

## Quand l'écrivain fait aussi parler le corps des personnages

RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ  
Universidad de Extremadura

### Résumé

Dans cet article nous essayons de mettre en relief la présence corporelle des personnages dans deux romans et deux pièces de théâtre. Nous montrerons à quel point cette présence est soit minimisée soit envahissante en accord avec les stratégies idéologiques, psychologiques ou philosophiques de l'auteur. Le corps et sa représentation, sa présence / absence dans l'élaboration du tissu textuel sont un choix de l'écrivain en fonction d'un principe selon lequel la parole est ou n'est pas le seul et sacro-saint gardien du sens.

*Mots-clés* : Littérature française, analyse, roman, théâtre, Flaubert, Sartre, Beckett, Detrez.

### Abstract

**Title: When the writer also makes speak the corporal presence of the characters.**

In this article we'll try to highlight the corporal presence of the characters in two novels and two plays. We will try also to show to what extent this presence either is minimized or emphasized, according to the ideological, psychological or philosophical strategies of the author. The body and its representation, its presence/absence in the development of the textual weave, are a choice of the writer based on a principle according to which the word is or is not the only sacrosanct guardian of the sense.

*Keywords*: French literature, analysis, novel, theatre, Flaubert, Sartre, Beckett, Detrez.

### Introduction

De même que le vers n'est pas le seul réceptacle de la poésie, le théâtre n'est pas le seul genre littéraire où l'écrivain fait parler le corps pour signifier au même titre que les paroles. Il est vrai que le théâtre peut représenter le

paradigme de l'expression corporelle —le mime le serait à part entière—, mais nous allons examiner aussi comment l'écrivain présente et fait parler les corps<sup>1</sup> dans le roman.

Pour certifier nos hypothèses et pour articuler une comparaison entre différents ouvrages, nous avons choisi deux romans et deux pièces de théâtre : 1.- le roman d'un auteur belge, Conrad Detrez, intitulé *La lutte finale*<sup>2</sup>. Nous avons remarqué chez Detrez une présence « corporelle » outrageante —au sens le plus fort, comme dans l'expression « outrage aux bonnes mœurs », mais dépourvue de sa dimension morale-. 2.- une pièce de théâtre de Samuel Beckett : *Fin de partie*<sup>3</sup> où les corps des personnages acquièrent une présence prénante —au sens psychologique et gestaltiste de formes qui s'imposent à l'esprit à travers les sens-. 3.- un roman comme *Madame Bovary*<sup>4</sup> de Flaubert et 4.- une pièce de théâtre comme *Huis clos*<sup>5</sup> de J. P. Sartre. Dans ces deux derniers ouvrages, qu'on pourrait considérer classiques ou traditionnels, le corps est minimisé et réduit à la seule condition de porteur d'une bouche qui —à l'aide de quelques gestes le plus souvent redondants— émet des paroles, les seules porteuses de sens et le tout dans le but de signifier et le caractère et l'esprit du personnage.

Dans le roman traditionnel le portrait physique, la description des traits physiques, prétend aider le lecteur à déchiffrer les sentiments des personnages, leur portrait moral ou psychologique. Nous invitons le lecteur à évaluer et peser le volume d'information apporté concernant le portrait physique en comparaison avec le volume d'information concernant le portrait psychologique ou moral. Chez Flaubert, par exemple, le corps joue un rôle de comparse, un rôle tout à fait insignifiant et secondaire. En réalité les corps des personnages racontent l'histoire et la présence d'un « autre », d'un tiers : l'histoire du caractère, du tempérament du personnage, c'est-à-dire une présence pour ainsi dire invisible, une présence spirituelle ou virtuelle. Le corps, comme les objets ne sont que le soutien d'autre chose. Leur rôle est réduit en servitude. De même que Chez Flaubert l'amalgame et la redondance des substantifs et des adjectifs du type : « de gros chevaux », « râteliers neufs », « un large fumier », « grandes charrettes », « équipages complets » « arbres symétriquement espacés » etc. *ad*

<sup>1</sup> Le lecteur peut se rendre compte à quel point il se produit une contamination par la sacro-sainte métaphysique de la parole : On vient de dire que « l'écrivain fait parler le corps » pour signifier que le corps est aussi porteur de signification. Le corps, de toute évidence, émet des paroles, mais il « dit », —encore une contamination—, d'autres significations. Il sera question dans cette petite réflexion d'aborder ces autres significations.

<sup>2</sup> Conrad Detrez, *La lutte finale*. Editions Balland, 1980.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*. Minuit, 1957.

<sup>4</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*. Paris, Presses de la Renaissance, 1979.

<sup>5</sup> J. P. Sartre, *Huis clos*. Folio, 1973.

*nauseam* pour décrire les objets de la riche ferme des Bertaux, ne sont qu'un prétexte au service de la démonstration du statut socio-économique du père d'Emma ; de même, les allusions au corps et aux gestes du petit Charles Bovary victime des moqueries des écoliers le premier jour de son arrivée à l'école ne sont autre chose que des marques et des traits au service du portrait psychologique du personnage : son caractère campagnard et timide ainsi que sa condition de « paumé ».

D'une certaine manière les personnages ne sont que des êtres intelligents doués d'un corps dépossédé de ses fonctions biologiques et c'est à peine s'ils mangent, c'est à peine s'ils boivent. Evidemment ils ne défèquent jamais. À peine sont-ils des êtres sexués : Flaubert expédie l'expérience sexuelle du jeune Charles avec cette phrase : « et connut enfin l'amour »<sup>6</sup>. Les non-dits et dans notre cas les non-écrits parlent trop. Cette négation ou omission du corps est en elle-même très révélatrice. Cette absence des corps représentée par une écriture qui tend à effacer sa réalité ne fait, en fait, que privilégier le soupçon d'une écriture de la sublimation caractérisée par des voiles, des manques, des masques, des euphémismes, des négations, des refus, des sens interdits... Il faudra donc faire attention à ce qu'on dit, mais aussi à ce qu'on se tait.

Le monde des sens privilégie les plus spirituels : la vue, l'ouïe... alors que l'odorat, le goût, le tact sont plutôt négligés. Et la maladie, la souffrance et la mort même sont très souvent éludées, escamotées, l'écrivain marche comme sur la pointe des pieds. Comme exemple, citons la mort de la première femme de Charles, que Flaubert expédie cette fois-ci en trois lignes<sup>7</sup>.

Inès, Estelle, Garcin et Le Garçon de *Huis clos* sont de véritables revenants qui ne servent que de prétextes à des disquisitions philosophiques ou existentialistes, ce sont des personnages sans autre consistance que celle de l'intelligence, de la pensée qui se manifeste à travers les paroles. Ce sont des personnages-idées qui ne font que des phrases, porteuses, évidemment, d'un surplus de signification.

Par contre, nous constatons dans les ouvrages cités de Beckett et de Detrez non pas la présence idéaliste du personnage, mais une présence disons existentialiste à la manière de Heidegger, une autre manière de décrire (d'écrire) la condition humaine :

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> « Huit jours après, comme elle étendait du linge dans sa cour, elle fut prise d'un crachement de sang, et le lendemain, tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la fenêtre, elle dit : » Ah ! mon Dieu ! » poussa un soupir et s'évanouit. Elle était morte ! Quel étonnement ! ». *Op. cit.*, p. 31.

les personnages sont là de la même manière que l'homme est là. Des personnages absurdes mais dans toute leur corporalité et peut-être absurdes à cause de leur corporalité. Cela va être le cas de Nagg, de Nell, de Hamm et de Clov dans *Fin de partie* ou de Mambo et des autres personnages de *La lutte finale*.

Face à une écriture qui cherche à privilégier la parole nous voulons mettre en relief une autre écriture où le corps signifie, fait, lui aussi, du sens. Une écriture où la présence du corps arrive à émouvoir, à séduire, à persuader, à faire réfléchir... le lecteur ou le spectateur. Le sens n'apparaît pas uniquement à partir de ce qui sort de la bouche des personnages. Dans le théâtre, par exemple, les corps des personnages -mais aussi le décor, la musique...- vont fournir de l'information avant même qu'une seule parole soit prononcée.

Lorsque nous abordons cette thématique du corps, nous nous demandons quand et comment le corps ou si l'on préfère l'inscription textuelle de la corporalité avec ses modalités dans le roman et dans le théâtre produit du sens ?

Les corps, dans le théâtre, existent et s'expriment et cela peut aller de l'abolition et du silence presque total de la corporalité -reléguer la corporalité aux oubliettes- à l'exhibition totale. Or, tout cela n'est qu'un échantillon du vieux dualisme âme/corps, matière/forme, pur/impur...

Chez Detrez comme chez Beckett les personnages sont foncièrement des corps mis dans l'espace et le temps. Et cette exhibition des corps crée une poésie spécifique, une esthétique où la corporalité devient signifiante.

De quel corps parle-t-on ? L'être humain en chair et en os est soumis aux règles biologiques, sociales, religieuses, économiques, aux règles esthétiques et aux règles de tout ordre... qui s'inscrivent sur le corps et qui provoquent une véritable pesanteur, alors qu'en littérature les corps sont soumis fondamentalement et exclusivement aux règles esthétiques. C'est peut-être la raison pour laquelle, à l'instar de M. Kundera nous pourrions parler de l'insoutenable légèreté de l'être.

Chez Sartre, les personnages de *Huis clos* se retrouvent dans un enfer qui a l'aspect d'un petit salon. Ils ne sont que des esprits, -en effet ils sont déjà morts-, disons des âmes exposées à l'autocritique et à l'hétéro critique. La seule situation dramatique créée par Sartre s'abîme dans le plus pur idéalisme. Ce sont des corps qui n'existent plus comme des corps et qui ne peuvent plus exister comme tels. Ce sont des corps porte-parole d'idées. Des faux corps. Des corps translucides qui parlent toujours d'autre chose, d'une autre situation.

Par contre chez Beckett, les personnages apparaissent dans toute leur triste et dérisoire condition, en montrant jusqu'à satiété leur caractère de personnages sans patrie, sans dieu, sans sou, sans parti, sans souci, sans travail, sans logis... mais dans toute leur souffrance. Bref, la passion...selon Beckett.

### Le corps est un mauvais menteur

—On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

—Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref) Ah elle est bonne !<sup>8</sup>

Lorsque Hamm et Clov échangent ces répliques il faut comprendre la portée du verbe signifier, non pas uniquement en fonction des propos qu'ils émettent mais aussi et surtout en fonction de leur corporalité signifiante, de leur exhibition du corps souffrant, de leur manière d'habiter le corps et de se déplacer —ou d'être immobiles— dans le monde, leur microcosme —qui n'est qu'une mise en abyme du macrocosme—, de leur disharmonie dans l'univers.

Le corps devient donc ainsi anti-langage. Un cri et une subversion contre l'impérialisme de la parole. « Non serviam », je ne servirai point. Lucifer n'a pas voulu servir, se soumettre. Dans ce sens le corps qui refuse de se soumettre au soi-disant ordre naturel et logique des choses est une manifestation luciférienne. Le corps pratique un cynisme malséant et mensonger face à la vérité perpétuelle de la parole. Le corps instaure un autre langage.

Car le corps ne ment pas.

Cela est un acquis de la psychiatrie moderne et de la psychanalyse. La psychiatrie fait attention au corps dans la mesure où il est l'expression des symptômes, des signes cliniques qui peuvent servir pour décodifier la folie ou une quelconque pathologie. Le corps émet des signes qui signifient. Pour sa part, la psychanalyse constate que le corps somatise —tics, mimiques, actes manqués ou ratés...— les problèmes de l'inconscient. Or, ne nous trompons pas. En psychanalyse le corps ne parle pas de lui-même et pour lui-même, il parle toujours d'autre chose... et les symptômes physiques ou psychosomatiques sont des substituts, des vicaire, des sous produits de représentations qui ne pourront venir à la conscience si ce n'est à travers la parole. Dans la cure psychanalytique la primauté reviendra encore à la parole. La cure, et par conséquent la vérité, le

---

<sup>8</sup> Beckett, *op. cit.* p. 49.

salut ne peuvent venir que de la parole et par la parole<sup>9</sup>. C'est très significatif en plus que lors de la cure psychanalytique le corps soit immobilisé sur un divan. In principio erat verbum et ça continue comme ça. C'est la parole qui détient les clés de la vérité et du mensonge.

Mais dans le théâtre moderne très souvent on ne trouve plus le corps au service du langage. Le corps, comme le décor, la mise en scène, la musique... ne sont plus les parents pauvres du verbe, de la parole.

### Le corps : ses territoires et ses frontières

Un territoire se définit par des frontières. Le corps aussi. Parfois elles sont mouvantes. Elles sont souvent inexplorées et parfois inexplorables. Mouvantes dans l'espace et dans le temps. Allant de l'espace privé à l'espace public ou du corps intime au corps socialisé, du corps isolé au corps en quête d'autres corps, du corps ermite au corps dissout dans la foule, la masse des corps.

Mais le corps perd ses frontières ou si l'on préfère ses limites dans le rêve, dans le jeu, dans la folie, dans la littérature et l'art en général, dans le plaisir -éros-. Disons que l'imaginaire est le corps sans frontières.

Rêve, folie, jeu, littérature... voilà les enjeux pour une poétique du corps. Le surréalisme s'en est rendu compte<sup>10</sup>.

Le corps a aussi ses territoires. Et chaque territoire a ses fonctions. La fonction maternelle, la fonction sexuelle, la fonction conservatrice, la fonction relationnelle... Mais le corps matière possède une frontière primordiale, celle qui le met en contact et en interaction avec le reste de la matière, avec les autres corps :

Je bondis, zigzague entre les ordures. Horreur ! mes sandales tout à coup dérapent, le sol croule, je bascule. Me voilà plongeant dans une fosse. Mes ongles ont griffé la paroi. Elle est molle et grasse. Mon visage a frotté contre la glaise, a noirci. J'ai chu dans une des tombes à l'écart du bidonville. On en creuse tous les jours afin d'y jeter pêle-mêle les vieux et les nouveau-nés, morts la veille, et les avortons. <sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Pour W. Reich l'inconscient est à la fois corporel et psychique.

<sup>10</sup> Dadaïstes et surréalistes dans leurs spectacles-provocation font preuve de cette prise de conscience. Cf. C. Abastado. *Introduction au surréalisme*. Paris, Bordas, 1971. pp. 41 et ss.

<sup>11</sup> C. Detrez, *op. cit.*, p. 11

Voilà un personnage enfoncé dans la matière, disons plutôt dans la pourriture qui est la condition et l'origine de la vie. La matière qui coudoie la matière. Le texte équidistant dans l'espace de la page de Flaubert est le suivant :

Le proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :  
- Monsieur Roger, lui dit-il à demi voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge. Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. <sup>12</sup>

Le personnage survole plutôt la matière. Tout ce qui l'entoure travaille sous bénéfice d'inventaire au profit de l'hypostase du portrait psychologique et moral du personnage.

L'homme non pas défini mais décrit du point de vue de la phénoménologie comme l'être au monde, l'être dans le temps et dans l'espace, l'être avec les autres ... comporte une relation inséparable et constitutive avec le monde des choses et des êtres humains. Le monde et les autres –l'enfer dont parlera Sartre- constituent mon existence, font partie de mon existence. Il n'y a pas de séparation possible. Finie la conception cartésienne selon laquelle ce qui est rationnel est réel. La matière et le corps appartiennent plutôt au domaine du non rationnel. Ce qui n'est pas rationnel est aussi réel.

Là précisément où se frôlent les frontières du corps et de l'esprit : folie, rêve, jeu, art...se produit la magie de l'être humain, là où il est bien difficile de délimiter les frontières du conscient et de l'inconscient, du corps et de l'esprit...

Là où il est très difficile d'assigner à chaque objet un lieu et un temps précis.

Le corps a une énorme gamme de registres : Le corps seul, isolé, solitaire, le corps en groupe, en relation, le corps debout, assis, couché etc., le corps habillé, nu... et ainsi ad infinitum. Tout au long de ce parcours on aura l'occasion d'analyser quelques-unes de ces possibilités.

### Ça pue le cadavre. Le corps et le temps (1ere Partie)

Hamm.- Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre.

Clov.- Tout l'univers .<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Flaubert, *op. cit.*, p. 11.

<sup>13</sup> Beckett, *op. cit.*, p. 65.

La situation du personnage de *La lutte finale*, et celle des personnages de *Fin de partie* présentent des ressemblances tout à fait étonnantes. Le trou. Les ordures. La nuit. Le malheur :

« Ici nous sommes dans un trou »<sup>14</sup>.

« Enlève-moi ces ordures »<sup>15</sup>

« Rien n'est plus drôle que le malheur »<sup>16</sup>.

Le monde et la vie tiennent dans un dépotoir à ordures.

Qu'est-ce qu'il y a dans le trou où est tombé le narrateur de *La lutte finale* ? :

Des cercueils d'enfants, m'explique l'inconnu. Les dépouilles viennent des bidonvilles. On fabrique leurs boîtes avec du carton, des bouts de contre-plaqué. [...] Ils sont tellement attachés à ces pelotes de chair ! [...] Leurs femmes n'ont réussi à faire qu'une ébauche de bébé. [...] Dans le noir je heurte une des boîtes. Mon pied s'y enfonce, fait craquer le bois, écrase une matière molle. Je m'enfuis.<sup>17</sup>

Chez nos deux auteurs le thème du corps confronté au temps et à la durée devient omniprésent. Chez Beckett on dirait l'épiphanie du corps souffrant, du corps malade, du corps handicapé, du corps qui se trouve mal dans sa peau, du corps qui se vautre dans le malheur, et sans issue possible : « Vous êtes sur terre, c'est sans remède<sup>18</sup>. » Alors que chez Detrez c'est plutôt un chant à la vie, au plaisir de vivre et au plaisir tout court malgré le non sens ou le peu de sens où se vautrent les personnages.

Chez Beckett nous devons souligner la présence du corps handicapé, atrophié. Hamm est aveugle et se trouve dans un fauteuil roulant. Clov ne peut pas s'asseoir. Nagg et Nell sont les vieux progéniteurs déposés –comme des ordures– dans des poubelles et qui se couchent sur de la sciure ou sur du sable –comme des animaux–. Ce sont des corps passifs, oubliés, méprisés... Ce n'est plus la belle époque<sup>19</sup>.

Constatation de l'écart entre le corps présent et le corps passé : « Nous aussi on était jolis autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli autrefois »<sup>20</sup>, maintenant dit Hamm : « Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux ! »<sup>21</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>17</sup> Detrez, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>18</sup> Beckett, *op. cit.*, p. 73.

<sup>19</sup> Beckett, *op. cit.*, p. 63.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 25.

Les personnages de Beckett plongés –corps et âme- dans le malheur n'ont aucun espoir de s'en sortir. On dirait qu'ils ont été dessinés selon le principe philosophique suivant : seules la souffrance et la douleur sont les garants de notre existence : « Clov.- Il pleure. Hamm.- Donc il vit »<sup>22</sup>, et qu'ils ont été destinés à ne pas connaître le bonheur : « Hamm.- As-tu jamais eu un instant de bonheur ? Clov.- Pas à ma connaissance »<sup>23</sup>. En définitive, la vie n'est qu'une « vieille fin de partie perdue »<sup>24</sup>.

Mais ne suis-je pas en train de faire signifier les paroles à la place de déchiffrer la signification des corps et leurs gestes, leurs tics, leur mimique, leurs postures ridicules, leurs rires dérisoires... ? Des corps des vieux infirmes, décrépits, mutilés qui ont perdu leurs jambes dans un accident. Un aveugle atteint de paralysie qui fait pousser son fauteuil roulant par un autre individu qui à son tour ne peut pas s'asseoir. Voilà des corps qui parlent mais surtout qui signifient plus qu'ils ne disent. Des corps qui émettent des paroles en chair et en os et qui ont une profondeur sémantique que le théâtre traditionnel ne possédait pas. Le corps dévoile les secrets que cachent les paroles. Voilà des corps qui sont des véritables prodiges d'adaptation au malheur et qui, ne supportant plus la vie, continuent quand même à survivre. Des corps qui, pataugeant dans l'échec, ne peuvent pas taire leurs aspirations et leurs désirs.

Detrez, par contre, tout en admettant ce dépérissement du corps, envisage la vie tout autrement. Voyons :

Le roman commence aussi par la rencontre du protagoniste avec un couple de vieux dans un dépotoir. La description des corps est, disons, trop naturaliste. « La femme apparaît dans toute sa maigreur de clocharde nourrie de remugle et de vent. La peau du bas-ventre lui retombe, tel un linge chiffonné, brunie par des menstrues anciennes, sur le sexe »<sup>25</sup>. Au milieu des circonstances extrêmes Detrez fait apparaître l'espoir : la lutte pour la vie quotidienne et la survie est une réalité. La vieille et son compagnon n'ont pas une attitude de vaincus et de désespérés comme les personnages de Beckett. Les vieux veulent s'approprier les vêtements du protagoniste.

Mambo, l'autre protagoniste de *La lutte finale*, est un manchot. La description de la dérégulation -divine et humaine- de cet être est faite par le romancier avec des traits exquis : « S'occuper d'un ami manchot, certains jours, qu'il me pardonne, ça m'ennuie. [...] Lui laver le visage, le cou, les aisselles, parce qu'il fait chaud et qu'il sue ; lui éponger la poitrine et le dos, le nourrir, le faire pisser, ça m'épuise. Et puis je m'y prends mal, il se

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>25</sup> Detrez, *op. cit.*, p. 14.

plaint. Je ne suis pas la personne la plus compétente pour s'en occuper. Je lui plante, paraît-il, la fourchette trop brusquement dans la bouche. Je tire, en les essuyant, sur ses poils. Et quand je tiens sa queue il me reproche tantôt de serrer trop fort, tantôt pas assez. Mais là, je me fâche. Si encore sa queue n'était pas si courte ! Je me dévoue, je le soulage. Je ne peux quand même pas y faire comme sa femme. Merde alors ! Je ne suis pas une tapette. »<sup>26</sup>. Que ce soit le corps du manchot, de la vieille, de Purissime, de Dixième, de l'énorme Bella<sup>27</sup>... on a toujours l'impression d'assister à la fête de la vie, de la convivialité. Une espèce de fraternité de la matière. Dans l'univers créé par Detrez il pue peut-être très mal, mais il ne pue pas le cadavre : on défèque, on baise, on se révolte, on trahit, on pleure et on jouit. C'est chez Detrez la nostalgie du corps primitif, naturel, animal peut-être, mais en même temps profond et authentique, la nostalgie du paradis perdu du corps...

Ce sont des thèmes tabous chez Sartre ou chez Flaubert.

Parmi les fantasmes et les mythes concernant le corps nous trouvons celui de la paternité, abordé par Beckett et par Detrez : Bien que l'attitude de nos deux auteurs envers la vie soit foncièrement contraposée, une coïncidence attire notre attention : leur refus du mythe de la paternité.

Hamm.- Tes grains ont levé ?

Clov.- Non.

Hamm.- Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ?

Clov.- Elles n'ont pas germé.

Hamm.- C'est peut-être encore trop tôt.

Clov.- Si elles devaient germer elles auraient germé. Elles ne germeront jamais.<sup>28</sup>

Dans le monde de *Fin de partie* rien ne germe, la stérilité de la terre c'est une première donnée. Puis on atteste la stérilité et la disparition des animaux :

Hamm.- Et maintenant ?

Clov.- Plus rien.

Hamm.- Pas de mouettes ?

Clov.- Mouettes !

Hamm.- Et l'horizon ? Rien à l'horizon ?

Clov.- Mais que veux-tu qu'il y ait à l'horizon ?<sup>29</sup>

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>27</sup> Elle se prétend vierge. Elle bouffe des bananes à longueur de journées et ne s'offre à peser sur les toitures que pour de l'argent. Vue de dos cette fille de trente ans me rappelle l'arrière du char qui représente l'apothéose du Saint-Sacrement, avec sa coupole et ses teintures gonflées de vent, lorsque la procession passe devant le reposoir dressé au pied de la butte. Vue de face, avec ses seins en dames-jeannes qu'elle pose sur le comptoir de son ventre ». Detrez, *op. cit.* p. 47.

<sup>28</sup> Beckett, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 47.

Un peu plus loin, la présence d'une puce fait envisager aux protagonistes une épouvantable possibilité : « à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! »<sup>30</sup>. On attend, en toute logique la stérilité des humains. (Édipe est là. Déguisé peut-être. Une revanche ? Une réaction ? Une déception ?... les mythes poussent sur des trous, sur des manques, sur un sentiment très aigu de frustration ou d'incomplétude. Un père, ça sert à quoi ? Et si l'on tuait un père qui ne sert à rien. A quoi ça sert un père qui est plutôt notre fils. « Maudit progéniteur », « maudit fornicateur » dira Hamm à plusieurs reprises<sup>31</sup>. A la page 69 « Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? » Les parents engendrent des « êtres-pour-la-mort », des êtres qui doivent mourir. Ils ont cette responsabilité. Les personnages de Beckett en réalité n'acceptent pas la mort comme un événement ordinaire, comme un accident courant.

Dans le roman vitaliste de Detrez, les personnages sont aussi jetés dans le monde et livrés à la mort, mais il y a une acceptation de la mort comme quelque chose de naturel. Le refus de la procréation n'est pas d'ordre philosophique mais d'ordre socio-économique : « Je refuse de procréer. On se bouscule déjà suffisamment dans le bidonville, dans la banlieue, sur les avenues et les plages. Et on fait la queue, des heures durant, à la porte des usines, Aux arrêts d'autobus, au marché. Les enfants pullulent, les hommes et les femmes se tuent à chercher une pierre où s'asseoir, un endroit où chier, une place au soleil. Je ne balancerai pas un humain de plus dans la fourmilière. Même par mégarde. D'ailleurs j'enfile le monde par derrière. »<sup>32</sup>. Pour Beckett dès qu'un homme naît, il est déjà assez vieux pour mourir. Pour Detrez le monde est déjà assez encombré pour penser à l'encombrer encore plus.

La stérilité chez Beckett n'est que le résultat naturel des personnages emmurés et qui en plus sont mutilés, c'est-à-dire châtrés. Pas d'espoir de régénération pour des condamnés à mort dans ce corridor de la mort qu'est la scène. Pas de procréation possible d'un couple de vieux ou d'un couple d'hommes. Absurdité de la condition humaine.

Chez Detrez, ce refus de la paternité peut être considéré comme une transgression. Il existe un contraste entre l'attitude du protagoniste et les gens qui l'entourent qui se caractérisent par la promiscuité, l'inconscience et le manque de responsabilité. Absurdité de la situation humaine. L'attitude du personnage de Detrez fait preuve d'une nostalgie pour un autre monde possible. Detrez est un utopiste. Alors que Chez Beckett c'est sans remède, on est sur terre, il n'y a pas de salut possible. On est des êtres-pour-la-mort et ça ne vaut pas la peine de masquer cette réalité. Il faut être lucide.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 23, 24

<sup>32</sup> Detrez, *op. cit.* p. 29.

Le corps heureux. Le corps et le temps (2<sup>ème</sup> partie)

A la recherche du corps perdu.

Alors que le corps des personnages de Beckett est un corps crucifié, souffrant, toujours mourant – des corps cadavérisés ou cadavérisables-, le corps des personnages de Detrez est un corps dionysiaque. Les corps décrits par Detrez, ce sont des corps assoiffés de plaisir, de vie –même dans le cas de Mambo sa situation de manchot ne l’empêche pas d’être toujours disposé à la jouissance-.

Chez Beckett on a affaire à des corps violentés, punis (« on ne peut plus me punir », dit Clov dans sa première réplique), coupables, dépouillés, voilés (Hamm est réduit à son seul visage –recouvert d’un vieux drap, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, ce qui n’est qu’un suaie<sup>33</sup>, des vieux, on ne voit que leur tête), abandonnés et délaissés (« La nature nous a oubliés » p. 25), déssexualisés, honteux... en définitive des corps tristes, laids et qui nous rappellent le silence et le vide de la mort.

Le roman de Detrez est plutôt la fête du corps, parfois même le carnaval perpétuel du corps. Face aux personnages trop habillés de Beckett –qui ressemblent à des apprentis de philosophes existentialistes et que l’on imagine situés dans la froide Europe-, les personnages de Detrez, -que l’on imagine situés dans le Brésil tropical et imprégnés d’une philosophie vitaliste innée-, se déshabillent très facilement et exhibent leur corps nu<sup>34</sup>, un corps disons animal duquel émanent les sensations élémentaires. Les corps, sont donc en contact avec la terre, la boue, les immondices<sup>35</sup>, la saleté.... Mais aussi en contact avec d’autres corps. Il est à remarquer que se déshabiller revient à retirer la deuxième peau, la peau surajoutée qui n’est qu’une des multiples marques de ce qu’on peut dénommer les superstructures de la civilisation. C’est cela qu’on constate dans *Huis clos*. Sartre fait parler ainsi ses personnages :

Garcin.- [...] Quelle chaleur ! Vous permettez ? (Il va pour ôter son veston).

Estelle.- Ah non ! (Plus doucement) Non. J’ai horreur des hommes en bras de chemise.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Suaire < *sudarium*, linge pour essuyer la sueur du visage

<sup>34</sup> « -Tu vois bien que je suis toute nue. De cette nudité cependant la clocharde semble fière [...] » Detrez, *op. cit.*, p. 15. A la page 34 : « Dixième elle aussi n’a voulu se mettre en tenue de moineau qu’une fois assise sur sa branche ». Voir aussi pp. 35-36. « Un cul nu oscillait légèrement au-dessus d’une touffe de gazon. Le cul était propre, d’un bel ocre pâle. La personne qui l’exhibait, accroupie au milieu des cannes, semblait seule ... ». p. 50 etc., etc. A la fin du roman on peut donc s’amuser à contraster les théories de Telle et de Quelle et celles de nos personnages sur le mode d’emploi des sous-vêtements, plus concrètement des caleçons. pp. 137-138.

<sup>35</sup> Cf. Detrez, p. 31, 32, etc.

<sup>36</sup> Sartre, *op. cit.*, p. 33.

Vernis donc culturel qui acquiert la primauté. Ce qui compte en définitive c'est la deuxième peau qui est devenue la première et la seule importante.

Il est donc étonnant de constater le bonheur de ces personnages et de leurs corps heureux au sein même d'une précarité de toute sorte : économique, de santé... Les personnages de Detrez qui devaient vivre heureux dans le paradis révolutionnaire de Djezaïr préférèrent rentrer dans leur propre pays, dégoûtés de l'artificialité de cette nouvelle vie : « Loin de notre bidonville nous n'étions rien. Sur cette terre de Djezaïr on se sentait de trop, on attendait on ne savait plus quoi. » Et un peu plus loin : « J'en ai marre, je rentre chez nous » dit Mambo<sup>37</sup>.

Présence dans le roman de Detrez de corps qui s'offrent et de corps qu'on prend ; bref des corps qui charment, qui fascinent, qui séduisent, qui éveillent le désir. Le roman de Detrez est comme le festival du corps accepté, on constate la présence des corps confrontés à l'attirance ou au rejet, mais jamais à l'indifférence. Par contre vous assistez chez Sartre aux corps confrontés au regard –surtout au regard-, au jugement, à l'observation, au déchiffrement des autres.

Les personnages de Detrez qu'ils soient enfants, adolescents, adultes ou vieux, se montrent dans des corps désinhibés et sans contraintes ; sans tabous et sans interdits. Il ne s'agit pas d'un récit pornographique, loin de là :

J'avais introduit chez moi une nouvelle femme. Avec elle je faisais l'amour toutes les nuits et, souvent, pendant la journée. Dans ses veines coulait un sang sauvage, toujours chaud. Elle était jeune et partageait mes goûts. Elle m'en avait même révélé de neufs. Cette femme s'appelait Purissime. Sa mère, une personne très pieuse, avait donné à ses enfants des prénoms empruntés à la litanie de la vierge.<sup>38</sup>

Je ne donnerai qu'une autre citation pour signaler cette atmosphère du corps en fête qui n'a rien à voir avec la débauche ou la lascivité mais plutôt avec une nature plus innocente que coupable :

Mon ami, à force de mimiques, leur a fait entendre qu'avec la longueur de ce voyage l'isolement pesait et qu'il éprouvait le besoin de faire l'amour. Les marins ont saisi. Ils nous ont trouvé une personne qu'au moyen d'une corde, ils ont descendue, dans l'obscurité, à fond de cale. Cette personne n'a jamais parlé, jamais nous n'avons vu ses traits. Je suis incapable de dire si c'était une passagère, un mousse, une fille embarquée en secret. Pourtant on s'est embrassés, on s'est caressés. Le manchot, qui passait de longues heures allongé contre cette créature tombée du pont dans notre nuit, ne cessait de s'étonner. [...] <sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Detrez, *op. cit.*, pp 132 et 139.

<sup>38</sup> Detrez, *op. cit.*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 142.

On est bien loin du corps oublié, du corps neutre ou pire encore du corps maîtrisé et neutralisé, propre de notre culture judéo-chrétienne. On est très loin du corps vivant dans la clandestinité, le silence et la honte. C'est pourquoi dans le roman de Detrez on aborde les zones interdites du corps, les zones taboues du corps comme la chose la plus naturelle du monde.

Chez Detrez on célèbre le rite de la grand-messe du corps qui revendique les droits du corps et par là l'unité perdue -peut-être illusoire- de l'être humain. Il ne s'agit pas en général du corps marchandise, du corps qui se vend dans la prostitution, mais plutôt d'un corps qui s'offre et se donne dans la spontanéité de l'existence dans des conditions socioéconomiques particulières.

Des corps médiateurs de plaisir, des corps érogènes dans des circonstances où le corps est aussi le récepteur de la violence, de la faim, du mépris, de l'oppression...

Corps orchestre où se font sentir les paroles, les cris, les chants, les vagissements, les pleurs... et toutes les rumeurs du corps. Des corps qui disent et qui se disent, qui écoutent et qui s'écoutent vivre et qui par conséquent font des gestes immédiats et spontanés, non pas des gestes appris et stéréotypés avec le vernis de l'éducation et des normes sociales. Des corps, en fin de compte, authentiques et non pas des corps écran, des corps alibi ou des corps masque.

Il est à remarquer l'absence de miroirs. Miroirs réels et miroirs métaphoriques, je veux dire par là les opinions des autres, les qu'en dira t'on. Alors que la pièce de Sartre se fait l'écho, dans un autre type de société, de ce besoin péremptoire :

Estelle.- Monsieur, avez-vous un miroir ? (Garcin ne répond pas) Un miroir, une glace de poche, n'importe quoi ? (Garcin ne répond pas) Si vous me laissez toute seule, procurez-moi au moins une glace. (Garcin demeure la tête dans ses mains, sans répondre). Inès.- (avec empressement) Moi, j'ai une glace dans mon sac. (Elle fouille dans son sac. Avec dépit :) Je ne l'ai plus. Ils ont dû me l'ôter au greffe.<sup>40</sup>

Et un peu plus loin Estelle dit :

Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité » Et Inès de répondre : « Voulez-vous que je vous serve de miroir [...] Pose-moi des questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle !<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Sartre, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>41</sup> *Ibid.* pp. 44-45.

Ce qui montre le besoin qu'on a d'un tiers, miroir ou personne, qui certifie du bien fondé de notre aspect et de nos actions. C'est à ce moment que le corps devient un alibi, un écran ou un masque.

Le corps est chez Detrez le lieu des caresses, du contact avec l'autre. Le plus profond c'est la peau –et ce qui est vrai pour l'oignon-, Detrez essaie de nous montrer par le biais de ses personnages que la peau et le corps ne sont pas l'extérieur ou le superficiel, mais au même titre que les idées, ou la dimension psychique de l'être humain, ils constituent aussi la véritable profondeur. Le vieux mythe de la profondeur dont parlait Robbe-Grillet à propos des fondements du roman est toujours en vigueur. Le dualisme ou si l'on préfère le royaume de la dichotomie a encore son prestige.

## Le corps et le travail

Les personnages des quatre ouvrages dont il est ici question sont occupés mais on ne peut pas dire qu'ils travaillent. Dans *Huis clos*, ils sont tous trépassés. Ils se limitent à contempler depuis l'au-delà leur ancien lieu d'occupation : Garcin la rédaction de son journal etc. mais ce qui est important ce n'est pas le travail en lui-même, mais l'opinion des autres, leur jugement.

Chez Flaubert, on voit à l'œuvre des professions libérales, l'instituteur, le médecin<sup>42</sup> etc. Les gens qui travaillent la terre ou les domestiques ne sont qu'un décor. C'est le petit peuple qui travaille. « Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma »<sup>43</sup>. Et ailleurs : « Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût et regretta son couvent »<sup>44</sup>.

Dans la pièce de théâtre de Beckett. Pas de travail. Tous des handicapés. Et en plus à quoi bon le travail s'il n'y a pas d'espoir ? On ne travaille pas mais on joue... une « vieille fin de partie perdue ».

C'est Detrez qui va aborder ce sujet du travail dans un univers drôlement désœuvré et condamné au chômage :

---

<sup>42</sup> « Charles, à la neige, à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale [...] » Flaubert, *op. cit.* p. 79.

<sup>43</sup> Flaubert, *op. cit.* p. 34.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 54. Et à la page 64: « A sept heures on servit à dîner. » etc. etc.

Tout d'abord il faut remarquer l'interdépendance entre le travail et le corps. Le manchot en est le résultat le plus évident. Il va rester marqué à vie –mutilé– comme conséquence de l'utilisation de son corps comme instrument de travail, au même titre que la machine :

Sa nouvelle tâche consistait à faire passer le métal entre les cylindres d'un laminoir. Il s'emparait des masses de fer [...], les introduisait le plus à fond de la machine. Et celle-ci, un jour, suça, goulue, le métal, l'aplatit avec les bras de l'ouvrier. Les cylindres rejetèrent des fragments d'os, de chair, inondèrent d'un long jet de sang le travailleur qui recueillait les lames. Le coéquipier stoppa la machine. Des collègues arrachèrent les courroies reliant les axes des outils, en firent des garrots. Puis ils étendirent l'ouvrier dans une camionnette et foncèrent, klaxonnant, à travers les rues. À l'hôpital le blessé revint à lui. Dada s'approcha, l'air égaré, les yeux rouges. Mambo lui tendit ses moignons.<sup>45</sup>

Dans le roman de Detrez apparaît toute une terminologie concernant le monde du travail : grèves, chantiers, cortèges de travailleurs, manifestations, contre-manifestations, patrons, manœuvres, licenciements, quête d'un nouvel emploi, chômage, mégaphones, slogans, troubles, émeutes, agitation, révolution, désordres, interventions de l'armée, couvre-feu, état d'exception, prolétaires, masse, lutte finale...

Nous avons déjà abordé dans un autre article<sup>46</sup> la portée critique et ironique employée par l'auteur à propos de la lutte révolutionnaire dans les pays du tiers monde, de la nomenclature, du cérémoniel et des rites utilisés par les fonctionnaires de la révolution.

Or si la critique des professionnels de la révolution est impitoyable, on peut remarquer en même temps chez Detrez une exquise sensibilité envers le monde des exploités. Et cela est observable dans des petites phrases çà et là comme : « ce qui sauve la vie d'un exploité c'est d'agir, de commettre au moins une fois par jour un acte interdit » ou « pourquoi la police fusille-t-elle en premier lieu les travailleurs qui lisent ? »<sup>47</sup>.

Dans l'offre et la demande, la force du travail n'a aucune valeur :

Je quittais le bidonville avant l'aube et je parlais m'asseoir avec d'autres chômeurs chaque matin devant une porte d'usine. On comparait le nombre de nos jours d'attente, envoyait l'un, plaignait l'autre et tous nous espérions nous faire embaucher. Hélas ! Nous n'étions que des manœuvres ; nul patron ne nous convoquait.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Detrez, *op. cit.* p. 22.

<sup>46</sup> « La révolution, mode d'emploi. Lecture de *La lutte finale*, roman de Conrad Detrez », *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXVI, Servicio de Publicaciones de la UEX, Cáceres, 2003. pp. 233-250.

<sup>47</sup> Detrez, *op. cit.* p. 18.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 57.

Comme quoi dans la conception économique de « la division du travail » il y a des corps et des corps: il existe le corps de l'intellectuel, le corps du manœuvre, le corps du sportif, etc. etc.

L'utilisation du corps, de l'aspect physique pour l'obtention d'un poste de travail est aussi un enjeu de la part de l'employeur :

En dépit de son invalidité mais, sans doute, à cause de ses beaux yeux, son beau nez, sa belle bouche et ses belles dents (il les avait toutes), le manchot s'était vu offrir de vendre des boîtes d'allumettes. L'employeur qui l'avait recruté dirigeait une vingtaine de vendeurs ambulants<sup>49</sup>.

Le corps du manchot est un corps à exhiber. Il s'agit d'un beau corps qui attire les clients et en même temps en tant que corps mutilé inspire de la pitié. Il devient ainsi un corps marchandise. Un corps exploité. De la même manière que le corps de Purissime dans son travail au Taxi-club. Le travail consiste à danser :

Des femmes de tout âge y exercent le métier de cavalières. Des veufs, des jeunes gens, toutes sortes de laissés-pour-compte s'y présentent. Ils font le tour de la salle, examinent les danseuses assises sur des chaises [...] Les clients font leur choix [...] Ils passent à la caisse et louent la cavalière pour une heure. Le tarif varie avec l'âge du locataire comme du « taxi » (ainsi appelle-t-on les entraîneuses). Un garçon de quinze ans paie moins qu'un quinquagénaire mais davantage qu'un preneur de trente ans, auquel vont les préférences des femmes. Celles-ci par contre, plus elles sont jeunes plus elles valent.<sup>50</sup>

Toute une page inoubliable, pleine d'humour et de tendresse.

Le concept de « travail » ne peut se détacher de son étymologie, état de celui qui souffre, qui est tourmenté. « Le dénommé Mambuco Juca, dit Mambo, et moi, son lieutenant, Populo José, on nous a condamnés à mort »<sup>51</sup>. Voilà le destin de nos personnages. Mais les condamnés à mort ne meurent pas :

Les gardiens emmènent les nouveaux venus dans des champs de gros mil, de patates douces, de manioc, toutes plantations qui appartiennent à l'armée. Commence alors pour les condamnés la vie de forçat. Ils piochent une terre sèche, essayent de l'ameubler. Ils creusent des sillons, répandent des semences ou plantent des tubercules.

---

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>51</sup> Detrez, *op. cit.* p. 109.

Et quand les gens meurent,

Les coéquipiers les enterrent là où ils piochent. Toute fumure est bonne, disent les gardiens du camp, pourvu que les patates soient grosses. Mon destin toutefois n'aura pas été d'engraisser le sol d'une plantation.<sup>52</sup>

Destin celui du corps de devenir une dépouille. Corps qui termine étant un cadavre, du fumier, matière avec la matière. C'est pourquoi, une fois Mambo mort, le personnage narrateur se demande : « Alors il est quoi Mambo ? » et il répond : Rien ... plus rien. »<sup>53</sup> Mais les fonctionnaires de la révolution veulent faire de Mambo un martyr, il prétendent créer un mythe :

Le corps de Mambo peu importe son sort. Et d'ailleurs qu'avait-il jamais pu vraiment faire avec son corps, le manchot ? C'est l'esprit de Mambo qui seul comptait et cet esprit dorénavant régnait partout [...] Un chef invisible, nulle police, aucune armée jamais ne pourraient l'arrêter !<sup>54</sup>.

Au nom du matérialisme, vive l'idéalisme !

## Champs lexicaux à l'appui

Nous avons choisi au hasard la page 15 de chaque ouvrage cité pour montrer le poids, le volume et l'épaisseur accordés par chaque auteur à la présence du corps représenté dans la fiction.

Les parties du corps :

*La lutte finale* : /doigts (2 fois)/ poitrine / peau /ongles / cou / chair / hanche/ peaux / pubis /.

*Fin de partie* : / bras / visage / cou / genoux / pieds /.

*Huis clos* : aucune occurrence.

*Madame Bovary* : aucune occurrence.

Les cinq sens (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût) :

*La lutte finale* :

Le toucher : / ses doigts remontent / déboutonnent / noircissent / plante ses ongles / dépose la crasse / soulève les peaux / l'éloigner / repousse / s'accroche / l'arrache /.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.164.

La vue : / spectacle / tu vois / noircissent la peau / pleine de taches /.

L'ouïe, le goût, l'odorat : aucune occurrence.

*Fin de partie* :

Le toucher : / prendre / prend / lâche / enlève / plie / met / soulève / rabat / enlève / plie / met /.

La vue : / se penche et regarde / regarde / contemple / regard fixe /.

L'ouïe, le goût, l'odorat : aucune occurrence.

*Huis clos* :

Le toucher : / frappant sur le bras du fauteuil /.

La vue : / le regardant /.

L'ouïe, le goût, l'odorat : aucune occurrence.

*Madame Bovary* :

Le toucher : / repassait / cousait / blanchissait / . (Mais il s'agit uniquement d'objets et non pas de personnes.)

La vue : / voyait / surveillait /.

Le goût : / avalant (la rage, emploi métaphorique) / crachant / fumer / nourrissait / boire.

L'odorat : / puant l'ivresse /.

L'ouïe : aucune occurrence.

Sensations qui sont renforcées par la vigueur du présent (hic et nunc). Ce qui est normal lorsqu'il s'agit de théâtre. Sensations dévaluées ou dévalorisées lorsque comme dans le cas de Flaubert, ce sont des sensations au passé, le temps de la description, Sensations mortes, uniquement réactualisées par la mémoire, l'évocation, le souvenir.

Vêtement/ non vêtement :

*La lutte finale* : / vêtement / chemise (3 fois) / loque / habit / nue / nudité / pantalon / slip /.

*Fin de partie* : / drap (2 fois) / robe de chambre / calotte en feutre / mouchoir / plaid / épaisses chaussettes /.

*Huis clos* : aucune occurrence.

*Madame Bovary* : / sans souliers / tout nu /.

Gestes, mimiques et tâches corporelles :

*La lutte finale* : /ses doigts remontent / déboutonnent / noircissent / gémir / tire / plante ses ongles / dépose la crasse / se cambre / présente la hanche / soulève les peaux / l'angoisse / l'éloigner / repousse / s'accroche / déchire / l'arrache / jette / pleurer / pleurs.

*Fin de partie* : / va (4 fois) / retourne / prend / lâche / enlève / plie / met / soulève / se penche / regarde / rabat / enlève / plie / met / s'arrête / se retourne / contemple / se tourne / regard fixe /.

*Huis clos* : / rient / sérieux / regardent / silence / se promène / silence subit / frappant sur le bras du fauteuil /.

*Madame Bovary* : / elle était sans cesse en courses / en affaires / allait / repassait / cousait / blanchissait / surveillait / soldait / fumer / crachant / eut un enfant / mettre en nourrice / gâté / nourrissait / courir / aller tout nu / se coucher sans feu / lui apprenait à boire / insulter les processions /. (Il est à signaler la même remarque faite à propos du champ lexical concernant les cinq sens)

Activité psychoaffective, volitive et intellectuelle :

*La lutte finale* : / gémir / l'envieuse / perturber / fière / angoisse / pleurer / consoler /  
*Fin de partie* : / se raviser / rire (2 fois) / dormir / regarder / contempler / regard fixe /  
*Huis clos* : / rire / sérieux / regarder / silence (2 fois) / colère / vouloir rire (2 fois) / ignorer / supporter / s'excuser / poser la même question /.

*Madame Bovary*: / chagrin / rongé de regrets / jaloux / dégoûté des hommes / aimé / servilités / détaché d'elle / enjouée / expansive / aimante / d'humeur difficile / piaillarde / nerveuse / souffert / se plaindre / blasé / orgueil / révolté / avalant sa rage / stoïcisme muet / s'inquiéter / engourdi / somnolence boudeuse / choses désobligeantes / gâté / faire le philosophe / tendances maternelles / idéal viril / former / élever à la spartiate / paisible /.

## Conclusion

On ne peut donc que constater :

1.- la différence d'approche des auteurs cités concernant le corps et son traitement textuel, son inscription dans le tissu littéraire ou si l'on préfère sa « diction » dans le roman ou le théâtre.

2.- que Beckett et Detrez privilégient le corps et la sensibilité du contact : le toucher, alors que Sartre et Flaubert accordent la primauté aux sens de la distance : la vue. L'ouïe, bien qu'il n'y ait pas d'occurrences en général, est présente et sous-jacente dans le théâtre comme dans le roman. L'odorat<sup>55</sup> et le goût occupent le dernier degré de la hiérarchie et ils sont presque toujours oubliés.

3.- il faut remarquer en même temps le caractère tyrannique et la plus-value accordés à la signification des idées et des caractères chez Sartre et Flaubert, face à la moins-value du corps et de sens.

---

<sup>55</sup> Pour ce qui est de l'odorat, il faut remarquer l'importance accordée à ce sens dans l'ouvrage de Patrick Süskind, intitulé *Le Parfum*.

Inscrire, dire, tisser le corps des personnages avec toute sa pesanteur ou sa légèreté dans un texte littéraire est un choix de l'écrivain. Notre civilisation judéo-chrétienne a toujours été un peu trop manichéenne. Mais au commencement tout texte était un texte manuscrit, il ne pouvait pas en être autrement, mais cela supposait que les idées voyaient le jour à travers la main. C'est pourquoi les premières tentatives littéraires ont dû être gestuelles, c'est-à-dire du genre théâtre. Le théâtre lui-même a été vite dépossédé de sa force primitive pour devenir un instrument au service de la parole.

Il faut signaler qu'une parole est une parole en trop lorsque le corps et le geste s'expriment.

Parmi les mythes signalons le mythe fondateur, le mythe originel : « in principio erat verbum ». Un mythe qui ne tient pas debout. Au contraire, « in principio erat corpus ». C'est plus logique. Plus en accord avec les théories évolutionnistes. C'est pourquoi on doit remercier Beckett et Detrez de ce retour au primordial.

Quoi de plus normal qu'un certain théâtre et une certaine écriture en générale renoncent à la primauté de la parole pour réinstaurer une scène ou des textes qui deviennent des espaces où le corps mis en scène –l'acteur– joue vraiment et ne soit plus un instrument ou un corps neutre servant de porte-parole ou de haut-parleur. Le corps n'est plus relégué : nu ou vêtu, maquillé ou sans fard, en loques ou esthétisé, vivant ou cadavérisé... il est capable de montrer sa virtuosité spectaculaire.

On assiste à un nouveau langage du corps, on assiste même à un dévoilement du corps dans le roman, à la place de la négation ou de la sublimation traditionnelle. Detrez est une preuve et un exemple de cette nouvelle poétique du corps.