi, dans *Fin de partie*, les objets passifs sont marqués par l'épuisement, tel le calmant, ou fonctionnent comme simples indices de la maladie, telles les lunettes noires d'aveugle. Les prothèses de la vue ainsi que le tonique épuisé dans *Oh les beaux jours* peuvent être qualifiés de passifs, eux aussi, puisqu'ils ne font que témoigner de l'infirmité corporelle. D'autre part, au contraire, certains objets sont actifs quand ils prolifèrent, encerclent et agressent le corps en favorisant l'expansion de la maladie, comme dans *Le Roi se*

meurt : les objets de malade agissent directement dans le processus de l'affaiblissement du corps du Roi en l'étouffant. Le même phénomène se produit avec les deux éléments du décor qui, dans *Oh les beaux jours*, agressent le corps de Winnie. On notera aussi que Beckett fait progressivement disparaître aussi bien les médicaments que le corps souffrant, mettant ainsi les deux à égalité dans leur anéantissement commun. Ionesco préfère le procédé contraire : les objets soi-disant réconfortants prolifèrent et, au lieu d'aider le personnage, ils envahissent tout, le corps du personnage et l'espace scénique qui en est le prolongement. Pour cette raison, la comparaison des objets théâtraux ionesciens avec le cancer métastatique⁶⁰ paraît pleinement justifiée. Chez Beckett comme chez Ionesco, le résultat est cependant le même : les objets absents ou, au contraire, surprésents ne soulagent aucunement les souffrances du corps malade des personnages.

2.5 Violence

La violence physique apparaît explicitement dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* et surtout dans *Jeux de massacre*, alors que la pièce *Le Roi se meurt* contient seulement quelques allusions au règne cruel de Bérenger I^{er}. Le meurtre ou le suicide représentent le stade extrême de cette violence physique.

Les objets peuvent contribuer à cette violence par détournement d'usage. Ainsi, dans *Fin de partie*, Clov exerce de la violence envers Hamm en détournant l'usage du chien en peluche :

HAMM. – Donne-moi le chien.
 CLOV (*regardant*). – Tais-toi.
 HAMM (*plus fort*). – Donne-moi le chien!

⁶⁰ Voir Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987, p. 91.

Clov laisse tomber la lunette, se prend la tête entre les mains. Un temps. Il descend précipitamment de l'escabeau, cherche le chien, le trouve, le ramasse, se précipite vers Hamm et lui assène un grand coup sur le crâne.

CLOV. – Voilà ton chien!

[...]

HAMM. – Si tu dois me frapper, frappe-moi avec la masse. (*Un temps.*) Ou avec la gaffe, tiens, frappe-moi avec la gaffe. Pas avec le chien. Avec la gaffe. Ou avec la masse (*FP*, p. 101).

Il s'agit ici d'une violence contenue, même ironique, puisqu'un coup de chien en peluche ne peut jamais être suffisamment fort pour être mortel. Si l'on en croit sa réaction, Hamm désire de toute évidence être tué par un coup sûr, avec la gaffe ou avec la masse sur le crâne.

Dans *Oh les beaux jours*, la violence de Winnie envers Willie semble complètement immotivée. Winnie détourne l'usage habituel de l'ombrelle pour frapper la tête de Willie sans raison apparente, sauf peut-être celle de bien le réveiller pour qu'il l'écoute parler. Son langage tout affectueux est en contradiction avec son geste de cruauté physique :

(Elle lui assène un coup avec le bec de l'ombrelle.) [...] (Nouveau coup. L'ombrelle lui échappe et tombe derrière le mamelon. Elle lui est aussitôt rendue par la main invisible de Willie.) Merci, mon chéri (OBJ, p. 17-18).

En frappant Willie, Winnie cherche surtout à montrer qu'elle est vivante. Le résultat bien visible de cette cruauté à la manière d'Artaud est le sang répandu de Willie : « *Le crâne chauve de Willie, partie postérieure, où coule un filet de sang, apparaît au-dessus de la pente du mamelon, s'immobilise* » (*OBJ*, p. 19-20)⁶¹. La première apparition de Willie, jusqu'alors caché par le mamelon de terre, est donc celle de son crâne ensanglanté, alors que, normalement, on devrait voir son visage pour pouvoir l'identifier. Le crâne de Willie est encore une fois l'objet de la violence de Winnie lorsqu'elle jette le flacon vide de son tonique derrière le mamelon et le blesse de nouveau. Ses souffrances physiques étant sa caractéristique majeure, Willie est ainsi

⁶¹ Selon Artaud, « l'exercice de tout acte de vie [a une] couleur de sang, [une] nuance cruelle » (Antonin Artaud, « Première lettre sur la cruauté », 13 septembre 1932, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 98).

peut-être mieux présenté : il n'est qu'un crâne souffrant d'infirmités et victime de violence. En choisissant le crâne comme la cible des coups dans *Oh les beaux jours* de même que dans *Fin de partie*, Beckett dévalorise donc la partie supérieure du corps, censée être le siège de la pensée, de même que le visage, censé être la marque de l'individualité du sujet⁶².

À part ces accessoires qui, changeant de nature, sont utilisés pour la violence, il y en a aussi dont le potentiel meurtrier n'est jamais exploré. C'est le cas de la gaffe de *Fin de partie*, lorsque Clov aperçoit un garçon assis à l'extérieur du refuge :

CLOV (*regardant*). – [...] C'est quelqu'un!
 HAMM. – Eh bien, va l'exterminer.
 [...]
 CLOV. – [...] Je prends la gaffe.
 [...]
 HAMM. – Pas la peine (*FP*, p. 103-105).

Dans l'univers cadavérique de *Fin de partie*, on tue ou on laisse mourir. Ici, Hamm choisit la deuxième option en renonçant au potentiel meurtrier de l'accessoire. Au moment où Clov se prépare à quitter le refuge, la gaffe est un des rares objets auxquels Hamm s'attache : « Laisse-moi la gaffe » (*FP*, p. 106). Est-ce pour essayer de déplacer à nouveau son fauteuil à roulettes ou pour se suicider? La question reste ouverte. Néanmoins, Hamm jette définitivement la gaffe à la toute fin de la pièce : l'accessoire rejeté symbolise l'impossibilité de mourir dans *Fin de partie*. Une situation semblable apparaît dans *Oh les beaux jours* où l'accessoire le plus énigmatique, le revolver de Winnie, n'est curieusement jamais utilisé en tant qu'arme meurtrière ou suicidaire, ce qui devrait pourtant être sa fonction première. La fonction létale de ces objets reste donc virtuelle. Dans *Fin de partie*, Clov tue cependant Nell de sang-froid en utilisant une

⁶² Dans *Le Maître*, courte pièce de Ionesco, le personnage jouant le maître, admiré et suivi par tous, n'a pas de tête. À la différence de Beckett qui réduit le corps à la tête, Ionesco efface la tête et, par conséquent, le cerveau. En faisant suivre aveuglément un écervelé par la foule, le dramaturge ridiculise l'hystérie collective résultant du culte de la personnalité. Pour ce qui concerne le visage comme « miroir » de l'individualité, voir André Simha, *La Conscience du corps au sujet : analyse de la notion, étude de textes : Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 20.

poudre vénéneuse. Il vérifie sans aucune émotion, en tâtant le poignet de la vieille, si elle est encore vivante :

CLOV [...]. – Elle n’a plus de pouls.

HAMM. – Oh pour ça elle est formidable, cette poudre (*FP*, p. 39).

L’efficacité de la poudre paraît presque prodigieuse, vu que dans la plupart des cas les autres objets se révèlent, au contraire, inefficaces.

Comme son titre l’indique, la pièce *Jeux de massacre* abonde en scènes de violence qui se terminent par un meurtre ou un suicide. Les personnages exerçant cette violence extrême sont munis de différents accessoires. Ainsi, les gens devenus cannibales pendant la grande épidémie de la peste se servent de couteaux pour tuer leurs victimes. Dans la scène qui suit, leur proie est invitée pour acheter une paire de bottes, c’est-à-dire, pour être tuée et mangée :

PREMIER PERSONNAGE : [...] Je t’en ai amené un bien vivant, apparemment sain.

Un homme sort, un couteau à la main, de l’autre main il tire vers lui le deuxième personnage tandis que le premier personnage le pousse à l’intérieur. La porte se referme vite tandis qu’on entend le deuxième personnage pousser un cri (JM, p. 104).

Le meurtre n’est pas visible : le couteau, bien en vue au début de la séquence, tue derrière la porte fermée. Seul le cri de l’homme que l’on tue en témoigne. Cette porte apparaît comme une bouche énorme qui « dévore » la victime, précédant ainsi les cannibales. Le décor et l’accessoire paraissent ainsi collaborer au meurtre à titre d’adjuvants et y participer à pied d’égalité avec les personnages. À part le couteau, le revolver est l’arme de prédilection dans *Jeux de massacre*. Presque chaque personnage en porte un, soit pour tuer les pestiférés, soit pour s’enlever la vie. Ainsi la scène de la conversation de deux bourgeois est-elle rapidement convertie en une scène de violence physique :

DEUXIÈME BOURGEOIS : [...] ce n’est pas une raison pour vous approcher de moi. Si vous faites un pas de plus, je sors mon pistolet.

[...]

PREMIER BOURGEOIS [...] ouvre son veston, déboutonne sa chemise.

L’INFIRMIÈRE, examinant la poitrine du premier bourgeois : Ah, trop tard, trop tard, aucun médicament ne peut plus vous servir.

[...]

Le deuxième bourgeois poursuit le premier bourgeois et tire sur lui (JM, p. 44-45).

Le revolver paraît ajouter le dernier mot et conclure la conversation. Si les personnages ne possèdent ni couteau ni revolver, ils utilisent leurs propres mains comme arme :

On voit apparaître à la quatrième fenêtre, près de la vieille femme, une infirmière qui se dirige vers celle-ci, les mains menaçantes, comme pour l'étrangler. [...]

L'INFIRMIÈRE, se précipitant sur la quatrième femme : Pestiférée!

[...]

L'infirmière serre la quatrième femme à la gorge.

QUATRIÈME FEMME : Noonon! (Elle pousse un cri effroyable et tombe.) (JM, p. 69-70)

Les mains deviennent une entité autonome par rapport au corps, puisqu'elles sont perçues et employées comme un accessoire meurtrier, contribuant ainsi au morcellement du corps de l'infirmière devenu une machine meurtrière.

Enfin, *Jeux de massacre* comporte deux scènes de suicide. La première combine le meurtre et le suicide : le geôlier tue un prisonnier à coups de revolver, il se pend ensuite (JM, p. 50). Dans la deuxième scène, il s'agit d'un suicide double :

À la troisième fenêtre, on voit le vieillard qui ne pousse pas un cri et qui sort un revolver de sa poche, lentement. [...] on voit le vieillard qui dirige le revolver vers sa tempe. [...] qui tient maintenant un revolver sur sa tempe. [...]

LE VIEILLARD : Imbécile !

Il tire un coup de feu et tombe par la fenêtre dans la rue.

PREMIÈRE FEMME : La mort !

Elle se jette par la fenêtre et tombe dans la rue (JM, p. 68-71).

Le suicide du vieillard est surtout intéressant à cause de la lenteur de l'exécution qui contraste avec le rythme habituellement effréné de la mort dans cette pièce. La technique cinématographique du ralenti juxtapose les tableaux de chaque geste autodestructeur pour souligner le rapport profond qui s'établit entre le personnage et l'accessoire. Est-ce le personnage qui agit suivant sa propre volonté ou est-ce la présence de l'accessoire qui lui impose ce choix ? Le suicide de la femme, rendu possible par la configuration du décor (la hauteur de la fenêtre), contraste par sa rapidité avec celui du vieillard.

La violence physique représente donc une véritable action dans les trois pièces, et surtout dans *Jeux de massacre*, où les scènes de meurtre et de suicide apparaissent en très grand nombre. Les accessoires employés pour agresser le corps acquièrent une importance notable, car c'est leur présence qui rend plusieurs de ces scènes possibles. Dans *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, on peut distinguer trois groupes d'accessoires liés à ce phénomène : ceux dont la fonction primordiale est justement le meurtre ou le suicide, ceux qui sont polyfonctionnels et qui peuvent potentiellement être utilisés pour la violence, et finalement ceux qui, en changeant complètement de nature, deviennent accessoires de la violence. Ce glissement des accessoires d'une catégorie à l'autre, lorsque certains objets « non-violents », tels le chien en peluche, le flacon d'élixir et l'ombrelle, sont employés pour la violence et, à l'inverse, lorsque d'autres objets « violents », tel le revolver de Winnie, ne sont jamais utilisés dans ce but, est en revanche totalement absent dans *Jeux de massacre*, où tous les accessoires destinés au meurtre sont mis en œuvre conformément à leur usage premier, et où leur potentiel de violence est toujours exploité. On notera enfin que, chez Beckett, les accessoires meurtriers non utilisés acquièrent une valeur symbolique d'impossibilité de mourir, tandis que ce n'est pas le cas chez Ionesco.

•

Le corps souffrant des personnages beckettien et ionescien, progressivement amoindri par le manque d'hygiène et de nourriture, exposé à la température inadéquate, à la maladie, à l'infirmité et aux agressions, cherche en vain l'aide des objets pour soulager ses peines. Inadéquats, insuffisants, les objets dénotent la souffrance des personnages ou n'offrent qu'un soulagement provisoire ou illusoire. Dans ce cas, ils remplissent une fonction représentative en tant que symboles de l'affaiblissement corporel ; de même, plusieurs détournements d'usage de ces objets aggravent plutôt

qu'ils n'améliorent l'état du corps en déchéance. Lorsque les objets s'avèrent au contraire des agents menaçants et agressifs, les accessoires et les parties du décor contribuent directement à la détérioration de la santé. Ils assument alors une fonction syntaxique de sujet, tandis que le corps devient leur prédicat. Les objets théâtraux forment aussi, d'une part, un réseau d'objets surprésents (matériellement présents et évoqués) et, d'autre part, un réseau d'objets absents (seulement évoqués). La surprésence des objets nuisibles de même que l'absence de certains objets réconfortants, se montrent également dangereuses pour le corps, puisqu'elles contribuent à son affaiblissement. Qu'ils soient passifs ou actifs, surprésents ou absents, les objets théâtraux révèlent que la matière est donc toujours « l'ennemi le plus mortel de l'homme »⁶³.

⁶³ Richard N. Coe, « La Prolifération », dans Raymond Laubreaux éd., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973, p. 81.

CHAPITRE III

Réification du corps :

du confinement à la mécanisation

À la différence de l'affaiblissement du corps, sa réification a été davantage étudiée par la critique. Les études qui en traitent chez Beckett sont surtout orientées vers l'analyse du corps, tandis que chez Ionesco, elles sont centrées sur l'analyse du rôle des objets. Le présent chapitre tâchera de démontrer que, chez les deux dramaturges, le corps des personnages, le décor et les accessoires méritent d'être étudiés en mêmes proportions dans le processus de réification corporelle. Servant de modèles au corps, les objets dramaturgiques renvoient métaphoriquement à sa réification. Du point de vue sémiotique, ils assument souvent les fonctions représentative et syntaxique, et sont également soumis à des détournements d'usage qui suggèrent voire accélèrent le processus de la réification corporelle. Quant au corps, il devient capable de remplir toutes les fonctions réservées normalement aux objets. Ainsi, il assume fréquemment la fonction syntaxique de prédicat, tandis que, dans le schéma actantiel potentiel, il occuperait la place de l'objet, alors que les objets prendraient le rôle de sujet. De plus en plus identifié aux objets, le corps occupe désormais la place centrale de notre analyse (ainsi, décor et accessoires en tant que tels en seront parfois complètement absents). Nous verrons donc comment, avant d'atteindre son stade final de mécanisation, le corps des personnages beckettien et ionescien se trouve remanié par les différents états que sont le confinement, les chutes, l'immobilisation, la fragmentation ou la mutilation, la désintégration, l'agonie et la mort, puis le nivellement au rang d'objet.

3.1 Confinement

Pour pouvoir procéder à cette transformation draconienne des corps de leurs personnages, Beckett et Ionesco recourent tous les deux à une méthode comparable à celle pratiquée dans les laboratoires scientifiques. En créant des conditions spécifiques, ils isolent les personnages du reste du monde, de même que les uns des autres. Ainsi, Ionesco fait proliférer les objets qui isolent les personnages en les encerclant : « Ce thème de l'encerclement [par les objets] (qui aboutit à la solitude) se retrouve dans toute l'œuvre de Ionesco »¹. À la différence de Ionesco, Beckett rétrécit l'espace scénique : en commençant par « *Fin de partie* dont la scène a les dimensions d'un cachot, et en continuant par *Oh les beaux jours* où l'héroïne est prisonnière d'un trou »², il crée un univers hermétique avec des personnages claustrophobes. Malgré cette différence dans les procédés, les deux dramaturges aboutissent au même effet d'étouffement et d'isolement des personnages.

Dans le refuge de *Fin de partie*, les personnages semblent totalement coupés du monde extérieur. Tels des prisonniers, ils ne peuvent le percevoir qu'à travers « *deux petites fenêtres haut perchées* » (*FP*, p. 13). La hauteur des fenêtres et leurs dimensions réduites créent l'atmosphère d'un cachot et signalent le rétrécissement de la perspective visuelle. Clov, dont la vue baisse, rapporte à Hamm ce qu'il y voit ou plutôt, constate qu'il n'y a rien à voir (*FP*, p. 45-46). Utilisées pour informer les personnages sur leur situation, les fenêtres ne sont donc qu'une « fausse » ouverture vers le monde extérieur : ouvertes, mais sans aucune perspective, elles réunissent des caractéristiques

¹ Simone Benmussa, « Les Ensevelis dans le théâtre de Ionesco », *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 20.

² Thérèse Malachy, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain (Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco)*, Paris, Nizet, 1982, p. 78.

inconciliables, assumant ainsi une fonction d'oxymore³. En outre, puisque le soleil n'existe plus dans l'univers de *Fin de partie*, les fenêtres ne remplissent même pas leur rôle primaire, celui de laisser passer la lumière et la chaleur dans le refuge⁴. La perception auditive de l'extérieur par les personnages est également insignifiante :

HAMM. – Ouvre la fenêtre.

CLOV. – Pour quoi faire?

HAMM. – Je veux entendre la mer.

CLOV. – Tu ne l'entendras pas.

HAMM. – Même si tu ouvrais la fenêtre?

CLOV. – Non.

[...]

HAMM. – Eh ben... (*Un temps.*) Elle doit être très calme. [...] C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs (*FP*, p. 86-88).

Il n'y a donc plus rien ni personne à entendre ni à voir dans les environs. Lentement privés de leurs sens, les personnages sont bien conscients de leur confinement et de leur solitude.

Tout comme Hamm et Clov qui ne peuvent pas quitter le refuge, Nagg et Nell sont contraints à demeurer dans un espace exigu, à l'intérieur des poubelles. Ils vivent ainsi doublement l'expérience de l'isolement : ils sont non seulement enfermés dans le refuge, mais sont en outre souvent bouclés dans leurs poubelles suivant les ordres de Hamm (*FP*, p. 24, 39-40). Ils forment de cette façon un couple irrémédiablement désuni. Les poubelles acquièrent donc une valeur symbolique en signalant que les humains sont condamnés à la solitude. En effet, même lorsqu'ils peuvent soulever les couvercles dans de rares occasions, Nagg et Nell ne se rejoignent pas nécessairement :

NAGG. – [...] ([...] *Nagg frappe sur le couvercle de la poubelle de Nell. Un temps.*) Nell! (*Un temps. Il frappe plus fort.*) Nell!

Un temps. Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle. Un temps (FP, p. 77).

³ De même, bien que le mur poreux composé de « briques creuses » (p. 42) ne soit qu'un obstacle fragile entre l'intérieur et l'extérieur, Clov, le seul personnage mobile, ne franchit jamais le seuil, ce qui est en accord avec les conditions de confinement imposées par Beckett.

⁴ « HAMM. – Amène-moi sous la fenêtre. (*Clov va vers le fauteuil.*) Je veux sentir la lumière sur mon visage.

[...] (*Clov arrête le fauteuil face à la fenêtre à droite.*) [...] On dirait un rayon de soleil? [...] Non?

CLOV. – Non » (*FP*, p. 85-86).

Dans *Le Roi se meurt*, Bérenger I^{er} qui agonise cherche désespérément de l'aide par la fenêtre de la salle du trône :

LE ROI : Le peuple est-il au courant ? L'avez-vous averti ? Je veux que tout le monde sache que le Roi va mourir. (*Il se précipite vers la fenêtre, l'ouvre dans un grand effort, car il boite un peu plus.*) Braves gens, je vais mourir. Écoutez-moi, votre Roi va mourir. [...] *Il crie.* [...] (*À la fenêtre.*) Au secours! Votre roi va mourir. [...] *On entend un faible écho dans le lointain :* « *Le Roi va mourir !* » [...]

LE ROI : On me répond, on va peut-être me sauver.

JULIETTE : Il n'y a personne (*RM*, p. 33-34).

Comme les fenêtres de *Fin de partie*, celle du palais n'établit aucun lien avec le peuple à l'extérieur, puisque « [l']espace virtuel qui entoure la scène est vide [...], et n'offre aucune issue. Loin d'évoquer l'idée d'une évasion, la fenêtre révèle les catastrophes, l'amenuisement du royaume [...] et l'encerclement progressif »⁵. Bien qu'il soit entouré de plusieurs personnages dans son palais, le Roi est effectivement seul dans son agonie. Les objets de malade qu'apporte Juliette l'isolent également de ses courtisans : la couverture, la bouillotte et le vêtement chaud créent un « deuxième mur » autour du corps du Roi. Ils assument une fonction spatiale qui se conjugue avec la fonction symbolique : les accessoires confinent le corps du personnage tout en reflétant sa maladie et sa mort prochaine.

Le décor de *Oh les beaux jours* sépare cruellement les deux personnages contraints à demeurer dans un désert sans vie : le mamelon de terre engloutit progressivement Winnie et le trou menace d'engloutir Willie. En tant qu'agents actifs de leur isolement, ces deux éléments de décor remplissent une fonction syntaxique de sujet. Privés de la compagnie des autres humains, leurs propres contacts auditif et visuel sont quasi inexistantes :

Est-ce que tu m'entends de là ? (*Un temps.*) Je t'en supplie, Willie, seulement oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, seulement oui ou rien ? [...] Peux-tu me voir de là, je me le demande, je me le demande, je me le demande toujours. (*Un temps.*) Non ? (*Elle revient de face.*) Oh je sais bien, il ne s'ensuit pas forcément, lorsque deux êtres sont ensemble [...]. 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. (*Elle le fait.*) Non ? (*Un temps.*) Tu ne veux pas faire ça pour moi ? (*OBJ*, p. 32-35)

⁵ Renée Scemama, « *Le Roi se meurt* », Eugène Ionesco, *résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, « Balises », 1991, p. 59.

L'accent est surtout mis sur l'impossible perception visuelle de l'autre qui souligne la tragédie du couple désuni. À ces conditions de vie imposées, Winnie et Willie ne peuvent ni n'essaient de rien changer : « Tu sais le rêve que je fais quelquefois ? [...] Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir. [...] J'en serais transformée. [...] Mais tu ne peux pas, je sais » (*OBJ*, p. 54, 55)⁶.

Dans *Jeux de massacre*, les personnages subissent le confinement à plusieurs niveaux : la ville est complètement fermée à cause de l'épidémie ; les citoyens soupçonnés d'avoir contracté la peste ou réellement malades sont enfermés dans leurs maisons ; et, finalement, à l'intérieur des maisons, partageant le même espace, les personnages apeurés se fuient les uns les autres, créant ainsi l'isolement ultime. Ces cercles concentriques de confinement se rétrécissent autour de chaque personnage. Le décor représentant les habitations acquiert une signification symbolique : avec ou sans épidémie, tout le monde est prisonnier de la condition humaine, c'est-à-dire que tout le monde est mortel :

LE VIEUX : Notre condition n'est pas acceptable. Je ne peux plus vivre dans cette ville. Enfermé. Je ne peux plus vivre dans notre maison. Enfermé. J'ai horreur du foyer. De tous les foyers. On vous enferme. On vous enferme. Je ne veux pas rentrer et pourtant je sais que je rentrerai (*JM*, p. 93).

On notera cependant que les objets théâtraux participant directement au confinement du corps des personnages chez Beckett et Ionesco ne sont pas nombreux dans les pièces choisies et que, à quelques exceptions près, ils suggèrent cet état plutôt qu'ils ne le produisent réellement. Atteints d'infirmités et souvent privés de perception sensorielle, ce sont de fait les corps eux-mêmes qui emprisonnent et isolent les

⁶ Une autre interprétation de leur séparation pourrait aussi être que « the mound represents a symbolic move into a separate bedroom » (Mary Cantazaro, « Disconnected Voices, Displaced Bodies. The Dismembered Couple in Beckett's *Krapp's Last Tape*, *Happy Days* and *Play* », dans Michael J. Meyer éd., *Literature and the Grotesque*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Rodopi Perspectives on Modern Literature », 1995, p. 41). Il nous semble plutôt que les personnages de cette pièce ne sont pas capables de faire quelque choix que ce soit.

personnages. Perçu comme une barrière par rapport au monde et aux autres, le corps glisse de cette manière vers la catégorie des objets.

3.2 Chutes

Ainsi, les chutes des personnages affaiblis ou des objets qui symbolisent leur corps constituent une étape intermédiaire entre le confinement de l'humain et l'immobilité constitutive de l'objet. Les quatre pièces contiennent de la sorte plusieurs scènes de chutes de personnages qui mènent souvent vers l'agonie et la mort. Dans *Oh les beaux jours*, les déplacements de Willie sont marqués par deux chutes devant l'obstacle insurmontable, le mamelon de terre qui le sépare de Winnie. La première chute est seulement audible : « *Willie s'effondre derrière le mamelon* » (*OBJ*, p. 30-31), tandis que la deuxième est bien visible : « *Il lâche prise, dégringole en bas du mamelon* » (*OBJ*, 76). En provoquant les chutes du personnage, le mamelon de terre joue toujours le rôle d'opposant au déplacement, tout comme dans le cas de Winnie dont il limite progressivement les mouvements. Willie n'atteindra jamais le sommet du mamelon où se trouve la tête de Winnie, mais aussi le revolver qui pourrait peut-être lui offrir l'ultime issue, la mort.

Le Roi se meurt présente des scènes de chutes de Bérenger qui annoncent sa mort prochaine. Il semble en effet que pour le Roi, rester debout signifie littéralement rester en vie :

Juliette apparaît avec un fauteuil d'infirme à roulettes et dossier avec couronne et insignes royaux.

[...]

LE ROI : [...] (*À Juliette.*) Je ne vous ai pas dit d'apporter ce fauteuil. Je veux me promener, je veux prendre l'air.

Juliette laisse le fauteuil dans un coin du plateau à droite, et sort.

MARGUERITE : Assieds-toi dans le fauteuil. Tu vas tomber.

Le Roi chancelle, en effet.

LE ROI : Je n'accepte pas. Je veux rester debout.

[...]

MARGUERITE : Assieds-toi vite, assieds-toi.

LE ROI : Je n'obéis pas. (*Il veut monter les marches du trône, n'y arrive pas. Il va s'asseoir, tout de même, en s'effondrant, sur le trône de la Reine à gauche.*) Je tombe malgré moi (RM, p. 35-36).

À la suite de cette première chute, Bérenger « *se lève difficilement et ira s'installer sur l'autre petit trône à droite* » (RM, p. 37), après quoi il s'écroule finalement sur le fauteuil roulant qui l'attend tranquillement. La détérioration de la mobilité du Roi est marquée ici par le statut symbolique du siège qu'il prend, allant du plus au moins noble, du trône royal au fauteuil de malade gravé aux insignes royaux (et qui lui est donc destiné exclusivement). Ainsi, la dernière série de chutes détrône littéralement le Roi :

Le Roi se dirige vers son trône.

JULIETTE : Il veut s'asseoir sur son trône.

MARIE : Il règne ! Il règne !

LE MÉDECIN : Et maintenant, c'est le délire.

MARIE, *au Roi qui essaye de gravir les marches du trône en titubant* : Ne lâche pas, accroche-toi. (*À Juliette qui veut aider le Roi.*) Tout seul, il peut tout seul.

Il n'arrive pas à gravir les marches du trône.

LE ROI : Pourtant, j'ai des jambes.

[...]

LE ROI : Je me relève.

LE MÉDECIN : C'est l'avant-dernier sursaut.

[...]

Le Roi tombe dans le fauteuil à roulettes que Juliette vient justement d'avancer. On le couvre, on lui met une bouillotte, il dit toujours :

LE ROI : Je me relève.

La bouillotte, la couverture, etc., viennent petit à petit dans la scène qui suit, apportées par Juliette (RM, p. 47).

Deux objets jouent ici un rôle décisif : le trône, symbole de la royauté et le fauteuil roulant, symbole de l'infirmité, qui, pareils à deux personnages, un adjuvant et un opposant, se disputent le corps de Bérenger. L'ensemble des accessoires appartenant à la collection des objets de malade accentuent la victoire du fauteuil et créent une atmosphère paralysante⁷.

Dans *Jeux de massacre*, la scène d'ouverture abonde en chutes toujours associées à la mort provoquée par l'épidémie :

⁷ Contrairement au fauteuil d'infirme de Hamm dans *Fin de partie*, qui apparaît, pour parler en termes de biologie, comme un organisme greffé sur son corps et qui vit en symbiose avec lui, le fauteuil de Bérenger semble un parasite siphonnant l'énergie physique du Roi. Curieusement, le Roi meurt assis sur son trône et non pas assis sur le fauteuil de malade : il semble donc retrouver son identité seulement au seuil de la mort.

SEPTIÈME HOMME, *désignant la sixième femme morte* : Elle est tombée celle-là ! Elle devait chercher les pompiers. (*Il se précipite vers la sixième femme.*) Il faut la relever ! [...] *prenant la main de la sixième femme* : Elle est inerte ! Morte !

Il tombe sur la femme. [...]

HUITIÈME HOMME [...] *s'écroule sur la sixième femme et le septième homme. Les neuf personnages qui restent se mettent à courir en tous sens sur le plateau en criant et en se tordant les mains.* [...]

CINQUIÈME HOMME, *s'écroulant au milieu du plateau* [...].

PREMIER HOMME [...] *s'écroule, à la droite du plateau, en face.*

TROISIÈME FEMME [...] *tombe du côté opposé au premier homme.*

TROISIÈME FEMME [...] *s'écroule derrière le premier homme.*

DEUXIÈME HOMME [...] *tombe aux côtés de la troisième femme.*

QUATRIÈME FEMME : Mes entrailles ! Ça me brûle !

Elle tombe aux côtés du deuxième homme.

TROISIÈME HOMME : J'ai mal partout. [...]

Il s'écroule auprès de la quatrième femme.

CINQUIÈME et SEPTIÈME FEMME, *courant encore d'un bout à l'autre du plateau* : Je ne veux pas ! Je souffre trop ! [...]

Elles s'écroulent toutes les deux aux deux coins opposés du plateau (JM, p. 22-24).

Le plateau est littéralement jonché d'un grand nombre de corps inertes de personnages qui, réduits à des numéros et s'écroulant les uns après les autres et les uns sur les autres, créent un effet de dominos. Dans ces exemples, on constate cependant une absence de relations entre le corps qui chute et les objets qui le symbolisent ou qui l'agressent.

Le seul exemple, dans *Jeux de massacre*, du rapport direct entre la chute du corps et un objet est celui de l'entracte :

L'HOMME, *d'une voix forte* : Mesdames, mesdemoiselles, messieurs. (*Puis, soudain, il s'arrête, les mains sur le ventre et il grimace* :) Aïe, excusez-moi.

Il est prêt à s'écrouler, le rideau s'ouvre, deux gaillards le prennent dans les bras. Le rideau étant ouvert, on aperçoit une table sur laquelle se trouve un cercueil, dans lequel on met le mort. Les deux gaillards recouvrent le cercueil et l'emportent, ils sortent de scène (JM, p. 111).

La chute de l'homme, interrompue, se termine ensuite dans le cercueil qui semblait l'attendre déjà. Cet accessoire appartenant au réseau des objets funéraires renvoie explicitement à la mort. À la différence de la pièce *Le Roi se meurt* où les chutes du Roi marquent la détérioration de sa santé, chaque chute dans *Jeux de massacre* a donc une issue fatale immédiate.

Parfois, le corps des personnages est symbolisé par des objets qui tombent. Un des accessoires de *Fin de partie*, le chien en peluche, qui n'a que trois pattes et auquel il

manque le sexe, symbolise ainsi l'infirmité des personnages, et les deux chutes du chien reflètent la paralysie de Nagg, Nell et Hamm et anticipent celle de Clov :

Accroupi il essaie de faire tenir le chien debout, n'y arrive pas, le lâche. Le chien tombe sur le flanc.

HAMM. – Alors quoi?

CLOV. – Il tient (*FP*, p. 58)⁸.

Michel Lioure remarque justement que « [l]e chien en peluche, auquel il manque une patte et qui ne peut donc tenir debout [...], est la réplique achevée – justement parce qu'elle est inachevée ! – de son maître »⁹.

De même, les chutes dans *Le Roi se meurt* marquent non seulement le corps de Bérenger, mais aussi les attributs royaux :

LE ROI : J'avais glissé tout simplement. Cela peut arriver. Cela arrive. Ma couronne ! (*La couronne était tombée par terre pendant la chute. Marie remet la couronne sur la tête du Roi.*) C'est mauvais signe.

MARIE : N'y crois pas.

Le sceptre du Roi tombe.

LE ROI : C'est mauvais signe.

MARIE : N'y crois pas. (*Elle lui donne son sceptre.*) Tiens-le bien dans ta main. Ferme le poing (*RM*, p. 26).

Devant la chute de sa couronne, puis de son sceptre, les deux accessoires-attributs royaux essentiels, Bérenger ne peut plus nier la faiblesse qui le gagne. Désespéré, il ordonne que les têtes du Garde et du Médecin tombent, ce qui ne se produit pas, et ensuite que la couronne de Marguerite tombe, mais c'est au contraire la sienne qui retombe (*RM*, p. 27). Par ses chutes récurrentes, la couronne du Roi symbolise le destin fatal de Bérenger, tandis que la couronne de Marguerite, qui tient fermement sur sa tête, représente l'implacabilité de la mort¹⁰.

⁸ Le chien retombe aussi à la p. 59. Si Clov insiste pour faire croire que le chien tient debout, c'est probablement parce qu'il veut calmer Hamm, le tyran auquel les personnes et les choses doivent indifféremment être soumises.

⁹ Michel Lioure, « Les Objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », dans Béatrice Bonhomme éd., *Samuel Beckett*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de l'Université de Nice, 1999, p. 18.

¹⁰ La reine Marguerite a été souvent identifiée à la mort ou à un guide vers la mort par les critiques. Voir Bernard Gros, « *Le Roi se meurt* », *Ionesco*, Paris, Hatier, 1972, p. 39 ; Christine Vulliard, *Étude sur Ionesco* : « *Le Roi se meurt* », Paris, Ellipses, « Résonances », 2000, p. 34.

Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, tous les objets liés aux chutes du Roi ou qui tombent eux-mêmes acquièrent une valeur symbolique en annonçant directement ou par métaphore l'agonie et la mort inévitables du Roi. De même, dans *Fin de partie*, le chien en peluche qui tombe plusieurs fois renvoie à la paralysie progressive des personnages et symbolise par ses chutes le retour du corps à la terre, l'immobilité complète dans la mort. *Oh les beaux jours* comporte un motif semblable : le mamelon de terre auquel se heurte le personnage de Willie symbolise le retour inévitable du corps à la terre et l'imminence de la mort. À la différence de ces trois pièces, *Jeux de massacre*, où les chutes sont toujours fatales, n'offre qu'un seul exemple (celui du cercueil) dans lequel le corps est en lien avec l'objet théâtral. L'absence d'objets participant aux nombreuses chutes dans cette pièce suggère peut-être l'invisibilité de la maladie qui les provoque. Ainsi, dans *Jeux de massacre*, c'est plutôt le corps devenu cadavre et encombrant le plateau qui fait office d'objet¹¹.

3.3 Immobilisation

Outre le confinement, Beckett et Ionesco imposent à leurs personnages d'autres « conditions de laboratoire », notamment celle de l'immobilisation progressive annoncée par les chutes. En effet, la mobilité du corps des personnages dans les quatre pièces 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, et valant aussi bien pour les deux pièces de Ionesco :

¹¹ De même, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un seul cadavre gardant paradoxalement les caractéristiques à la fois d'un objet qui fait partie du décor et d'un être vivant, grandit de plus en plus et évacue les personnages vivants de la scène.

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 bientôt¹².

En fait, la mobilité limitée des personnages traduit leur futile effort pour retarder la mort : « Hamm is a king in this chess-game lost from the start. From the start he knows he is making loud senseless moves. [...] He is only trying to delay the inevitable end »¹³. Ce commentaire vaut également pour les autres personnages de *Fin de partie*, ceux de *Oh les beaux jours*, tout comme pour Bérenger dans *Le Roi se meurt* et les personnages de *Jeux de massacre*.

Dans *Fin de partie*, Beckett investit beaucoup dans l'opposition mobilité-immobilité. Le décor représente un intérieur exigü « sans meubles » (FP, p. 13) : « au sens étymologique rien n'y bouge »¹⁴. Le corps des personnages est pris dans un réseau d'objets qui, tout en assumant une fonction spatiale, réduisent sa mobilité. Ainsi, le déplacement de Clov est limité : horizontalement, par les murs où se trouvent les deux fenêtres par lesquelles il regarde à l'extérieur ainsi que par le fauteuil de Hamm derrière lequel il se tient à sa place, et verticalement, par la hauteur de l'escabeau sur lequel il monte.

On remarque aussi une progression vers l'immobilité entre les trois générations de *Fin de partie*. La plus jeune génération, représentée par Clov, n'est déjà pas exempte de troubles de la marche. Clov souffre d'un mal de jambes (FP, p. 21, 79) et a une « [d]émarche raide et vacillante » (FP, p. 13). En outre, il ne peut pas s'asseoir :

HAMM. – Assieds-toi dessus [sur la poubelle].

CLOV. – Je ne peux pas m'asseoir.

¹² Thérèse Malachy, *op. cit.*, p. 37.

¹³ Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1973, p. 152, cité par Janet Patricia Little, *Beckett, « En attendant Godot » and « Fin de partie »*, London, Grant & Cutler, 1981, p. 28.

¹⁴ François Noudelmann, *Beckett, ou la Scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Paris, Champion; Genève, Slatkine, « Unichamps », 1998, p. 44.

HAMM. – C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout. [...] Chacun sa spécialité (*FP*, 24-25).

Ne pas pouvoir rester debout ou ne pas pouvoir s'asseoir s'avèrent donc des traits distinctifs limitant les possibilités de mouvement des deux personnages. Clov, « l'homme condamné à ne plus s'asseoir [,] destiné à rester 'voûté' jusqu'au jour où il pourra 'tomb[er]' »¹⁵, est une espèce de *perpetuum mobile* humain qui désire être arrêté par son improbable chute.

Hamm, le représentant de la deuxième génération, est un paralysé poussé par Clov dans son fauteuil à roulettes, prolongement de son corps. Sa mobilité partielle dépend donc de la mobilité de l'autre et de celle de l'accessoire. Hamm attribue à sa mobilité très limitée dans l'espace clos du refuge une importance démesurée, le tour du refuge exigu équivalant pour lui au tour du monde :

HAMM. – [...] Fais-moi faire le tour du monde! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Rase les murs. Puis ramène-moi au centre (*FP*, p. 41).

Mais le fauteuil fonctionne aussi comme déterminant de l'immobilisation progressive de Hamm : « Il nous faudrait un vrai fauteuil roulant. Avec de grandes roues. Des roues de bicyclette » (*ibid.*). Ses roulettes étant trop petites, le fauteuil d'infirmes semble difficile à déplacer. Si la bicyclette existait encore, ses roues montées sur le fauteuil pourraient aider Hamm à se mouvoir plus facilement. Mais les bicyclettes sont épuisées elles aussi (*FP*, p. 22)¹⁶. Par conséquent, le handicapé reste cloué à un accessoire qui ne peut lui offrir qu'un déplacement fort restreint. Un autre accessoire, la gaffe, servant normalement à faire avancer les bateaux sur l'eau, semble changer de nature par un détournement d'usage :

HAMM. – Va me chercher la gaffe.

[...]

CLOV. – Voilà ta gaffe. [...]

¹⁵ Christine Lombez, Hervé Bismuth, Ciaran Ross, *Lectures d'une œuvre : « En attendant Godot » et « Fin de partie » de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du temps, 1998, p. 174.

¹⁶ À ce sujet, voir Peter Ehrhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, Birkhäuser, « Poly », 1976, p. 83.

Il donne la gaffe à Hamm qui s'efforce, en prenant appui dessus, à droite, à gauche, devant lui, de déplacer le fauteuil.

HAMM. – Est-ce que j'avance?

CLOV. – Non.

Hamm jette la gaffe (FP, p. 61-62).

Hamm ne réussit pas à faire bouger son fauteuil, puisque l'accessoire dont il dispose est inadéquat. La gaffe remplit ici une fonction ludique qu'on pourrait qualifier de négative : elle *ne rend pas possible* le mouvement voulu.

Représentants de la plus vieille génération de *Fin de partie*, Nagg et Nell sont les moins mobiles. En effet, ils ont perdu leurs jambes dans un accident de tandem (FP, p. 31)¹⁷. Ils sont maintenant deux troncs condamnés à végéter dans deux récipients immobiles. La partie supérieure de leurs corps possède une mobilité restreinte qui devient cependant de plus en plus limitée par la fermeture des deux couvercles des poubelles (FP, p. 39-40). Ainsi, tout en remplissant une fonction spatiale, les parties du décor limitant le déplacement, comme les murs de l'intérieur, voire imposant l'immobilité aux personnages, comme les poubelles, acquièrent dans *Fin de partie* une valeur symbolique morbide. La paralysie du corps signale en effet l'approche imminente de la mort dans cet univers immobile où même le cycle de la nature s'est arrêté : il n'y a « plus de marée » (FP, 83).

La mobilité des personnages est encore plus réduite dans *Oh les beaux jours*. À l'acte I, Winnie est enterrée jusqu'au-dessus de la taille, puis à l'acte II, jusqu'au cou. Dans l'acte I, la plupart des gestes de Winnie sont effectués par ses mains, ses bras et sa

¹⁷ Le motif de la bicyclette dans *Fin de partie* nous paraît particulièrement intéressant comme facteur d'immobilisation des personnages. Le tandem provoque l'accident qui mutile Nagg et Nell, tandis que l'absence de bicyclette réduit la mobilité de Hamm ainsi que celle de Clov. Le même motif apparaît également dans les romans de Beckett. Ainsi, « Molloy is separated from his bicycle as the first stage in a disintegration which entails the stiffening of the leg, the shortening of the other leg which has previously been stiff, the loss of the toes from one foot [...], a staggering in circles, a crawling, a dragging himself flat on his belly using his crutches like grappels, brief thoughts of rolling, and final immobility, in a ditch » (Hugh Kenner, « The Cartesian Centaur », dans Martin Esslin éd., *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, « A Spectrum Book : Twentieth Century Views », 1965, p. 52).

tête. Winnie encourage ses propres mains à « agir », comme si elle voulait illustrer le proverbe latin *Motus vita est* : « (*Elle lève les mains et les tient ouvertes devant ses yeux. À ses mains.*) Faites quelque chose ! » (*OBJ*, p. 48) Le mouvement le plus fréquent qui ponctue l'acte est sans doute lorsque Winnie farfouille dans son sac. Ce geste ainsi que la manipulation des objets sortis du sac constituent une véritable chorégraphie de la paralysée : « *Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans, en sort une lime à ongles, revient de face et commence à se limer les ongles* » (*ibid.*). Les accessoires du sac remplissent une fonction ludique en donnant un support au jeu, mais aussi une fonction déterminative en caractérisant le personnage et sa situation : Winnie est prisonnière du rituel de manipulation répétitive des accessoires. Cette activité, constituant toute l'action véritable de l'acte I, crée l'illusion de la domination du personnage sur les objets. Cependant, non seulement Winnie perd-elle son contrôle illusoire, mais son corps même est contrôlé par un élément du décor – le mamelon de terre qui l'engloutit et l'immobilise. L'enterrement progressif que Winnie subit immobilise d'abord la partie inférieure de son corps, puis, à l'acte II, son corps entier, à l'exception de 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* » (*OBJ*, p. 59). Beckett attire ainsi doublement l'attention sur la tête de l'héroïne : d'une part, c'est l'unique partie visible de son corps; d'autre part, elle occupe une posture humiliante : abaissée au niveau du sol, la tête de Winnie perd en effet sa position dominante traditionnelle.

Les gestes de Willie sont désarticulés et il se déplace avec difficulté « à quatre pattes » (*OBJ*, p. 73), surtout lorsqu'il doit sortir de son trou ou y rentrer. Caché par le mamelon, Willie effectue des mouvements maladroits commentés par Winnie :

Pas la tête la première, nigaud, comment ferais-tu pour tourner? (*Un temps.*) Voilà... demi-tour... maintenant... marche arrière. (*Un temps.*) 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. [...] Pas la tête la première, je te dis. [...] Plus à droite. [...] À droite, je te dis! [...] Mais bas les fesses, bon Dieu! (*OBJ*, p. 31)

À la différence du mamelon de terre qui immobilise verticalement le corps, le trou représente une menace constante à la mobilité horizontale du personnage. Le commentaire de Winnie « Quelle malédiction, la mobilité ! » (*OBJ*, p. 54) montre qu'elle préfère cependant sa paralysie verticale à la mobilité horizontale partielle de Willie : « [d]espite her partial burial, Winnie remains in the dignified vertical position, a thinking animal ; Willie, a beast on all four, leering over a pornographic postcard »¹⁸. Illustrant très bien la pensée de Beckett : « Le vivant est un rampant »¹⁹, Willie qui rampe devient ainsi moins humain et plus animal²⁰. On notera finalement avec François Noudelmann qu'« [e]n ramenant les personnages à l'horizontale, Beckett prive la tête de sa supériorité spatiale et la présente écervelée »²¹, ce qui rapproche ultimement Willie d'un véritable objet.

Comme les personnages de *Oh les beaux jours*, le couple âgé de *Jeux de massacre* éprouve aussi des difficultés de déplacement : « *Le vieil homme soutient la vieille femme. Ils se dirigent doucement, assez difficilement vers la droite* » (*JM*, p. 89). La marche difficile des vieux est provoquée par leur âge avancé et non pas par les obstacles du décor ou des accessoires. La vieille qui semble pleine de vie lance même un défi à leur âge : « Dansons » (*JM*, p. 91). Ce projet demeure pourtant seulement verbal : « *Ils continuent d'avancer péniblement* » (*ibid.*). À la fin de leur lente promenade, « *[i]ls*

¹⁸ S.E. Gontarski, *Beckett's « Happy Days »*, *A Manuscript Study*, Columbus, The Ohio State University Libraries, 1977, p. 23. À cause de son mode de déplacement, Willie est comparé à un animal : « Las de ton trou, mon lapin ? [...] Ah tu n'es plus le rampeur d'autrefois, pauvre chéri. [...] Sur les genoux, mon chéri, essaie sur les genoux, les pattes par terre. (*Un temps.*) Genoux ! Genoux ! » (p. 54). La comparaison avec le lapin, un animal très agile, démontre à quel point la mobilité de Willie est maladroite.

¹⁹ Cité dans Christine Lombez, Hervé Bismuth, Ciaran Ross, *op. cit.*, p. 182.

²⁰ « Les anthropologues pensent que l'homme s'est fait en se redressant de la posture du quadrupède, en libérant les pattes de devant de la fonction de sustentation pour faire une main, c'est-à-dire un organe capable de préhension, de défense, de jet, de portage, etc. » (Moncef Chelli, « La station debout et l'espace de la pensée », dans Colette-Chantal Adam *et al.*, *Le Corps*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1992, vol. 2, p. 111).

²¹ François Noudelmann, *op. cit.*, 1998, p. 94.

s'assièront sur un banc » (JM, p. 89). Ce banc qui devrait leur offrir du repos est un substitut du tombeau de la vieille : elle y sent les premiers symptômes de la peste.

Enfin, dans *Le Roi se meurt*, la maladie de Bérenger I^{er} commence par la faiblesse de ses jambes :

MARIE, *se précipitant vers le roi* : Mon roi, vous boitez. [...]
 LE ROI : [...] (*À Marie qui essaye de le soutenir.*) Non, j'arriverai. (*Il s'aide de son sceptre comme d'un bâton.*) Ce sceptre peut encore servir. (*Il réussit péniblement à s'asseoir, aidé tout de même par la reine Marie.*) Mais non, mais non, je peux. Ça y est ! (RM, p. 20-21)

La détérioration de sa santé est accompagnée du déclin de sa dignité de monarque : le sceptre, l'attribut royal par excellence, dégradé par cet usage inapproprié, devient ici une vulgaire canne d'appui²². Ce changement de nature de l'accessoire se révèle très significatif : il symbolise une grandeur déchu. À la fin de la pièce, le Roi gesticule et se déplace d'une manière différente : « *Le Roi se lève mais il a une autre démarche, des gestes saccadés, un air déjà un peu comme un somnambule. Cette démarche somnambulique se précisera de plus en plus* » (RM, p. 66). Son mode de déplacement l'éloignant de l'état de veille assimilé à la vie et le ramenant de plus en plus près du sommeil, qui est considéré comme une forme dégradée de la mort²³, le Roi suivra le chemin vers le trône et y trouvera l'immobilité complète dans l'anéantissement : « King Bérenger has no need to move. He is at the centre point of his own death, which is his throne »²⁴. Le symbole de la royauté se transforme ainsi en tombeau, symbole de la mort.

En conclusion, l'immobilisation des personnages beckettien et ionescien est en général provoquée ou symbolisée par les éléments du décor et les accessoires. Le décor

²² Ce détournement d'usage apparaît aussi lorsque le sceptre est utilisé pour aider à relever le Roi qui tombe (RM, p. 25).

²³ Voir Hubert de Phalèse, *Beckett à la lettre : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Paris, Nizet, 1998, p. 50.

²⁴ Joseph Long, « From *The Killer* to *The King* : Representations of Space in the Bérenger Cycle », *Nottingham French Studies*, vol. XXXV, n° 1, printemps 1996, p. 105.

de *Oh les beaux jours* présente un caractère actif et extrêmement agressif à l'égard des mouvements des personnages. Il remplit la fonction syntaxique du sujet, tandis que le corps immobilisé des personnages occupe la place du prédicat. Dans *Fin de partie*, tous les personnages éprouvent des difficultés de mouvement et créent des liens multiples avec les objets qui limitent leur mobilité. Mais contrairement au décor actif de *Oh les beaux jours*, les accessoires de *Fin de partie* sont irrémédiablement passifs et souvent inadéquats au déplacement du corps : les véhicules qui devraient faciliter le déplacement s'avèrent plutôt la cause de la paralysie. Dans *Le Roi se meurt*, la mobilité de Bérenger est progressivement réduite par les objets qui accélèrent son infirmité en l'agressant. Les objets-attributs royaux sont dégradés par un détournement d'usage ou bien sont remplacés par des objets de malade. La paralysie du Roi n'est pas seulement le comble de son infirmité, elle le prive également de ses attributs, plus précisément, de son identité. De plus, elle constitue la phase précédant immédiatement la mort, ce qui est aussi le cas dans *Jeux de massacre*. Ainsi, chez Beckett et Ionesco, les objets n'empêchent pas et ne ralentissent point l'immobilisation qui, avant même la mort, indique déjà l'inertie rapprochant le corps de la catégorie de l'inanimé.

3.4 Fragmentation/Mutilation

La phase de la fragmentation ou de la mutilation du corps pousse plus loin le processus de sa réification. Ionesco et surtout Beckett soulignent le lien entre la déstructuration du corps des personnages et celle de leur environnement :

La problématique du corps morcelé est à lire aussi bien sur le corps du personnage que sur l'espace scénique. Ces deux structures de la représentation, corps et espace scénique, convergent pour véhiculer la même métaphore, pour illustrer le même mythe du « dedans et du dehors » [...]. [...] Le morcellement du corps et le caractère énigmatique de l'espace sont deux modes d'expression

convergents de cette perte d'identité qui caractérisent les personnages. Il est tout aussi difficile pour le héros de se saisir dans une forme que de se situer dans un lieu²⁵.

Comme dans un puzzle, les éléments morcelés du corps des personnages peuvent être combinés avec les éléments du décor et avec les accessoires. Il n'est donc point étonnant que les personnages beckettien et ionescien, confondus avec les objets théâtraux, en perdent leur propre identité, voire adoptent celle des objets. L'image finale du corps qui en résulte frappe alors par sa monstruosité.

Ce procédé est plus accentué chez Beckett qui « propose une mise en scène qui relève d'une indifférenciation des présences matérielles et d'une disparition des identités humaines. [I] maltraite et déforme les corps pour mieux dissoudre leur identité »²⁶. Ainsi, dans *Fin de partie*, quoique son corps garde son unité, Clov vit un fantasme du corps fragmenté semblable à celui des malades schizophrènes²⁷ :

HAMM. – Tu te crois un morceau, hein?

CLOV. – Mille (*FP*, p. 26).

Mais le plus souvent, Beckett recourt au procédé du morcellement corporel par des moyens visuels (éléments du décor, accessoires, éclairage) qui cachent certaines parties du corps en le réduisant à quelques parties visibles : « Représenter le corps comme un débris, tronc, tête, bouche, n'est pas simple procès métonymique pour Beckett [...], mais transcription scénique d'un fantasme du corps morcelé. La partie ne peut venir représenter un tout, puisque l'unité n'est pas perçue »²⁸.

²⁵ 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, J. Corti, 1987, p. 230.

²⁶ François Noudelmann, *op. cit.*, p. 100.

²⁷ Hélène Hoffmann, la schizophrène connue dont la perception corporelle ressemble étonnamment à la représentation du corps fragmenté chez Beckett et Ionesco, percevait ainsi son corps : « 'Je lutte contre moi-même. Ça me met en morceaux. Je suis comme atomisée [...]. Je suis réduite en pièces détachées comme une marionnette; il me manque quelque chose qui tienne ensemble tous mes morceaux.' Ainsi, lorsqu'ils nous parlent de leur corps, les psychotiques nous parlent de guerre nucléaire » (Patrice Villani, « Le fantasme du corps morcelé », dans Colette-Chantal Adam *et al.*, *op. cit.*, vol.1, p. 147).

²⁸ Marie-Claude Hubert, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 46, 1994, p. 207-208.

Ce type de fragmentation visuelle marque les corps de Nagg et Nell. Chaque fois qu'ils apparaissent, ils exhibent toujours de la même façon certaines parties de leur corps : « *Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit* » (FP, p. 22-23, 27)²⁹. Les deux poubelles contribuent directement au morcellement visuel du corps en jouant sur l'opposition montré-caché. Elles remplissent non seulement une fonction ludique permettant la fragmentation visuelle du corps des personnages, mais aussi une fonction déterminative : ces deux éléments du décor, inséparables du corps, caractérisent l'infirmité des culs-de-jatte. Les corps des deux vieillards sont en effet marqués par une fragmentation corporelle réelle. Les propos des personnages nous confirment qu'ils sont mutilés :

HAMM. – [...] Comment vont tes moignons?
NAGG. – T'occupe pas de mes moignons (FP, p. 24).

En leur permettant de cacher leurs moignons, les poubelles fonctionnent donc aussi comme indices de la mutilation. Celle-ci est en outre symbolisée par un autre accessoire : le chien en peluche inachevé qui n'a que trois pattes et qui, à l'instar des culs-de-jatte, ne peut tenir debout.

Comme dans *Fin de partie*, la fragmentation du corps des personnages dans *Oh les beaux jours* est en général représentée visuellement. Caché derrière le mamelon (OBJ, p. 12), Willie est visiblement réduit à sa tête qui émerge de temps en temps : « *Willie déplie un journal, mains invisibles. Les pages jaunies, moitié supérieure, viennent encadrer sa tête* » (OBJ, p. 20, 56). Le mamelon de terre et le journal encadrent le portrait du crâne de Willie, privé d'identité, puisque son visage reste invisible. À la limite, on peut supposer que le personnage est âgé, si l'on interprète la calvitie et le journal jauni comme indices de sa vieillesse. Quoi qu'il en soit, la fragmentation de son

²⁹ La formule vaut également pour Nell : « *Le couvercle se soulève, les mains de Nell apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge* » (FP, p. 29).

corps le réduisant au portrait d'un crâne chauve, sa fixité et son manque d'identité le rapprochent d'un objet.

Le corps de Winnie est réduit, à l'acte I, au torse et à l'acte II, à la tête. Ce morcellement corporel est réalisé visuellement par le mamelon de terre, qui fonctionne comme sujet et laisse la place de prédicat au corps du personnage. Comme précédemment chez Willie, cette fragmentation provoque une réification corporelle, puisque le corps s'imbrique de plus en plus dans le décor : « Le mamelon herbeux et brûlé d'où n'émerge que le torse de Winnie nous impose de comprendre qu'ici le personnage et son lieu ne font qu'un »³⁰. La pièce *Pas moi*, où le corps du personnage est réduit par l'éclairage à une bouche qui parle, « semble [...] démontrer où *Oh les beaux jours* auraient finalement abouti si on avait pu assister aux étapes suivantes – au troisième et quatrième acte – de l'enlèvement »³¹ qui morcelle le corps de Winnie.

Enfin, dans *Jeux de massacre*, la réification du corps passe souvent par sa fragmentation. Lorsque les cannibales préparent des pâtés avec de la chair humaine, le corps est même trop morcelé pour être reconnu (*JM*, p. 102-103). Dans l'exemple suivant, au contraire, les parties corporelles sont facilement identifiables : « *De la droite, entre un homme qui a deux têtes de morts dans les mains qu'il brandit* » (*JM*, p. 105). Étant simultanément des fragments du corps et des objets de manipulation, les têtes de morts, de même que les pâtés de chair humaine, apparaissent comme de troublants accessoires organiques.

En résumé, le corps morcelé des personnages beckettien se rapproche davantage des objets parce qu'il est fragmenté visuellement par eux, les morceaux du corps étant

³⁰ Olivier de Magny, « Nulle part – Personne », dans Dominique Nores éd., *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 89.

³¹ Peter Ehrhard, *op. cit.*, p. 140.

fréquemment confondus dans les éléments du décor. À l'exception du chien en peluche, les objets eux-mêmes gardent leur unité, tout en détruisant l'unité du corps des personnages. Chez Ionesco, le processus de fragmentation est plus radical : les morceaux du corps des personnages se retrouvent au rang d'objets. Cette perte d'unité corporelle semble d'abord réduire l'importance des personnages, mais paradoxalement, justement grâce à elle, leur corps devient plus spectaculaire. Chez Beckett comme chez Ionesco, on constate donc que le corps des personnages perd son identité dans le processus de morcellement et adopte de plus en plus celle des objets.

3.5 Désintégration

La désintégration du corps des personnages représente la suite logique de la fragmentation corporelle, en détruisant cependant l'unité du corps de façon plus radicale. Chez Beckett, elle se manifeste comme une dissolution³², tandis que chez Ionesco elle apparaît comme une disparition du corps. En effet, ce dramaturge ne procède pas si progressivement que Beckett, qui décompose lentement le corps, va presque jusqu'à son anéantissement : « Cette tension vers une ultime disparition jamais atteinte conduit à penser le processus de l'éradication sans oublier son résultat, au seuil de l'absence, et que Beckett nomme 'le moindre' »³³. Les objets beckettien partagent le même destin :

[ils] acquièrent, en effet, une signification symbolique et font signe vers la mort, êtres et choses obéissant à une loi d'amoindrissement, de détérioration, de décrépitude. La disparition des objets

³² La dissolution du corps des personnages figure non seulement dans les pièces de théâtre de Beckett, mais aussi dans ses romans. Voir Eric P. Levy, « Disintegrative Process in *Endgame* », dans Marius Buning, Matthijs Engelberts et Sjeff Houppermans éd., *Pastiches, parodies et autres imitations*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Samuel Beckett aujourd'hui », 2002, p. 264.

³³ François Noudelmann, « Pour en finir avec le rien », dans Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille éd., *Lire Beckett : « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 12.

[est] le signe d'un anéantissement progressif. Les objets participent alors à ce processus d'effacement, loi universelle du dépérissement qui régit l'univers de Beckett³⁴.

Dans *Fin de partie*, la dissolution est omniprésente : « Les objets tour à tour disparaissent autour de [Hamm], avec lui, comme lui »³⁵. De fait, il n'y a plus de roues de bicyclette, plus de bouillie, plus de dragées, plus de plaids, plus de calmant, plus de cercueils (*FP*, p. 22, 23, 76, 89, 94, 102)... Les éléments du décor, tel le mur du refuge, montrent également les premiers signes de désintégration :

Hamm se penche vers le mur, y colle l'oreille.

HAMM. – Tu entends? (*Il frappe le mur avec son doigt replié. Un temps.*) Tu entends? Des briques creuses. (*Il frappe encore.*) Tout ça c'est creux! (*FP*, p. 42)

Même si la limite entre le refuge et l'environnement extérieur est fragile, les personnages de *Fin de partie* ne peuvent pas aller explorer dehors : ce serait contre les règles de l'« expérimentation » conçue par le dramaturge. Ils essaient au moins de définir leur situation :

HAMM. – As-tu jamais pensé à une chose?

CLOV. – Jamais.

HAMM. – Qu'ici nous sommes dans un trou (*FP*, p. 56).

Le refuge identifié au « trou » évoque l'image puissante d'une bouche dévorant tout³⁶. De fait, il est évident que les choses diminuent et disparaissent progressivement dans l'univers de *Fin de partie*, renvoyant ainsi par métaphore aux corps des personnages qui sont « avalés » à leur tour.

Le phénomène apparaît de façon frappante chez les deux culs-de-jatte, Nagg et Nell, dont les corps, déjà diminués depuis leur accident, sont lentement « dévorés » par

³⁴ Michel Lioure, préface de l'article « Les Objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », dans Béatrice Bonhomme éd., *Samuel Beckett*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de l'Université de Nice, 1999, p. 5.

³⁵ Michel Lioure, *loc. cit.*, p. 18-19.

³⁶ Le pauvre affamé, qui vient prier Hamm de lui donner un emploi, s'enfuit lui aussi d'un « trou » désert, pour la même raison, peut-être (*FP*, p. 72). À la différence de Beckett, qui fait englober l'univers de *Fin de partie* par un trou, Ionesco évoque les trous multiples dans *Le Roi se meurt* qui s'attaquent au personnage central du Roi : « LE ROI : Je suis plein, mais de trous. On me ronge. Les trous s'élargissent, ils n'ont pas de fond. J'ai le vertige quand je me penche sur mes propres trous, je finis » (*RM*, p. 54).

les poubelles. Nagg surtout, qui vient de perdre sa dernière dent (*FP*, p. 30), est conscient de sa propre désintégration :

NAGG. – Tu peux me gratter d’abord? [...]

NELL. – Non. [...] Frotte-toi contre le rebord.

NAGG. – C’est plus bas. Dans le creux. [...] Hier tu m’as gratté là (*FP*, p. 34).

Le corps vivant est donc soumis lui aussi aux lois de la réduction et de la disparition³⁷ symbolisées ici par « le creux » où s’enfonce Nagg. En s’enfonçant dans les poubelles, les corps des personnages sont soumis à une lente agonie : littéralement englouties par les récipients, leurs vies ne sont plus que putréfaction³⁸. Pourtant, les poubelles n’entraînent pas la mort, puisque la dissolution corporelle n’y est jamais complètement accomplie.

D’autres objets, tels l’escabeau et les fenêtres, fonctionnent comme indices de la désintégration corporelle :

HAMM. – Regarde la terre.

[...]

CLOV. – [...] (*Il va vers la fenêtre à la droite, la regarde.*) Il me faut l’escabeau.

HAMM. – Pourquoi? Tu as rapetissé? (*FP*, p. 44)

Clov ne peut donc plus atteindre la fenêtre haut perchée sans l’accessoire qui indique le « rapetissement » de son corps. Dans la prophétie lugubre de Hamm, Clov vivra un malheur double, le rapetissement physique étant associé avec la solitude :

HAMM. – [...] Un jour tu [...] seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. [I] n’y aura plus de mur. [...] L’infini du vide sera autour de toi [...], tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe. [...] Oui, un jour tu sauras ce que c’est, [...] tu n’auras personne, parce que tu n’auras eu pitié de personne et qu’il n’y aura plus personne de qui avoir pitié (*FP*, p. 53).

Une fois l’environnement et les corps des autres disparus, absorbés par le vide envahissant, le corps de Clov sera donc encore plus réduit, presque inexistant.

³⁷ Voir Pierre Chabert, « Beckett. Lieu physique, théâtre du corps », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 106, 1983, p. 82.

³⁸ Hamm et Clov traitent verbalement et physiquement Nagg et Nell comme des déchets, ce qui est le comble de la dégradation physique et morale : « HAMM. – [...] (*Il siffle. Entre Clov.*) Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer ! » (*FP*, p. 38).

Dans *Oh les beaux jours*, emprisonné par le mamelon de terre qui l'engloutit au fur et à mesure, le corps de Winnie semble subir le même sort que celui de Nagg et de Nell dans leurs poubelles : il est abandonné à la lente décomposition biologique. L'expression « un ver [de doute] qui [la] ronge » (*OBJ*, p. 33) acquiert une signification morbide. Les mêmes lois de disparition valent pour les objets de *Oh les beaux jours* : la pâte dentifrice, le tonique et le rouge à lèvres sont lentement épuisés. Mais tandis que le corps du personnage passe à la catégorie de l'inanimé, les objets acquièrent les caractéristiques des êtres vivants : « Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les *choses* ont une vie. [...] Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi » (*OBJ*, p. 65; souligné par l'auteur). De plus, certains accessoires disparus manifestent une caractéristique inattendue : si la glace et l'ombrelle de Winnie sont détruites, on annonce cependant qu'elles seront de retour (*OBJ*, p. 44, 46). Autorisant les objets à vivre et à « ressusciter », Beckett leur accorde finalement plus d'importance qu'aux personnages.

À la différence de Beckett, qui impose à ses personnages une lente et infinie dissolution corporelle, Ionesco privilégie plutôt la disparition des corps et des objets. Cependant, avant leur disparition définitive, les objets prolifèrent dans *Le Roi se meurt* : de nombreux accessoires de malade encerclent Bérenger, comme pour l'étouffer. Et dans le processus de disparition, les personnages sont les premiers à s'effacer (*RM*, p. 66, 68, 74), puis les éléments du décor, et finalement le Roi, personnage central :

Le Roi est assis sur son trône. On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu de décor est très important.

Maintenant, il n'y a plus rien sur le plateau sauf le Roi sur son trône dans une lumière grise. Puis, le Roi et son trône disparaissent également.

Enfin, il n'y a plus que cette lumière grise.

*La disparition des fenêtres, portes, murs, Roi et trône doit se faire lentement, progressivement, très nettement. Le Roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume (*RM*, p. 74).*

La disparition du corps du personnage suggère ici en premier lieu la mort du Roi, ensuite le néant absolu représenté par l'éclairage spécial dans lequel il sombre. Il est significatif que le dernier élément du décor qui disparaît, le trône, s'efface simultanément avec le Roi, symbolisant non seulement la mort de l'homme, mais aussi celle de son identité de monarque. En outre, la lenteur de ce processus rapproche le procédé ionescien de celui de Beckett.

En résumé, le corps du personnage beckettien reste toujours à la limite d'une dissolution totale, comme les objets de son environnement. Ainsi, les éléments du décor et les accessoires qui disparaissent dans *Fin de partie* renvoient par métaphore à la dissolution corporelle. Dans *Oh les beaux jours* aussi, la plupart des objets sont de plus en plus réduits; mais certains, après avoir été anéantis, sont censés revenir à l'existence. À l'inverse, le corps de plus en plus réduit des personnages ne ressuscitera pas : il s'avère donc moins qu'une chose. Quant à Ionesco, il représente l'anéantissement de ses personnages en les entourant d'abord par de trop nombreux objets; les éléments du décor et les accessoires s'effacent par la suite et entraînent dans le néant le corps des personnages qui partage ainsi le sort des choses. Dans son théâtre, c'est donc l'excès de la matière qui provoque la disparition commune des corps et des objets. Malgré ces différences, en adoptant progressivement la nature d'une chose, le corps en désintégration mute, chez les deux auteurs, dans la catégorie des objets.

3.6 Agonie/Mort

Après avoir subi ces différentes phases de réification, le corps des personnages atteint naturellement celles de l'agonie et de la mort, thèmes obsédants dans l'œuvre de

Beckett et de Ionesco. Thérèse Malachy commente ce phénomène en l'attribuant au climat spirituel qui prévalait pendant et après la Deuxième Guerre mondiale :

Les cadavres non seulement coexistaient avec des vivants, mais les vivants finissaient par être des cadavres « vivants ». La mort devient situation « vécue », subie, dénaturée. Elle n'est plus une fin, une rupture, elle est un *état* ; elle n'est plus exorcisée par le deuil, embellie par le souvenir, aseptisée par le tombeau. Elle n'a plus rien de digne, elle est puante, rampante, atroce³⁹.

La mort est plus ou moins directement présente dans chacun des états de l'affaiblissement et de la réification du corps analysés antérieurement. Elle est une conclusion inévitable de la vie des personnages et du monde qui les entoure. Conservant toujours les traits caractéristiques « organique » et « humain », le corps-cadavre est alors privé du trait « animé » qui distinguait jusqu'alors les corps des personnages des objets qui les entourent. Les deux dramaturges s'intéressent également à l'agonie qui, précédant immédiatement la mort, n'est pas strictement détachée d'elle. Parfois l'agonie prend entièrement la place de l'action dans ces quatre pièces où les personnages ne sont qu'« occupés à mourir »⁴⁰. C'est le cas surtout dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* et, conformément au titre, dans *Le Roi se meurt*, tandis que dans *Jeux de massacre*, l'agonie est représentée comme étant toujours plus brusque et emportant dans son tourbillon de plus en plus de personnages.

L'agonie et la mort créent des rapports multiples entre les personnages et les objets théâtraux. Suggérant une atmosphère de catastrophe ou même de fin du monde, le décor joue un rôle important comme symbole de la mort. Quant aux accessoires, ils symbolisent explicitement ou implicitement l'agonie et la mort dans *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* et *Le Roi se meurt*. Utilisés comme instruments mortifères dans *Jeux de massacre*, ils possèdent plutôt une valeur pratique qu'une signification symbolique.

³⁹ Thérèse Malachy, *op. cit.*, p. 29-30 ; souligné par l'auteur.

⁴⁰ Maurice Nadau, « Occupés à mourir », dans Dominique Norez éd., *op. cit.*, p. 39.

L'agonie et la mort sont généralement annoncées par la fatigue des personnages qui révèle l'épuisement de leurs forces vitales. Dans *Fin de partie*, l'attrait du sommeil évoque celui de la mort⁴¹. Hamm, dont les bâillements ponctuent la pièce, veut être couvert du vieux drap que Clov a enlevé, c'est-à-dire qu'il veut « aller [s]e coucher » (*FP*, p. 17) presque dès qu'il a été réveillé. Les bonnets de nuit de Nagg et de Nell suggèrent aussi cet état entre le sommeil et la veille : les vieillards sont toujours prêts à dormir⁴². Les accessoires et les éléments du costume fonctionnent ici comme déterminants de cette situation particulière dans laquelle se trouvent les personnages : des morts en sursis. Chez Ionesco, les personnages de *Jeux de massacre* qui s'allongent sur un lit, un sofa ou un banc pour satisfaire le besoin de repos qu'ils éprouvent, meurent quasiment aussitôt dans des convulsions terribles provoquées par la peste⁴³. Dans *Le Roi se meurt*, Bérenger I^{er}, souffrant d'insomnie, trouvera le repos éternel assis sur son trône. Signifiant la mort, ces éléments du décor liés au repos du corps acquièrent donc une valeur métaphorique par un détournement d'usage qui les transforme en tombeau.

La fatigue qui apparaît dans *Oh les beaux jours* contraste avec celle des trois autres pièces par son intensité extrême. Elle est provoquée par un intolérable environnement sonore⁴⁴ :

Sac et ombrelle à la même place qu'au début du premier acte. Revolver bien en évidence à droite de la tente. [...]

Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête. Elle regarde devant elle. [...]
Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête (OBJ, p. 59-60; voir aussi p. 62, 64, 70, 77).

⁴¹ Voir Hubert de Phalèse, *op. cit.*, p. 50.

⁴² Miguel Ibáñez Rodríguez, « El Aspecto físico de los personajes del teatro de Beckett », *Cuadernos de investigación filológica*, vol. XVIII, 1992, p. 23.

⁴³ Voir les scènes simultanées avec deux couples (p. 55-61) et les scènes simultanées avec la jeune fille qui se prépare pour aller au bal clandestin et le voyageur qui arrive dans un hôtel (p. 62-66) : chaque fois qu'un personnage se couche, c'est toujours avec une issue fatale.

⁴⁴ Nous utilisons ici la définition plus large de l'objet théâtral qui comprend non seulement les accessoires, les éléments du décor et le corps du personnage, mais aussi l'éclairage et la sonorisation (voir Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeurs, 1989, p. 104).

Cette sonnerie perçante, qui se répète six fois, contrôle d'une façon particulièrement cruelle le battement des paupières de Winnie, seul mouvement qui lui reste possible à l'acte II : elle ne lui permet même pas de l'exécuter à sa volonté, encore moins de dormir. En plus, ce bruit lui cause une douleur physique comparable à celle de la torture : « Et quand ça sonne. [...] Ça fait mal, comme une lame. [...] Une gouge. [...] On ne peut pas rester sourd » (*OBJ*, p. 65)⁴⁵.

Fin de partie est tellement pleine de références à l'agonie et à la mort, qu'on ne sait plus si les personnages sont vivants-agonisants ou déjà morts ou bien les deux à la fois. Plus précisément, ils se trouvent éternellement suspendus entre la vie et la mort : « [Ils] ne sont pas encore nés ou déjà morts, ou plutôt en instance de mourir »⁴⁶ ; « L'impossibilité de mourir et d'être pur cadavre [...], tel est, semble-t-il, le destin du corps dans *Fin de partie* »⁴⁷. Tout semble mort autour du refuge : la nature, la mer, le soleil, la terre... Clov caractérise l'univers qu'il observe par la fenêtre par un mot foudroyant : « Mortibus » (*FP*, p. 46), et s'il trouve dans sa cuisine encore un rat, ou un garçon en vie hors du refuge (*FP*, p. 26, 75, 103-105), il se précipite pour les exterminer. Dans le fantasme des personnages, la mort semble paradoxalement inévitable et en même temps remise toujours à plus tard.

Le décor de *Oh les beaux jours* crée une atmosphère apocalyptique : l'« [é]tendue d'herbe brûlée » dans « une plaine démunée » (*OBJ*, p. 11) où habitent Winnie et Willie représente un désert sans vie. Toute la nature étant morte, ils sont probablement les derniers survivants sous ce soleil d'enfer. Cherchant à tout prix le côté positif de sa

⁴⁵ Dans la mise en scène de Serge Mandeville (mars 2004, Théâtre Prospéro, Montréal) on entendait également des cris que Winnie croit entendre dans sa tête : il est suggéré de cette manière que la scène (et ce qui s'y produit) n'est qu'imaginée par Winnie.

⁴⁶ Christine Baron, « *Fin de partie* et *En attendant Godot* ou l'Antépurgatoire du sens : Une métaphysique paradoxale », dans Franck Évrard dir., *En attendant Godot, Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1998, p. 105.

⁴⁷ Franck Évrard, « L'écriture du corps cadavérique dans *Fin de partie* », dans Franck Évrard dir., *op. cit.*, p. 115.

situation, Winnie constate avec soulagement : « Quelle bénédiction que rien ne pousse, imagine-toi si toute cette saloperie se remettait à pousser » (*OBJ*, p. 41). Paradoxalement, la terre sans vie, où rien ne pousse et ne repoussera, se comporte comme un être vivant qui, ayant besoin de nourriture, engloutit Winnie de plus en plus. Le mamelon de terre séchée devient ainsi un tombeau dévorant qui accélère le processus de l'agonie du personnage⁴⁸.

Dans *Le Roi se meurt*, une multitude de lieux abîmés ou détruits sont les signes précurseurs de l'agonie et de la mort certaine du Roi :

MARGUERITE : [...] Son palais est en ruines. Ses terres en friche. Ses montagnes s'affaissent. La mer a défoncé les digues, inondé le pays. [...] Au lieu de consolider le sol, il laisse des hectares et des hectares s'engloutir dans les précipices sans fond.

MARIE : [...] on ne peut pas lutter contre les tremblements de terre.

MARGUERITE : [...] le royaume est plein de trous comme un immense gruyère. [...] Sans parler de toutes ces guerres désastreuses. [...] Le territoire national s'est rétréci. [...] Vous voyez le résultat : des gouffres vertigineux, des villes rasées, des piscines incendiées, des bistrotts désaffectés. Les jeunes s'expatrient en masse. [...] Maintenant, il ne reste plus qu'un millier de vieillards. Moins. Ils trépassent pendant que je vous parle (*RM*, 15-16).

Ces images cataclysmiques, où même trois éléments fondamentaux participent à la détérioration (l'eau, la terre et le feu⁴⁹), renforcent les propos de Marguerite qui anticipe la fin de Bérenger, contre les arguments de Marie qui désire éviter ou ralentir le destin fatal du Roi. Les deux reines sont fréquemment interprétées par la critique comme les personnages-symboles de la mort et de l'amour⁵⁰. La force de l'amour ne pouvant pas vaincre la mort, Marguerite, l'incarnation de la mort, domine le dialogue avec son discours sur l'état désastreux du royaume qui, on l'a vu, est le prolongement du corps de Bérenger.

⁴⁸ Semblable aux poubelles qui « dévorent » Nagg et Nell.

⁴⁹ Mais pas l'air qui, chez Ionesco, possède souvent une connotation positive. Il est mis en rapport avec le bonheur, la légèreté et le vol, la lumière et la vie. Par exemple, libéré de la culpabilité du meurtre, le héros de *Amédée ou Comment s'en débarrasser* s'envole à la fin de la pièce. Dans *Le Piéton de l'air*, le héros, emporté par son bonheur, s'envole pour explorer l'univers.

⁵⁰ Renée Scemama, *op. cit.*, p. 21.

Les signes de l'agonie et de la mort de Bérenger acquièrent des proportions planétaires dans le discours du Médecin-Astrologue :

LE MÉDECIN : [...] Mars et Saturne sont entrés en collision. [...] Les deux planètes ont éclaté. [...] Le soleil a perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force. [...] Il tombe de la neige au pôle Nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner. La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue, s'enroule sur elle-même comme un chien moribond (*RM*, p. 17).

Les catastrophes cosmiques affichent des caractéristiques de la maladie mortelle des êtres vivants : l'affaiblissement, le refroidissement, la fatigue, le vieillissement, l'agonie, tous les symptômes que le Roi sent déjà ou qui se produiront bientôt. Son corps est ainsi projeté sur l'univers entier qui partage son sort, sa mort illimitée et innombrable entraînant tout dans le néant.

Le décor du *Roi se meurt* participe activement à l'agonie du personnage en reflétant toutes ses phases. Plus la santé de Bérenger se détériore, plus la fissure au mur dans la salle du trône s'élargit :

JULIETTE : [...] Il respire encore puisque nous sommes là.
 LE MÉDECIN, *examinant le malade* : Oui, oui, c'est évident. Il respire encore. Les reins ne fonctionnent plus, mais le sang circule. Il circule comme ça. Il a le cœur solide.
 MARGUERITE : Il faudra qu'il en vienne à bout. A quoi bon un cœur qui bat sans raison ?
 LE MÉDECIN : En effet. Un cœur fou. Vous entendez ? (*On entend les battements affolés du cœur du Roi.*) Ça part, ça va très vite, ça ralentit, ça part de nouveau à toute allure.
Les battements du cœur du Roi ébranlent la maison. La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer.
 JULIETTE : Mon Dieu ! Tout va s'écrouler !
 MARGUERITE : Un cœur fou, un cœur fou ! (*RM*, p. 63)

L'environnement sonore des battements du cœur, accompagné de l'apparition des autres fissures dans le mur, extériorise la maladie : le corps agonisant est de cette manière projeté auditivement et visuellement sur la scène et le décor devient son prolongement.

Le son symbolise aussi l'agonie dans l'exemple suivant :

LE ROI : Docteur, Docteur, l'agonie a-t-elle commencé ? ... [...] Ça n'a pas encore commencé. Je suis, je suis ici. Je vois, il y a ces murs, il y a ces meubles, il y a de l'air, je regarde les regards, les voix me parviennent, je vis, je me rends compte, je vois, j'entends, je vois, j'entends. Les fanfares ! *Sorte de fanfares très faibles* (*RM*, p. 46).

Les fanfares qui devraient être pompeuses annoncent ici indirectement par leur son affaibli l'agonie du Roi dont les sens commencent à décliner. Tout gravite autour de la

mort du Roi, qui conditionne non seulement l'effacement du décor, mais également la disparition progressive des autres personnages : Marie, le Garde, Juliette, le Médecin et Marguerite (*RM*, p. 66, 68, 74).

Dans *Jeux de massacre*, le lien entre le décor et l'agonie et la mort apparaît à la toute fin de la pièce : l'épidémie passée, le feu encercle les survivants de tous les côtés (*JM*, p. 109-110). Le feu avait rempli auparavant une fonction hygiénique et purificatrice, étant d'abord utilisé pour brûler les cadavres des pestiférés et leurs biens, puisque les morts étaient devenus trop nombreux pour être enterrés : les corps vivaient ainsi une « deuxième mort » dans cette réduction en cendres. Mais le feu qui apparaît sur scène révèle un autre visage : il engloutit rapidement les vivants comme une force destructrice aveugle. Les morts et les vivants sont donc uniformisés par leur semblable anéantissement. Ainsi, tout comme le décor « agressif » de *Oh les beaux jours* qui précipite l'agonie, le décor de *Jeux de massacre* cause directement la mort des personnages.

Enfin, pour ce qui est des accessoires symbolisant l'agonie et la mort, ceux de *Fin de partie* forment un ensemble d'objets hétérogène. La plupart d'entre eux appartiennent au réseau des objets banals d'usage quotidien qui ne possèdent point d'emblée les sèmes associés à l'agonie et à la mort. La connotation morbide surgit avec la mise en situation dans la pièce. Au début de *Fin de partie*, Hamm est entièrement couvert d'un vieux drap et son visage, d'un mouchoir taché de sang. Ce vieux drap semble servir de linceul couvrant le (presque) cadavre de Hamm : une fois découvert, il le réclame de nouveau. Hamm désire probablement être préparé à mourir de cette manière, mais Clov est incapable de réagir : « Prépare-moi. (*Clov ne bouge pas.*) Va chercher le drap. (*Clov ne bouge pas.*) Clov » (*FP*, p. 19).

À la fin de la pièce, Hamm demande encore une fois son drap :

HAMM. – [...] Cache-moi sous le drap. (*Un temps long.*) Non ? Bon. [...] (*Il essaie de déplacer le fauteuil en prenant appui sur la gaffe. Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin. Hamm renonce.*) Bon. (*Un temps.*) Jeter. (*Il jette la gaffe, veut jeter le chien, se ravise.*) [...] Enlever. (*Il enlève sa calotte.*) [...] Et remettre. (*Il remet sa calotte.*) [...] (*Il enlève ses lunettes.*) Essuyer. (*Il sort son mouchoir et sans le déplier, essuie ses lunettes.*) Et remettre. (*Il remet le mouchoir dans sa poche, remet ses lunettes.*) (*FP, p. 110*)

Il essaie en vain de déplacer de nouveau son fauteuil d'infirmes à l'aide de la gaffe, probablement parce qu'il veut trouver lui-même son drap et de cette façon au moins simuler son propre anéantissement. Les gestes qui rappellent dans cette séquence finale une cérémonie funéraire, et par conséquent la mort, apparaissent lorsque Hamm enlève sa calotte et ses lunettes et les remet, « presumably in acknowledgement of his own impending death »⁵¹. Se découvrir est en effet un geste codifié qui s'inscrit dans la civilisation occidentale comme un signe de respect envers les morts. De même, en essuyant ses lunettes, qui remplacent en quelque sorte ses yeux, Hamm essuie les larmes versées lors d'un enterrement : plus précisément, dans cette situation, lors de son propre enterrement. Le mouchoir, le dernier objet qu'il manipule, semblable à un drap très réduit, devient son linceul improvisé :

(*Il sort son mouchoir.*) Puisque ça se joue comme ça... (*il déplie le mouchoir*)... jouons ça comme ça... (*il déplie*)... et n'en parlons plus... (*il finit de déplier*)... ne parlons plus. (*Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui.*) Vieux linge ! (*Un temps.*) Toi – je te garde.
Un temps. Il approche le mouchoir de son visage (FP, p. 112).

Le mouchoir est un des rares accessoires que Hamm garde après avoir jeté son sifflet, le chien en peluche et la gaffe (accessoire inefficace de mouvement et de meurtre). Le mouchoir qui, tel un linceul, lui recouvre le visage et le plonge dans l'état d'immobilité et de silence du début de la pièce pourrait ainsi signifier sa mort⁵².

⁵¹ Arthur N. Athanason, « *Endgame* », *The Ashbin Play*, New York, Twayne Publishers et Maxwell Macmillan International; Toronto, Maxwell Macmillan Canada, « Twayne's Masterwork Studies », 1993., p. 55.

⁵² *Ibid.*, p. 56. Le geste de Hamm ressemble à celui de Willie qui, lui aussi utilise un mouchoir pour se couvrir le crâne. De plus, les deux mouchoirs sont ensanglantés, suggérant de cette façon l'approche de la mort.

Le réveil, autre accessoire appartenant aux objets d'usage quotidien, acquiert une connotation morbide dans *Fin de partie*. La sonnerie (ou le silence) du réveil, doit préciser le sort de Clov : « CLOV. – [...] Je mets le réveil. [...] Tu me siffles. Je ne viens pas. Le réveil sonne. Je suis loin. Il ne sonne pas. Je suis mort » (*FP*, p. 66). Hamm et Clov ne savent pas si le réveil fonctionne encore, pour avoir trop ou point marché; finalement, ils découvrent que sa sonnerie est « [d]igne du jugement dernier! » (*FP*, p. 67) Le réveil symbolise donc d'abord la mort d'un personnage pour ensuite atteindre les proportions cosmiques d'une apocalypse⁵³.

Dans l'univers de *Fin de partie*, les poubelles se transforment par détournement d'usage en lit mortuaire et en tombeau. Nagg y agonise et Nell semble y mourir :

HAMM. – Va voir si elle est morte.

Clov va à la poubelle de Nell, soulève le couvercle, se penche. Un temps.

CLOV. – On dirait que oui (*FP*, p. 83-84).

Ces deux objets banals de la vie quotidienne, habités ici par deux vieillards, sont chargés de significations liées à l'agonie et à la mort précisément parce que leur contenu habituel est radicalement changé. La décomposition des déchets est transposée par métaphore en agonie et mort des deux personnages qui y perdent lentement leurs cheveux, leurs dents, et ce qui leur reste de leurs jambes. Enfin, à l'instar des autres objets de *Fin de partie* marqués par l'épuisement, le cercueil, seul accessoire appartenant au réseau des objets figurant clairement la mort, n'existe plus :

HAMM. – [...] Mets-moi dans mon cercueil.

CLOV. – Il n'y a plus de cercueils (*FP*, p. 102).

La disparition définitive de cet objet confirme l'impossibilité de mourir dans cet univers où la vie ne se distingue plus d'une agonie éternelle.

⁵³ Cette sonnerie apocalyptique rappelle celle de *Oh les beaux jours* où la fin du monde paraît déjà arrivée.

Dans *Oh les beaux jours*, la plupart des accessoires ne possèdent pas de signification reliée d'emblée à l'agonie et à la mort, qu'il s'agisse de la collection d'objets du sac de Winnie ou des objets de Willie. Cependant, Winnie envisage sa fin en rapport avec un de ses accessoires préférés du sac. La glace, accessoire de toilette par excellence, montrera en effet le ralentissement de sa respiration : « De loin en loin un soupir dans la glace » (*OBJ*, p. 27). De fait, on vérifie à l'aide d'une glace si un agonisant est encore en vie. De cette façon, la glace acquiert une nouvelle acception, celle de l'agonie et de la mort. En outre, quand Beckett décide de donner la parole à Willie lisant son journal jauni, c'est pour annoncer la mort de quelqu'un : « Monseigneur le Révérendissime Père en Dieu Carolus Chassepot mort dans son tub » (*OBJ*, p. 21). La deuxième annonce que Willie choisit laisse percer l'ironie : « Recherche un jeune homme vif » (*ibid.*), un contraste aigu par rapport à la situation de Willie, un vieux rampant qui agonise dans le désert.

Le revolver représente le seul accessoire dont la fonction principale est directement reliée à la mort. Winnie se comporte envers cet objet comme s'il dominait de son propre gré les autres accessoires du sac :

(Elle se tourne vers le sac.) [...] (Elle revient de face, ferme les yeux, allonge le bras gauche, plonge la main dans le sac et en sort le revolver. Dégoûtée.) Encore toi ! *(Elle ouvre les yeux, revient de face avec le revolver et le contemple.)* Vieux Brownie ! *(Elle le soupèse dans le creux de sa main.)* Pas encore assez lourd pour rester au fond avec les... dernières cartouches ? Pensez-vous ! Toujours en tête (*OBJ*, p. 39-40).

Pourtant, comme on l'a déjà dit plus haut, Winnie n'utilise jamais le revolver, même si elle semble garder à l'esprit la fonction primaire de l'arme. L'expression « en tête » relève non seulement de la position que le revolver occupe dans le sac, mais fait aussi allusion au suicide potentiel ainsi qu'à la pensée permanente de ce suicide. Perçu

comme un être vivant⁵⁴, le revolver est le seul accessoire qui acquiert un statut spatial différent par rapport aux autres « objets des beaux jours »⁵⁵ qui demeurent dans le sac :

(*Au revolver.*) Oh c'est une consolation, sans doute, te savoir là, mais je t'ai assez vu. Je vais te mettre dehors, voilà ce que je vais faire. (*Elle dépose le revolver sur le mamelon à sa droite.*) Là, tu vas vivre là, à partir d'aujourd'hui (*OBJ*, p. 40).

À l'acte II, le revolver reste cruellement à la même place, bien visible pour Winnie désormais enterrée jusqu'au cou et privée de l'usage de ses bras. L'emploi du revolver s'avère de cette manière complètement exclu. Il quitte ainsi son rôle consolateur pour Winnie, qui n'a plus la possibilité d'interrompre son agonie et de se suicider. Pourtant, une question reste ouverte : pourquoi Winnie n'a-t-elle pas employé le revolver avant son enterrement jusqu'au cou? Il s'agit probablement d'un faux choix, puisque Winnie ne peut évidemment rien contrôler. Tout en la désirant, elle ne choisit pas la mort rapide donnée par un coup de revolver. Elle est lentement enterrée par le mamelon de terre qui semble avoir décidé pour elle. Le revolver garde sa place sur le mamelon comme pour rappeler à Winnie ce qu'elle aurait pu faire.

En résumé, le décor et les accessoires symbolisent l'anéantissement sur les plans individuel et collectif dans *Fin de partie*; ils accélèrent l'agonie dans *Oh les beaux jours*; ils reflètent l'agonie et la mort du personnage dans *Le Roi se meurt*; ils causent la mort dans *Jeux de massacre*. Chez les deux auteurs, les objets théâtraux partagent donc le destin funeste des personnages ou les entraînent définitivement vers le néant. Ainsi, chez Ionesco, les éléments du décor offrent aux personnages l'éternel repos dans la mort. Le lit, le sofa et le trône modifient leur fonction primordiale et se transforment en tombeaux, le rêve se rapprochant, dans ce cas, de la mort. Les personnages ionesciens sont donc au moins délivrés de leurs souffrances. Beckett, par contre, n'accorde jamais

⁵⁴ Alain Benoist, « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol. 110, n° 3-4, 1996, p. 291.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 292.

à ses personnages un seul moment de repos : il les fait souffrir d'une fatigue perpétuelle. Hamm, toujours assis dans son fauteuil à roulettes, semble rester toujours éveillé (*FP*, p. 15); la sonnerie de *Oh les beaux jours* marque plusieurs fois l'heure du réveil et jamais l'heure du repos. Ne pouvant pas s'échapper dans le monde des rêves, les personnages de Beckett sont obligés de faire face à leur existence lamentable semblable à une agonie sans fin. Pour illustrer l'agonie et la mort, Ionesco privilégie l'usage du décor, y inclus l'environnement sonore, tandis que les accessoires sont plus présents dans les deux pièces de Beckett. Appartenant généralement au réseau hétéroclite des objets d'usage quotidien, ceux-ci acquièrent dans l'univers beckettien l'acception symbolique de l'agonie et de la mort, mais les rares accessoires signifiant fondamentalement la mort, tels les cercueils et le revolver, disparaissent ou ne sont jamais utilisés. En somme, la principale différence dans l'usage mortifère des objets réside dans le fait qu'ils gardent les personnages beckettiens dans leur état de prisonniers suspendus entre la vie et la mort, tandis que les personnages ionesciens sont irrévocablement condamnés à mourir.

3.7 Nivellement

Avec le morcellement qui détruit l'unité du corps, et plus encore avec la mort qui le fait passer de la catégorie de l'animé à celle de l'inanimé, la distinction entre le corps et les objets n'est souvent plus pertinente chez Beckett et Ionesco : les objets s'humanisent et le corps lui-même est en train de devenir, voire est déjà devenu une *chose*. De fait, Ionesco considère que « l'homme [...] peut se sentir chosifié, réifié par les objets qui l'entourent »⁵⁶. Pour cette raison, Simone Benmussa considère que la vision de Ionesco « se singularise car l'objet y joue un rôle indépendant, il ne s'intègre

⁵⁶ Cité par Ahmad Kamyabi Mask, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987, p. 59.

pas dans le monde humain, c'est l'homme, au contraire, qui doit se soumettre à ses lois »⁵⁷.

Dans les pièces à l'étude, un premier mode de nivellement corps-objet est lié au morcellement affectant uniquement certaines parties du corps. Pareils sur ce point aux nouveau-nés ou bien aux schizophrènes, les personnages beckettien vivent une aliénation par rapport à leur propre corps et évoquent ses parties comme des objets⁵⁸. Ainsi, Hamm considère ses yeux morts comme des objets curieux qui semblent ne plus appartenir à son corps :

HAMM. – Tu n'as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d'enlever mes lunettes et de regarder mes yeux? [...] Il paraît qu'ils sont tout blancs (*FP*, p. 18).

Il en va de même pour son cœur :

HAMM. – [...] Cette nuit j'ai vu dans ma poitrine. Il y avait un gros bobo.
CLOV. – Tu as vu ton cœur.
HAMM. – Non, c'était vivant (*FP*, p. 49).

Non seulement aliéné de son corps, le cœur de Hamm est aussi perçu par lui comme mort, comme les yeux, au contraire du « bobo », la douleur, bien vivante...

Un second mode de nivellement se produit lorsque le corps se réifie totalement.

Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, on évoque la pérennité du cadavre :

LE ROI : Peut-être reviendrai-je. Que l'on garde mon corps intact dans un palais sur un trône, que l'on m'apporte des nourritures. Que des musiciens jouent pour moi, que des vierges se roulent à mes pieds refroidis. [...]
LE MEDECIN, *au Roi* : Si telle est votre volonté, on embaumera votre corps, on le conservera.
JULIETTE : Tant qu'on pourra (*RM*, p. 40-41).

⁵⁷ Simone Benmussa, *loc. cit.*, p. 201. Les exemples qui illustrent cette idée abondent dans d'autres pièces de Ionesco : en envahissant la scène, les chaises dans *Les Chaises*, les champignons et le cadavre dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, les meubles dans *Le Nouveau locataire*, etc., occupent en effet plus de place que les personnages.

⁵⁸ « [L]e nouveau-né jusqu'au sixième mois, ne découvre les mouvements de ses mains, ses pieds et ses orteils qu'avec une certaine surprise, et les perçoit comme des objets étrangers. [...] l'enfant ne peut alors intégrer les parties de son corps, qui, d'ailleurs, restent individualisées et même personnalisées » (Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Éditions universitaires, 1976, p. 35-36) ; « le drame du schizophrène qui vit, dans la douleur, la perte de son corps imaginaire [c'est] qu'il n'arrive plus à [le] reconnaître, sauf dans des formes inhumaines, corps-statue, c'est-à-dire corps mort, corps d'animal, etc. Le fou occupe un corps qui ne lui appartient pas, qui le dérouté, et qu'il regarde comme un objet étranger » (Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé*, p. 57).

Le Roi vit un détachement anticipé de son propre corps devenu objet, tout en refusant la mort définitive. Si *Le Roi se meurt* propose l'évocation d'un cadavre, *Jeux de massacre* en met sur scène en grand nombre. Excepté leur forme humaine, qu'ils partagent avec les corps vivants, les cadavres adoptent complètement les caractéristiques des objets. Ils ne sont plus que des choses manipulées par les autres personnages : « *Les deux croque-morts sortent, l'un avec la femme sur le dos, l'autre avec l'homme. Ils jettent les corps dans la charrette. Les femmes reculent* » (JM, p. 96). Les cadavres jouent ici auprès des femmes le rôle d'objets redoutables parce qu'ils sont, en premier lieu, la preuve matérielle de la mort et, en second lieu, celle de la transformation inévitable du corps en une chose hideuse sujette à la décomposition organique. La mise en scène des cadavres crée une image extrêmement troublante justement parce qu'ils appartiennent simultanément à deux ensembles, celui des accessoires et du décor et celui du corps : ils sont des « objets organiques ».

Un troisième mode de ravalement du corps des personnages au rang d'objet est lié à l'usage des objets théâtraux. Ainsi, dans *Fin de partie*, les accessoires suggèrent la réification par un détournement d'usage : Clov enlève les « draps jetés comme sur des meubles »⁵⁹, qui couvrent Hamm dans son fauteuil roulant et les poubelles où habitent Nagg et Nell (FP, p. 15). Les corps des personnages apparaissent ainsi, au même titre que des meubles, comme des éléments du décor. Porteurs de sèmes inconciliables (« organique »/« inorganique », « humain »/« chose »), ils fonctionnent comme des oxymores. On remarque cependant que parallèlement à la réification du corps des personnages, les poubelles acquièrent une caractéristique de l'être vivant : elles semblent manger les corps de Nagg et Nell. De même, dans *Oh les beaux jours*, les objets jouent un certain rôle dans le processus de nivellement. Ils paraissent même plus

⁵⁹ Pierre Chabert, *loc. cit.*, p. 83.

importants que les personnages : ainsi, le personnage de Willie est introduit par la didascalie à la suite des accessoires (ombrelle, sac, *OBJ*, p. 12); quant à Winnie, passive et de plus en plus immobilisée, elle est engloutie par le décor. Comme nous l'avons souligné plus haut, le mamelon de terre, semblable aux poubelles de *Fin de partie*, se rapproche d'un personnage qui a besoin de nourriture, alors que le corps du personnage, en acquérant ainsi les caractéristiques d'un aliment, est assimilé à un objet théâtral. Même les objets matériellement absents peuvent par métaphore participer à la réification corporelle. Ainsi, en racontant une histoire, Winnie évoque une poupée aux « [y]eux bleus pervenche qui s'ouvrent et se ferment » (*OBJ*, p. 66). On ne peut pas échapper à l'impression qu'elle parle d'elle-même, car à l'acte II, elle est ensevelie jusqu'au cou et comme la poupée dans l'histoire, elle ne peut faire autre chose qu'ouvrir et fermer les yeux. L'objet évoqué renvoie donc par métaphore au corps de Winnie, qui semble commenter sa propre réification.

Enfin, la réification est aussi issue du rapport entre les personnages. Winnie traite son compagnon comme un objet : « Since Willie [...] rarely speaks or shows himself, he [...] is present primarily as an object of relationship for Winnie »⁶⁰. Elle apprécie même davantage la présence de son sac et des accessoires qu'il contient que celle de Willie : « Il y a le sac bien sûr. (*Elle se tourne vers le sac.*) Il y aura toujours le sac. [...] Même quand tu seras parti, Willie » (*OBJ*, p. 34). Winnie va jusqu'à remplacer Willie par un objet, le revolver « Brownie », qui acquiert de cette manière les propriétés d'un être humain :

It is the absence of the other – either physical or emotional – that accounts for [...] Winnie's need to substitute for an inadequate relationship the relationship of speech, at the same time that [she] manipulate[s] objects for the more desired object – the other person. [...] thus she kisses her revolver [...] and [...] calls her object by name⁶¹.

⁶⁰ Eugene Webb, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle, University of Washington Press, 1974 [1972], p. 91.

⁶¹ Mary Cantazaro, *loc. cit.*, p. 35. De même, dans *La Dernière bande*, Krapp semble aimer ses bobines de bandes auxquelles il s'adresse comme à des êtres humains.

Dans ce cas, l'objet est non seulement promu au rang d'un être vivant, mais il est en outre humanisé par Winnie.

Chez Beckett et Ionesco, ces quatre modes de nivellement accentuent le passage du corps vers la catégorie des objets. Tandis que les deux derniers modes leur réservent encore une place, les deux premiers modes de nivellement excluent complètement les objets, le corps lui-même jouant désormais leur rôle. Chez Beckett, le corps des personnages s'approprie progressivement les caractéristiques des choses, tandis que de rares objets suggérant ou provoquant ce processus acquièrent les caractéristiques d'êtres vivants voire d'humains. Chez Ionesco, les corps des personnages devenus cadavres s'apparentent aux choses manipulables et manipulées par d'autres personnages, remplissant ainsi une fonction de prédicat ; à cette étape, on remarque que, malgré leur abondance initiale, les objets ionesciens s'effacent dans le processus de nivellement, cédant leur place au corps. Bien qu'ils y procèdent de façon différente, en nivelant le corps des personnages au rang d'objet Beckett et Ionesco semblent exprimer les angoisses du sujet moderne pris dans une situation sans issue : étouffé par la surproduction des objets, vivant une aliénation par rapport à son propre corps devenu un objet de consommation, l'homme ne possède plus aucun contrôle ni sur les objets, ni sur lui-même ; au contraire, ce sont les choses qui semblent contrôler l'homme.

3.8 Mécanisation

Enfin, bien que le processus de réification puisse sembler achevé par le nivellement du corps et des objets, il se poursuit, voire culmine dans la mécanisation du corps. Celle-ci ne supprime pas nécessairement le sème « vivant », mais elle anéantit les

deux autres traits distinctifs essentiels du corps, « organique » et « humain », qui sont alors remplacés par les traits distinctifs « mécanique » et « non-humain » : le corps se transforme en une machine vivante.

Chez Beckett, la mécanisation du corps des personnages se manifeste le plus fréquemment par les gestes qu'ils effectuent. Ainsi, dans *Fin de partie*, Clov, le seul personnage mobile, a une « [d]émarche raide et vacillante » (FP, p. 13). Dans la scène du début, semblable à un robot, il fait toujours le même nombre de pas (six); il répète des gestes identiques en manipulant son escabeau et en ouvrant les rideaux (FP, p. 14); finalement, son « [r]ire bref » immotivé qui se répète cinq fois (FP, p. 14, 15) de même que sa tête anormalement « *rejetée en arrière* » (FP, p. 14) le font ressembler plutôt à un automate qu'à un être humain. On en conclut justement que chez Beckett « [m]an is slowly turning into [...] a robot »⁶².

Les gestes de Nagg et Nell transforment également leurs corps en mécaniques dérisoires. En sortant leurs têtes et leurs mains des poubelles et en y rentrant, ils apparaissent comme des caricatures pitoyables de diables à ressort. Cependant, à la différence de ces jouets qui, en sortant à l'improviste de leur boîte d'un seul coup, fonctionnent selon le principe de vitesse qui provoque la surprise, les vieillards s'exhibent fort lentement et par étapes (d'abord les mains, ensuite les têtes) : les humains semblent donc avoir moins de vitalité que les jouets qu'ils imitent.

Le lien entre les jouets et les corps des personnages apparaît également dans *Oh les beaux jours*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Winnie ressemble étonnamment à la poupée de son histoire : à l'acte II, semblables à ceux de la poupée,

⁶² I. K. Masih, *Plays of Samuel Beckett*, Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press, 1981, p. 20.

ses yeux restent la seule partie mobile de son corps enterré jusqu'au cou. Encore une fois, les gestes sont le facteur décisif dans la mécanisation du corps : en ouvrant et en fermant ses yeux, Winnie est transformée en jouet articulé.

Chez Ionesco aussi, les personnages ressemblent de plus en plus à « des robots parlants », à « des marionnettes »⁶³, à « des pantins qui ont trop grandi, des machines monstrueuses »⁶⁴. Comme chez Beckett, ce sont surtout les gestes posés par les personnages ionesciens qui trahissent leur nature inhumaine et mécanique d'objets. Privés de leur souplesse organique, les personnages sont de cette façon réduits à des machines, « but like the machines they are imperfect and can break down »⁶⁵. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, les gestes saccadés, puis l'immobilité complète du Garde transforment ce personnage en une espèce de robot tombé en panne (*RM*, p. 24). De plus, ses propos résonnent au cours de la pièce comme un écho absurde (*RM*, p. 47, 53, 54, 55). Dans son cas, les gestes et les paroles concourent à la mécanisation. De même, lorsque Bérenger I^{er} tombe et se relève quatre fois, il ressemble à une marionnette tirée par ses ficelles (*RM*, p. 25). Ionesco qui, depuis son enfance, manifeste une prédilection pour le théâtre de guignol⁶⁶, précise d'ailleurs que « [c]ette scène doit être jouée en guignol tragique » (*ibid.*).

Dans *Jeux de massacre*, il pousse plus loin la mécanisation du corps de ses personnages en les transformant définitivement en marionnettes :

⁶³ Hildegard Siepel, « Personnages », dans Raymond Laubreaux éd., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973, p. 74, 76.

⁶⁴ Leonard Cabell Pronko, *Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Denoël, 1963, p. 155.

⁶⁵ Janet Patricia Little, *Beckett, « En attendant Godot » and « Fin de partie »*, Londres, Grant & Cutler, 1981, p. 49.

⁶⁶ « Je me souviens encore que, dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher au guignol du jardin du Luxembourg. J'étais là, je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. [...] Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité » (Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 53).

*Nous verrons l'homme réapparaître par la fenêtre et le policier abattre l'homme qui tombera à l'intérieur de la maison, comme un personnage de guignol (JM, p. 29) ;
Une deuxième fenêtre s'allume. Deux femmes et un homme très jeune s'agitent désespérément, ils apparaissent et disparaissent comme au guignol (JM, p. 67).*

De fait, l'usage de la fenêtre évoque celui du castelet : tantôt les personnages surgissent, tantôt ils se cachent derrière le décor, leurs chutes et leurs gestes désespérés étant accentués par l'opposition caché-montré. C'est à nouveau le jeu gestuel qui contribue à la mécanisation corporelle. Même procédé dans la scène suivante, où le décor, associé au jeu gestuel mécanique et immotivé, contribue à la réification du corps des personnages :

*La deuxième femme et le jeune homme réapparaissent à la deuxième fenêtre tandis que disparaît la troisième femme en s'agitant; tous sont comme des pantins (JM, p. 68) ;
la deuxième femme, la troisième femme et le jeune homme peuvent continuer de s'agiter à leur fenêtre mais peuvent aussi bien, sans raison, apparaître chacun à une des trois premières fenêtres, en agitant les bras toujours comme des pantins (JM, p. 71).*

Finalement, le remplacement des figurants sur scène par des marionnettes ou des mannequins marque le comble de la mécanisation :

*S'il n'y a pas suffisamment de figurants, on peut tout aussi bien et ce serait même mieux les remplacer [sic] par des marionnettes ou de grandes poupées (mannequins). Ces marionnettes peuvent être agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes.
Au moment de la fin de cette première scène, s'il s'agit de vraies marionnettes, celles-ci se tourneront avec un air d'angoisse, immobilisées, face au public ou plutôt les yeux fixés sur le lieu précis de l'événement. S'il s'agit de poupées immobiles ou peintes, elles devront disparaître dans la grisaille (comme il arrivera d'ailleurs, également, avec les vraies marionnettes dont on ne verra plus bouger que les ombres dans le brouillard car une demi-obscurité envahira le plateau à la fin de cette scène) (JM, p. 11-12).*

Ionesco recommande l'usage des marionnettes géantes dans cette scène, parce qu'elles peuvent transmettre mieux que les figurants toute l'horreur de l'épidémie, de la mort et de la réification du corps. Cet exemple est en accord avec la proposition d'Artaud : « Des mannequins, des masques énormes, des objets aux proportions singulières apparaîtront au même titre que les images verbales, insisteront sur le côté concret de toute image et de toute expression »⁶⁷. De fait, les mannequins transmettent mieux ce

⁶⁷ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 94.

délire communicatif du jeu théâtral semblable à la peste⁶⁸, particulièrement approprié au propos de la pièce de Ionesco...



La mécanisation du corps des personnages beckettien et ionescien semble donc représenter le terme de leur réification. Dans les exemples analysés chez Beckett, les personnages adoptent la gestuelle des jouets mécaniques ; de même, les personnages de Ionesco posent des gestes mécaniques et immotivés, voire se transforment en marionnettes.

Conformément à la formule de Bergson : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique »⁶⁹, les personnages beckettien et ionescien apparaissent donc comme des clowns tristes. Emmanuel Jacquart constate justement que « le théâtre de dérision propose à la fois un *théâtre du dedans et du corps*, un corps qui n'est plus considéré comme objet de honte ou prétexte à des plaisanteries vaudevillesques, mais comme un élément majeur de la problématique du moi et de l'existence »⁷⁰. L'humour de ce théâtre est un humour triste, qui provient du sentiment d'angoisse provoqué par le triomphe de la machine sur l'homme et par l'intrusion du mécanique dans le vivant.

Mais cette mécanisation nous paraît marquer aussi une sorte de « revanche » du corps. En effet, elle illustre un paradoxe fondamental dans le théâtre de Beckett et de Ionesco. Malgré tous les mauvais traitements subis au cours du processus de réification,

⁶⁸ « Le théâtre, comme la peste, [...] dénoue des conflits, [...] dégage des forces, [...] déclenche des possibilités » (Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste », dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 30).

⁶⁹ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 1959 [1900], p. 35.

⁷⁰ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, « Idées », 1998, p. 254; souligné par l'auteur.

le corps mécanisé semble surgir au milieu des objets comme leur roi. Privé de son importance dramaturgique traditionnelle, dégradé au maximum comme humain, le personnage est paradoxalement doté d'une nouvelle vie comme machine organique. Ce nouvel usage du corps comme matériau le rend étonnamment plus spectaculaire. La mécanisation du corps constituerait ainsi le summum du phénomène que Jean-Pierre Sarrazac relevait chez Beckett : « Plus Beckett atrophie, mutilé, dépèce le corps humain, plus il en augmente la présence et la visibilité scénique »⁷¹. Ainsi, conjuguant l'humain et l'inhumain, le corps mécanisé chez Beckett et Ionesco inaugure une nouvelle catégorie d'objets théâtraux, celle des objets hybrides.

Chez Beckett et Ionesco, le système des objets théâtraux exprime donc plusieurs dimensions de la crise du sujet : celle de la soumission de l'homme aux objets, celle de l'aliénation de l'homme par rapport aux autres ainsi que par rapport à soi, celle de la perte de son humanité. Quoique le procès d'ensemble apparaisse dégradant, la phase ultime qu'est la mécanisation suggère cependant qu'il s'agit plutôt d'une *évolution* que d'une dégradation puisque, par l'interaction symbolique des accessoires, du décor et du corps des personnages, Beckett et Ionesco instaurent un nouvel ordre du corps, entre l'organique et le mécanique : ils permettent l'avènement spectaculaire d'un *cyborg*, d'une machine humaine.

⁷¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, 1995, p. 178.

CONCLUSION

Notre objectif était de comparer la manière dont le système objectal du corps, du décor et des accessoires contribue à la réification du corps dans l'œuvre dramatique de Beckett et de Ionesco. Au terme de notre étude, nous constatons que, malgré certaines différences dans leurs procédés, le procès dramaturgique de réification corporelle est commun aux deux auteurs. En outre, en contribuant à ce procès et en participant à l'avènement d'un nouvel ordre du corps mécanisé, le système objectal traduit dramaturgiquement la crise du sujet, tant chez Beckett que chez Ionesco. Ainsi, dans les œuvres étudiées, l'impact des accessoires et du décor dans le procès de réification du corps nous paraît opérer sur quatre plans symboliques principaux : le niveau de présence des objets, leur niveau d'activité, leurs détournements d'usage et finalement, leurs fonctions.

Le critère du niveau de présence des objets s'avère pertinent dans deux cas extrêmes : celui de leur absence et celui de leur surprésence. Chez Beckett, l'absence de certains objets, tels les cercueils, traduit symboliquement l'impossibilité de mourir. Mais le plus souvent, les objets, comme le corps des personnages, ne sont qu'à la limite de la disparition définitive¹. En situant son système objectal entre l'absence jamais atteinte et l'infime présence, Beckett joue subtilement sur la proximité de l'être et du néant, ou plutôt il traduit par les objets « l'ontologie du trou [...], donc [...] l'être du manque »². À l'inverse, Ionesco fait proliférer tantôt les objets (le cas le plus typique étant celui de l'étouffement du corps par l'excès de la matière), tantôt les corps-cadavres, faute d'objets traditionnels dont la non-existence signale alors l'absence

¹ Rappelant ainsi les paradoxes de Zénon qui montrent l'apparence de l'impossibilité du mouvement; par exemple, le deuxième paradoxe sur la course d'Achille et de la tortue : si Achille accorde une avance à la tortue au départ, il ne peut jamais atteindre l'animal puisque chaque fois qu'il atteint le point de départ de la tortue, celle-ci a avancé.

² Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.151.

d'intermédiaires entre le corps et la mort. Mais il procède aussi par l'anéantissement expéditif : les objets et les corps ionesciens disparaissent (ou meurent) une fois pour toutes – ce en quoi consiste une des différences majeures entre son système objectal et celui de Beckett.

Chez les deux dramaturges, les objets actifs, voire agressifs, s'avèrent particulièrement intéressants, parce qu'ils renversent les rôles traditionnels du corps et de l'objet ou, en termes grammaticaux, transforment la voix passive en voix active. Par exemple, le décor dans *Oh les beaux jours* est extrêmement agressif : la lumière aveuglante réduit le champ visuel de Winnie et expose son corps à une chaleur insupportable, tandis que le mamelon de terre l'immobilise et contribue à sa désintégration ; le mamelon de terre provoque aussi les chutes de Willie, alors que le trou menace de l'emprisonner. Chez Ionesco, le feu de *Jeux de massacre* tue les personnages et, dans *Le Roi se meurt*, les accessoires formant le réseau d'objets de malade manifestent également un caractère agressif et sinistre en envahissant le corps du Roi. Ainsi, chez Beckett tout comme chez Ionesco, les objets dominent complètement le corps des personnages.

Bien qu'ils soient peu fréquents chez les deux dramaturges, les détournements d'usage attribuent souvent une importante charge symbolique à certains objets clés. Chez Ionesco, dans *Le Roi se meurt*, deux attributs royaux par excellence subissent un détournement d'usage : le sceptre utilisé comme canne d'appui symbolise la dégradation de la dignité royale, tandis que le trône où le Roi meurt se transforme en tombeau. Chez Beckett, le procédé est manifestement plus radical. Outre les objets qui changent de nature pour être utilisés comme moyens d'agression physique, on distingue surtout l'exemple choquant des poubelles de *Fin de partie*. Il s'agit ici d'un

détournement d'usage double : les poubelles font non seulement intrusion dans l'ensemble sémique des meubles, mais en outre, elles servent d'habitation aux personnages agonisants³. Ces éléments de décor acquièrent de cette manière une valeur symbolique d'agonie et de mort.

Du point de vue des fonctions sémiotiques des objets, les plus fréquentes et les plus pertinentes nous paraissent être les fonctions représentative et syntaxique. Les objets assumant la fonction représentative acquièrent le plus souvent une signification symbolique qui enrichit le sens global de la pièce. Chez les deux auteurs, ces objets symbolisent en général l'approche inévitable de la mort, tels les mouchoirs de Hamm et de Willie tachés de sang ou la fissure qui s'élargit au mur de la salle du trône dans *Le Roi se meurt*. Parmi les figures de style, c'est la fonction d'oxymore qui s'avère la plus intéressante : par exemple, constituant le réseau de la nourriture qui ne nourrit pas, les objets alimentaires dans *Fin de partie* créent ainsi une tension dramatique, notamment le biscuit employé comme un moyen de torture. Quant à la fonction syntaxique, elle révèle le basculement des rapports de force, lorsque les objets jouent le rôle du sujet, alors que le corps devient leur prédicat, déchu au rang d'une chose. L'exemple le plus évident est, sans doute, celui du mamelon de terre qui engloutit progressivement le corps de Winnie. Ces fonctions sont aussi présentes chez Beckett que chez Ionesco, ce qui constitue une des ressemblances majeures de leurs systèmes d'objets.

Malgré les procédés particuliers à chaque auteur, on constate donc que leur usage dramaturgique du système objectal aboutit au même résultat : à travers plusieurs états de dégradation, la constitution d'un procès commun de réification du corps. Derrière cet usage proprement théâtral de l'objet se profile un message symbolique inquiétant :

³ Dans une perspective inverse, on peut constater aussi le détournement d'usage affectant le corps placé dans la poubelle.

l'homme (post)moderne, aliéné de son propre corps, perd son identité et tout contrôle sur le monde et se voit incapable de changer cette situation, d'où sa profonde angoisse. Ainsi, les systèmes objectaux de Beckett et de Ionesco permettent de traduire dramaturgiquement la crise du sujet, puisque le décor et les accessoires dominent le corps des personnages par leur surprésence, leur activité ou leurs fonctions. La réification du corps des personnages semble marquer le comble de la crise du sujet, mais les deux dramaturges offrent néanmoins une suite surprenante à cette objectivation du corps : celle de sa mécanisation. En fait, si Beckett et Ionesco dégradent ainsi le corps, c'est afin de le rendre non seulement plus spectaculaire, mais aussi de lui accorder une nouvelle existence mécanisée. Ainsi, Beckett et Ionesco instaurent un nouvel ordre objectal du corps qui réunit plusieurs paradoxes : machine organique, à la limite de sa propre désintégration, vivant dans une éternelle agonie, le corps des personnages beckettien et ionescien ne domine les autres objets qu'à la condition de son apparente défaite.

Si la crise du sujet chez Beckett et Ionesco se « résout » par la conjonction de l'organique et du mécanique, les expériences théâtrales subséquentes semblent avoir plutôt opéré une séparation entre ces deux modes de représentation du corps. Une première tendance, qu'on nommera « mécanique », s'est orientée vers l'usage des masques, des mannequins qui remplacent le corps ou coexistent avec lui, ou encore des projections filmiques qui le « clonent ». Ainsi, Peter Schumann du Bread & Puppet Theatre mélange acteurs, masques et marionnettes géantes dans ses spectacles. Les acteurs apparaissent secondaires par rapport aux objets, puisqu'ils manipulent des marionnettes dont les gestes sont cruciaux pour le spectacle. En outre, les moyens audiovisuels permettent au théâtre de nouveaux usages mécaniques du corps :

Le corps humain de l'acteur est tantôt saisi en direct, en temps et en lieu réels, tantôt estompé par divers caches, tantôt perçu comme une ombre par les médias électroniques ; son support change

ainsi sans cesse, rendant même la distinction entre réel et virtuel souvent problématique. [...] « Dialoguant » avec sa propre image filmée, l'acteur questionne l'identité de l'être humain⁴.

Ainsi, le metteur en scène Denis Marleau procède à la mécanisation du corps à l'aide de moyens audiovisuels : dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), il projette des films sur le visage d'un acteur bandé d'un voile blanc en créant ainsi un mannequin vivant⁵, tandis que dans *Les Aveugles* de Maeterlinck (2002), il utilise conjointement les masques et les moyens audiovisuels afin de multiplier par projection filmique les visages de deux comédiens. Ce « clonage » du corps, qui décentre l'identité du sujet en le multipliant, apparaît d'ailleurs comme un procédé contraire à celui de Beckett et de Ionesco, qui détruisaient le corps en le morcelant.

À l'opposé, une deuxième tendance, « organique », accentue au contraire davantage les caractéristiques proprement physiologiques, charnelles du corps. S'inscrivant dans la lignée d'Artaud, la troupe du Living Theatre (1951-1970) transforme la perception du spectateur par « un mode de communication plus immédiat que le langage verbal [,] une intense préparation corporelle [,] l'érotisme, les exercices de yoga, et les substances donnant accès aux paradis artificiels [,] la géométrie des corps »⁶. Le happening, cette « forme spécifiquement composée de théâtre, dans laquelle divers éléments non logiques, notamment une manière de jouer non prévue d'avance, sont organisés dans une structure compartimentée »⁷, existe aussi dès les années 50. Il engendre une forme d'art corporel (*body art*) qui fait du corps le moyen et le matériau essentiels d'expression⁸. Ainsi, réinterprétant la liturgie catholique dans la *Messe pour un corps*, Michel Journiac offre aux spectateurs un boudin produit avec son

⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1993, p. 222.

⁵ Hélène Jacques, *Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le théâtre Ubu*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003, p. 116.

⁶ Jean Jacquot cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 37.

⁷ Michael Kirby, *Happenings – An illustrated Anthology*, New York, Dutton, 1965, p. 21, cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 157.

⁸ Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 26.

propre sang ; Gina Pane fait du corps un objet soumis aux violences de manière à ébranler la psyché la plus profonde du spectateur; enfin, la troupe catalane La Fura dels Baus, dont les activités débordent le cadre purement théâtral, s'aventure à explorer le côté pornographique du corps.

Malgré tout, les idées nouvelles ne sont pas si nombreuses. Dans plusieurs cas, il s'agit plutôt de recyclage : le corps souffrant, dégradé, dominé, morcelé, réifié, utilisé comme matériau et moyen de communication était déjà présent chez Beckett et Ionesco. Il semble que l'originalité du théâtre contemporain repose plutôt sur le dépassement des limites du théâtre et sur l'introduction d'éléments non théâtraux. Le nouvel ordre du corps hérité de Beckett et de Ionesco n'est pas révolu : il n'a fait que se ramifier et se diversifier.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus principal

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2001 [1957].

-----, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1996 [1963, 1974].

IONESCO, Eugène, *Jeux de massacre*, dans *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1970.

-----, *Le Roi se meurt*, dans *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1963.

1.2 Corpus secondaire

BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques : Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio*, Paris, Minuit, 1982.

-----, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1966.

-----, *La Dernière bande*, suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 2002 [1959].

-----, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1986 [1952].

-----, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.

-----, *Pas moi*, dans *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1996 [1974].

IONESCO, Eugène, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *Les Chaises*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *Délire à deux*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.

-----, *Jacques ou la Soumission*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *La Leçon*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *Le Maître*, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958.

-----, *Le Nouveau Locataire*, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958.

-----, *Le Piéton de l'air*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.

-----, *Scène à quatre*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.

-----, *Le Tableau*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.

-----, *Tueur sans gages*, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958.

-----, *La Vase*, dans *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1974 [1970].

2. Ouvrages critiques

2.1 Théâtre de Beckett et de Ionesco

ALEXANDRE, Didier et Jean-Yves DEBREUILLE éd., *Lire Beckett : « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

ATHANASON, Arthur N., « *Endgame* », *The Ashbin Play*, New York, Twayne Publishers et Maxwell Macmillan International; Toronto, Maxwell Macmillan Canada, « Twayne's Masterwork Studies », 1993.

BENMUSSA, Simone, « Les Ensevelis dans le théâtre de Ionesco », *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 197-207.

BENOIST, Alain, « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol. 110, n° 3-4, 1996, p. 273-299.

CANTAZARO, Mary, « Disconnected Voices, Displaced Bodies. The Dismembered Couple in Beckett's *Krapp's Last Tape*, *Happy Days* and *Play* », dans Michael J. Meyer éd., *Literature and the Grotesque*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Rodopi Perspectives on Modern Literature », 1995, p. 31-51.

CHABERT, Pierre, « Beckett. Lieu physique, théâtre du corps », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 106, 1983, p. 80-98.

CHAMBERS, Ross, « Vers une interprétation de *Fin de Partie* », *Studi Francesi*, n° 31, 1967, p. 90-96.

CHEVALIER, Geneviève, « La Scène beckettienne ou le Dédit de la parole », *La Licorne*, n° 28, (*Espaces du texte*), 1994, p. 199-203.

COE, Richard Nelson, *Ionesco, a Study of his Plays*, Londres, Methuen, 1971.

CORNILLE, Jean-Louis, « Finir, pourrir. Beckett : *Fin de partie* », *Revue Romane*, vol. XVIII, 1983, p. 216-227.

COURTOIS, Martine, « Les Objets dans la trilogie de Beckett », dans *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1994, p. 237-251.

DEPRAZ-McNULTY, Marie-Claude, « L'Objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco », *The French Review*, n° 41, Baltimore, 1967/68, p. 92-98.

- DÖRING-KLÜSMANN, Monika, *Theater der Vergänglichkeit. Ionescos « Le Roi se meurt » und « Jeux de Massacre » auf dem Hintergrund des mittelalterlichen religiösen Theaters*, Bern, Herbert Lang; Frankfurt/M., Peter Lang, « Heidelberger Beiträge zur Romanistik », 1974.
- EHRHARD, Peter, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, Birkhäuser, « Poly », 1976.
- ESSLIN, Martin éd., *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, « A Spectrum Book : Twentieth Century Views », 1965.
- ÉVRARD, Franck dir., *En attendant Godot, Fin de partie, Samuel Beckett*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1998.
- FOUCHET, Max-Pol, « Une chronique de décomposition », dans *Les Appels*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 107-110.
- GONTARSKI, S.E., *Beckett's « Happy Days », A Manuscript Study*, Columbus, The Ohio State University Libraries, 1977.
- GRAY, Katherine M., « Troubling the Body. Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage », *Journal of Beckett Studies*, vol. V, 1996, p. 1-17.
- GROS, Bernard, « *Le Roi se meurt* », *Ionesco*, Paris, Hatier, 1993.
- GROSSMAN, Evelyne, « Beckett et la représentation de la mort. De *Fin de partie* à *Mal vu mal dit* », dans Evelyne Grossman et Régis Salado éd., *Samuel Beckett, l'écriture et la scène. Onze études*, Paris, Sedes, « Questions de littérature », 1998, p. 113-126.
- , « *T'occupe pas de mes moignons*. Le 'Théâtre de la cruauté' de Beckett », dans Camille Dumoulié éd., *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à A. Artaud*, Paris, Desjonquères, « Littérature et idée », 2000, p. 186-197.
- HUBERT, Marie-Claude, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 46, 1994, p. 203-212.
- , *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Paris, J. Corti, 1987.
- , « Primauté du corps dans le théâtre de Beckett », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. XIV, n° 2, Strasbourg, Le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg, 1976, p. 259-272.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, « El aspecto físico de los personajes del teatro de Beckett », *Cuadernos de investigación filológica*, vol. XVIII, 1992, p. 19-33.
- JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, « Idées », 1998.

- KAMYABI MASK, Ahmad, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987.
- LAMONT, Rosette Clementine éd., *Ionesco. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, « A Spectrum Book », 1973.
- LAUBREAUX, Raymond éd., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973.
- LEVY, Eric P., « Disintegrative Process in *Endgame* », dans Marius Buning, Matthijs Engelberts et Sjef Houppermans éd., *Pastiches, parodies et autres imitations*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Samuel Beckett aujourd'hui », 2002, p. 263-279.
- LIOURE, Michel, « Les Objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », dans Béatrice Bonhomme éd., *Samuel Beckett*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de l'Université de Nice, 1999, p. 9-24.
- LITTLE, Janet Patricia, *Beckett, « En attendant Godot » and « Fin de partie »*, Londres, Grant & Cutler, 1981.
- LOMBEZ, Christine, Hervé BISMUTH, Ciaran ROSS, *Lectures d'une œuvre : « En attendant Godot » et « Fin de partie » de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du temps, 1998.
- LONG, Joseph, « From *The Killer* to *The King* : Representations of Space in the Bérenger Cycle », *Nottingham French Studies*, vol. XXXV, n° 1, printemps 1996, p. 96-107.
- MALACHY, Thérèse, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain (Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco)*, Paris, Nizet, 1982.
- MARISSEL, André, « L'Éternelle Désintégration », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2197, 30 octobre 1969, p.1, p.12.
- MASIH, I. K., *Plays of Samuel Beckett*, Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press, 1981.
- McMULLAN, Anna, « Versions of Embodiment, Visions of the Body in Beckett's *...but the Clouds...* », dans Marius Buning, Matthijs Engelberts et Sjef Houppermans éd., Emmanuel Jacquart éd. invité, *Samuel Beckett. L'Œuvre au carrefour, l'œuvre limitée*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Samuel Beckett aujourd'hui », 1997, p. 353-364.
- NORES, Dominique éd., *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.
- NOUDELMANN, François, *Beckett, ou la Scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Paris, Champion; Genève, Slatkine, « Unichamps », 1998.
- PHALÈSE, Hubert de, *Beckett à la lettre : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Paris, Nizet, 1998.

- PRONKO, Leonard Cabell, *Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Denoël, 1963.
- ROBINSON, Michael, *The Long Sonata of the Dead. A Study of Beckett*, New York, Grove Press, 1969, p. 229-301.
- SCEMAMA, Renée, « *Le Roi se meurt* », *Eugène Ionesco, résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, « Balises », 1991.
- SCHULZ, Georg Michael, « Becketts Theater. Körper, Räume und Personen », dans Helmut Siepman et Kaspar Spinner éd., *Moderne und Gegenwart*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1992, p. 47-69.
- STÄRK, Monika, « Becketts Körperdekonstrukte », dans Georg Fehrmann et Beate Ochsner éd., *Strukturen, Konstruktionen, Dekonstruktionen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1996, p. 262-273.
- VERNOIS, Paul, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1991.
- VULLIARD, Christine, *Étude sur Ionesco : « Le Roi se meurt »*, Paris, Ellipses, « Résonances », 2000.
- WEBB, Eugene, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle, University of Washington Press, 1974 [1972].
- WORTH, Katharine, « The Space and the Sound in Beckett's Theatre », dans Katharine Worth éd., *Beckett the Shape Changer*, Londres/Boston, Routledge et Kegan Paul, 1975, p. 183-218.
- ZATLIN, Linda Gertner, « La Tragédie de la vieillesse chez Ionesco et Beckett » dans Maurice Gagnon dir., *Éthique et esthétique dans la littérature française du XX^e siècle*, Saratoga, Anma Libri, « Stanford French and Italian Studies », 1978, p. 201-214.

2. 2 Théorie et critique théâtrale et littéraire

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978.
- , *Le Théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964.
- BABLET, Denis, « Le terme 'décor de théâtre' est périmé », *Revue d'esthétique*, tome XIII, fasc. 1, 1960, p. 123-127.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1959 [1900].

- BOGATYREV, Petr, « Les Signes du théâtre », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 517-530.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1980.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City (N. Y.), Doubleday, 1961.
- GREIMAS, Algridas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1966.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Idées », 1970 [1966].
- JACQUES, Hélène, *Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le théâtre Ubu*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 2003 [1996].
- , *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- , *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- , *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, 1995.
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977].
- , *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996 [1981].
- , « Pédagogie du fait théâtral », dans André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et Anne Ubersfeld dir., *Théâtre : modes d'approche*, Méridiens Klincksieck, Éditions Labor, 1987, p. 169-201.
- VIGEANT, Louise, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeurs, 1989.

2.3 Le corps en Occident

- ADAM, Colette-Chantal *et al.*, *Le Corps*, Paris, Édition Marketing, « Ellipses », 1992.
- BADIOU, Alain, *Théorie du sujet*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Éditions universitaires, 1976.

BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, « Pratiques corporelles », 1999.

CHENET-FAUGERAS, Françoise et Jean-Pierre DUPOUY, *Le Corps*, Paris, Larousse, « Idéologies et sociétés », 1981.

LAFARGUE, Marie-Madeleine, « Variations sur le thème du corps. Des travestis, prostituées et leurs clients, du transsexualisme, des transplantations d'organes, de la déformation volontaire du crâne en France du XVIII^e au XX^e siècle, et de ce que l'on peut penser », *Les Temps modernes*, vol. XLVII, n° 556, novembre 1992, p. 103-129.

LE BOT, Marc, *Images du corps*, Aix-en-Provence, Présence contemporaine, 1986.

REICHLER, Claude éd., *Le Corps et ses fictions*, Paris, Minuit, « Arguments », 1983.

SIMHA, André, *La Conscience du corps au sujet : analyse de la notion, étude de textes : Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl*, Paris, Armand Colin, 2004.