

Le corps comme signifiant et le corps signifié dans le théâtre de Jame Saunders.

Le corpus de nos corps dans l'œuvre de James Saunders sera essentiellement constitué par trois pièces clefs de ces quinze dernières années intitulées respectivement *Corps (Bodies)* 1977, *La chute ou l'automne (Fall)* 1984, et *C'était bien (Making it Better)* 1992¹ : nous puiserons cependant dans la multitude d'autres corps qui composent son oeuvre antérieure pour mettre en évidence tel ou tel aspect de notre analyse.

Dans une situation théâtrale quelconque, tout corps visible est un signifiant important, cela va sans dire, et joue un rôle capital quant à la fonction de montrance ou d'ostension qui différencie la mimesis ou le drame de la diegesis ou de la narration. Cependant ce qui donne au corps sa spécificité chez Saunders est plutôt son rôle exceptionnel à l'intérieur du contexte purement dramatique, celui du texte verbal ou du monde fictif. C'est cette spécificité que nous essaierons d'analyser dans un premier temps pour voir ensuite ce que cela apporte dans le contexte de la réception où pour le spectateur le corps deviendra plus qu'un véhicule et fera partie du message ou du texte théâtral.

I. La spécificité du corps dans le monde possible ou fictif du texte verbal.

Avant d'aller plus loin il faut peut-être préciser qu'on emploie ici les termes "texte verbal" et "texte théâtral" avec le sens que leur prêtent quelques sémioticiens - texte verbal renvoyant à la pièce écrite ou improvisée par auteurs et acteurs, et texte théâtral désignant le message transmis au spectateur par l'ensemble des systèmes de signes théâtraux.

Les titres des trois pièces clefs indiquent déjà une préoccupation significative de l'auteur : *Bodies* n'a pas besoin d'explication, *Fall* peut dériver de l'expression américaine qui signifie l'automne, mais peut également être la chute non pas des feuilles mais de l'homme et, en particulier, du corps du père qui meurt; quant à *Making it Better*, il s'agit d'une expression anglo-saxonne intraduisible en français qui indique "guérir" ou "soulager", souvent dans un contexte enfantin — où on embrasse les bobos pour qu'ils ne fassent plus mal.²

Dans ces trois textes verbaux avec leurs prolongements dans le temps et l'espace plus proprement théâtraux constitués par les didascalies, à travers une première fonction du corps va s'opérer une action phatique à laquelle Saunders semble d'ailleurs tenir dans

la totalité de son œuvre. Il s'agit, bien entendu, de l'omniprésence du boire et du manger : inviter l'autre à consommer, consommer ensemble, réfléchir sur une consommation possible maintient, comme dirait Greimas³, la solidarité intersubjective et plus généralement la cohésion sociale. Dans *Bodies* les quatre protagonistes sont réunis à la suite d'une invitation à dîner, la tension entre le couple qui invite tombera même sur un jeu de mots à propos du menu : "What are we eating? Anne: Oxtail. Mervyn: Ah, Anne: I thought a bit of tail might be appropriate." Mais offrir ou boire du whisky, du café, du thé, apparaît également dans *Bodies* comme dans *Fall* et *Making it Better* ; la boisson la plus consolatrice, qui consolide les rapports humains même plus que le thé (bien qu'également anglomanique) est le "cocoa" ou cacao. Diana s'en console dans *Making it Better*, mais autrement plus important une des premières pièces radiophoniques et absurdes, *Barnstable*,⁴ se termine sur une tasse de cacao pour tous présentée comme une panacée.

Si toutes les pièces de Saunders (peut-être sans exception) participent de ce mode phatique, il peut aussi être identifié par sa négation. Dans *Bodies*, les deux invités après leur thérapie d'adaptation, leur "cure", confessent ne plus boire d'alcool : nous

verrons plus loin qu'il s'agit d'une névrose guérie mais aussi d'une cure castratrice. *Fall* pullule de boissons, alcooliques ou pas, de gâteaux et surtout de prunes, iconiques de l'utérus d'Anne qui contient également son bébé-noyau. Tout sera échangé et offert, bien qu'Anne accepte difficilement de donner ses prunes. A la fin de la pièce, Helen, partie faire du thé pour sa mère, reviendra avec la nouvelle de la mort de son père et de façon significative, sans théière. Une des pièces courtes, *Double, Double*⁵ qui date de 1964 est peut-être l'apothéose de ce mode phatique bien particulier; par la suite Saunders en usera de façon plus raisonnable. *Double, Double* a pour cadre la cantine du personnel des transports publics ou plus précisément des bus et tous les dialogues entre conducteurs et receveurs de bus sont centrés sur la nourriture (d'ailleurs infecte) qui est produite et consommée dans ce lieu. Il n'y a que Nimrod, le "double" de Gimlet, qui ne participe pas mais apporte ses propres sandwichs fabriqués par sa femme qu'il obligera tous les soirs de faire en outre le même repas de purée et de saucisses. Pour lui le refus de faire partie des échanges culinaires de ses collègues (nous l'apprendrons à la fin de la pièce) signifie le refus de ressembler aux autres, d'abandonner le rêve et l'idéal. C'est un échec mais il a néanmoins fait un geste.

Dans *Double, Double* la purée et les saucisses ont vraisemblablement une connotation sexuelle, dans *Making it Better* les appétits corporels de toutes sortes sont bien plus explicites. Il est évident que Diana entretient ces relations avec "l'autre", et l'homme en particulier, à travers les rapports de la table et de la bouteille. Sans doute avec les hommes en état de régression infantile, Diana devient pour tous la mère nourricière distribuant à qui de droit repas, bouteilles de whisky et grappes de raisins (consolation traditionnelle bien britannique offerte aux malades). En retour on lui offre une tasse de café, un apéritif et Pavlicek, lui, essaie même de rétablir la réciprocité avec le repas exemplaire. Cette idée de réciprocité voulue par le vieux réfugié Pavlicek revient à plusieurs reprises ; il raconte une histoire qui se révèle fausse où il a partagé un repas-buffet volé avec une vieille dame ; en clinique il ne veut pas que Diana le regarde manger (sous-entendu sans manger elle-même). Si tous ces éléments centrés sur Diana participent d'une façon ou d'une autre de l'intention phatique, celle-ci sera dépassée quand Diana devient pour chacun plus qu'une mère nourricière en révélant ses propres appétits corporels. Diana elle-même ne sera pas consolée par les seuls manger et boire, et les rapports sexuels qu'elle entretient avec chacun sont nécessaires à son confort corporel sinon spirituel. Avec

celui, bi-sexuel, qui deviendra son premier mari (c'est à cet endroit du texte qu'apparaît l'expression "Making it Better"), elle se réfugie au lit pour se consoler des événements dont ils viennent tous deux d'être témoins à Prague.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de fonctions corporelles qui, à l'intérieur des différents mondes fictifs de Saunders, peuvent être décodées par le spectateur comme des codes culturels appartenant à la vie quotidienne dont celui-ci n'est pas toujours conscient. D'autres fonctions corporelles comme la miction et la défécation ne pourront être interprétées qu'à travers les codes dramatiques reconnus par le spectateur comme tels ou rendus explicites par le texte verbal. Dans le contexte quotidien du monde réel d'une société polie qui semble être le référent de la plupart des mondes fictifs de Saunders, les descriptions scatologiques seraient souvent de trop. Saunders lui-même semble ressentir le besoin de faire passer son outrance par le référent culturel de l'interprétation psychanalytique :

Mark: I suppose Ann's gone for her last pee. She always has to have a last pee, she pees like the fountains of Rome.

David: You know what it means, she's insecure.

Mark: Her bladder is.

David: No, she's marking out friendly territory as animals do. Compulsive pee-ers are afraid of losing their friends. She's not peeing, she's beating the bounds."

Cette explication, qu'on trouve dans *Random Moments in a May Garden* (1974)⁶, sera reprise pour la défécation dans *Fall* où Ann et Helen discutent de leur soeur obsédée par ses intestins :

Ann: Isn't it something to do with gift-giving? "The first gift a child can give is its faeces." Do you think she's asking for love?

Helen: Do shut up, Ann.

Ann: No, we ought to take her seriously. If she feels she's being ignored she might start bringing it out in polythene bags. Or is it a creative act ? - Maybe they're the same thing. I mean stem from the same need: the desire to give and the desire to create. One talks about someone having a gift. Am I on the right lines...? The original gift is the mother's milk: which the child pays back in the only way it knows how, in the form of turd. Or later, by a process of sublimation, by creating a work of art, a *symbolic* turd, a turd on a higher plane. Am I getting warm ?⁷

On aimerait suggérer qu'à part la fonction surprise-productrice de rire, et à part le désir de Saunders de suivre des modes à la kitchen-sink- jeune homme en colère ou à la Alfred

Jarry- absurde merdrique, même les éléments scatologiques participent du schéma plus vaste d'une mise en évidence du corps dans tous ses aspects. D'ailleurs *Bodies* commence avec le discours narratif d'un personnage féminin qui réfléchit sur son propre corps quand elle était adolescente et a été réglée pour la première fois :

My first period, I thought: so that's what's behind it all — *this* discomfort, *this* mess. And these things sprouting in front, these impositions, to be hiked about, hawked about through life in case I should happen to breed.⁸

Bodies va se terminer avec un autre corps d'adolescent, celui de l'élève qui se suicide, qui lui aussi connaît des bourgeonnements intempestifs :

He'd sit, picking his spots, while we analyzed Shelley... Then he took to hanging around after the others had gone, with his worried smell. You know that smell? Something in the sweat, nature's warning to potential mates: Do not use.⁹

Autres adolescents, autres poussées corporelles, dans *Random Moments in a May Garden*. Ann déclare :

I asked Cousin Harry, when he began to grow his moustache, whether he hadn't a more *adequate* way of indicating his maturity

than by growing *hairs* under his nose. Then I suddenly spoilt it all by blushing.¹⁰

II. Le Corps dans le contexte théâtral.

Si le corps sous tous ses aspects fonctionnels assume une telle importance pour Saunders dans le texte verbal, il serait étonnant que la matérialité de ce corps ne soit pas également mise en évidence sur scène ici et maintenant par des procédés déictiques. Les gestes de manger et de boire sont quelquefois matérialisés, mais souvent puisqu'on en parle et qu'on peut difficilement manger ou boire et parler en même temps, il s'agit d'un acte passé ou futur ou d'un acte partiel qui participe de la nature synecdochique de la théâtralité. La présence physique du corps sera indiquée, montrée, soulignée au maximum dans deux des pièces les plus expérimentales de Saunders, *Dog Accident* (écrite en 1958 et représentée en 1969)¹¹ et *Savoury Meringue* (1971)¹². Dans *Savoury Meringue* "uriner" sera indiqué à travers un code sonore "Piddling sound in the fire bucket" et, ensuite, le personnage zombie-masochiste essaie de matérialiser sa régressivité : "Ferdy has crawled right up to Hessian and is suddenly on her, making as if to return to the womb head first, emitting obscure noises." En fait le personnage féminin, Hessian,

qui explicitement essaie de son mieux de distraire le public d'une sorte de café-théâtre (en réalité l'Ambiance Lunch-Hour Theatre Club), demande sans cesse de l'aide aux producteurs du spectacle qui se trouvent dans les couloirs et on lui enverra, comme elle le précise elle-même "A Sadist (celui qui urine), a Masochist (celui qui tente son retour aux eaux utérines) and an Egyptian mummy, that's been run over by a pyramid." Ce dernier, d'abord indiqué par "a squeaking noise", descendra finalement des cintres et arrivera sur scène en tant que corps complètement enseveli par des bandes, une jambe pointant dans l'air et un trou où se trouve sa bouche. Dans la liste des personnages et dans les didascalies, il figure comme "Body" et ne sait dire qu'un mot : "Help" (Au secours).

Dog Accident, à l'origine une pièce pour la radio, souligne également la présence d'un corps, qui signifie en tant que corps, sur scène. Cette fois-ci il est question d'un Dog's body, victime d'un accident de voiture, que deux personnages anonymes regardent mourir sur un trottoir de Londres. Comme dans *Savoury Meringue*, le contexte théâtral avec la création d'un monde fictif est subverti ; appelons plutôt cela un "happening" car les passants réels sont censés s'arrêter pour devenir spectateurs au même niveau de réalité que les personnages. Saunders n'a pas pu aller aussi loin qu'il

l'aurait voulu : "We were going to use a real dog for this play, but couldn't find one that looked real enough", grand mystère du signe théâtral dont la qualité n'est pas d'être réel, mais de signifier le réel. Que signifie ce corps de chien ? Peut-être tout simplement il est le reflet de la qualité du regard qui est porté sur lui. Le spectateur par son regard et son écoute participe à l'acte de communication théâtral ; le personnage spectateur de la mort d'un chien participe à sa manière à un autre acte de communication :

First On-looker: If you were dying with blood on your neck and you knew nobody could help you...

Second On-looker: Well ?

First On-looker: Wouldn't you want to know that *somebody* had... looked at you ?¹³

Les corps de ceux qui regardent, "nobody" ou "somebody", sont aussi anonymes que le corps d'un "dead dog". Comme le dit le premier spectateur lui-même, mais plus loin dans le texte : "You can't let sleeping dogs lie."¹⁴

Les femmes de la pièce *The Island* (1975)¹⁵ auraient probablement mieux fait de laisser dormir les deux corps étrangers qui ont été rejetés par la mer sur leur île paradisiaque peuplée uniquement par la race des femmes. Les hommes ainsi découverts

sont reconnus en tant que tels à travers leur corps et pour commencer sont caractérisés comme des brutes sans intelligence, “the mindless beasts”, qui vont s’opposer comme dans le passé à la douce raison, “sweet reason”, des femmes. Comme on pourrait le prévoir, les hommes se révèlent être de gentils petits garçons et séduisent les femmes qu’ils arrivent à diviser entre elles tout en gardant leur solidarité masculine, signifiée de façon iconique par des cordes dont ils se lient volontairement. A la fin de la pièce, cependant, une question importante est posée ; derrière ces corps qui s’affrontent, se trompent, se font l’amour, autrement dit derrière la comédie des rapports entre les sexes n’y a-t-il pas le rêve de quelque chose de réel, “un monde réel où tout est beau, où passé et futur sont réunis dans un présent éternel fait de désir et de satisfaction, désir et satisfaction réunis dans un seul tout...” etc¹⁶.

Le dépassement du corps pourrait être le message de *Bodies* ; il l’est mais de façon complexe et bien particulière à Saunders. Les deux couples en présence se sont connus et ont échangé partenaires dans un passé assez lointain; quand les quatre personnages se trouvent de nouveau réunis, un des couples exhibe les marques visibles sur leur corps même d’une perpétuelle bataille pour vivre et l’autre, qui se dit être passé par une descente aux enfers, a trouvé

une soi-disant cure qui les libère d'angoisses, de névroses et de la recherche d'un sens à la vie. Ce deuxième couple explique sa méthode : il s'agit en fait de reconnaître "that's all there is: our bodies, in our environment, now"; quant à l'intelligence "My mind isn't something else. It's not a traveller from outer space come to take possession of my body... It's part of my body.... It's part of my sensory apparatus." ... "If the world your body lives in isn't enough, that's a neurosis. I've already said so. It just happens to be an almost universal neurosis, so it's assumed to be normal."¹⁷

Le deuxième couple a appris surtout à rejeter le besoin d'attribuer un sens, et la poursuite de ce sens dans toutes les activités de la vie. Pour eux ce qui est arrivé, par exemple dans le passé, n'a plus de sens ni de valeur dans le présent. L'autre couple est très attiré par la logique du tout-corps mais aussi effrayé par les conséquences ; car si l'on peut se passer de la nostalgie névrotique du passé, il existe "une petite chose appelée l'art; l'expression la plus raffinée de la névrose. S'il n'existe que le corps, il n'y a plus de place pour l'art, pour le mystère, pour l'expérience poétique."¹⁸ La pièce se termine sur un plaidoyer en faveur de l'irrationalité, de l'illogicalité et de l'absurde, peut-être les dons suprêmes accordés à

l'homme et qui le placent au-dessus des animaux. "What if my neurosis is all I have as a human being, to keep me moving?"¹⁹

Comme conclusion nous pourrions peut-être revenir à *Making it Better* et à la dialectique entre ceux qui s'adaptent à leur corps, à leur vie, à leur environnement comme Tomas et ceux qui comme Pavlicek et Diana cherchent un sens, *a meaning*. Si Saunders reprend en quelque sorte le message de *Bodies*, le discours sur le corps du texte verbal et les signes du corps matériels rappellent bien d'autres de ses pièces antérieures. Nous avons déjà parlé de la fonction phatique de ce discours sur le manger et le boire, et le rôle consolateur des rapports sexuels, mais à la scène 3 Pavlicek endormi dans un fauteuil roulant, la jambe dans le plâtre, nous rappelle aussi le personnage Body de *Savoury Meringue* ; réduit à l'état passif d'un corps sa seule responsabilité est de ne pas faire pipi au lit — après tout il est étranger et n'a peut-être pas le droit de marquer son territoire comme Ann dans *Random Moments*. Dans la même scène revient le thème du regard, Pavlicek raconte qu'il s'était mis dans une situation périlleuse et suicidaire "because there was nobody and nothing there to give a damn anyway"²⁰... Et pour finir il y a l'image récurrente peu appréciée des critiques²¹ du canard en celluloïd avec lequel Adrien se compare. Il faut dire que Saunders

avait déjà employé cette image dans *Fall* où, au début de l'Acte II, le narrateur Fox raconte les deux souvenirs de petite enfance du père mourant : l'un concerne sa mère qui exprime du lait de ses seins et l'autre concerne lui-même assis dans une baignoire en fer avec un canard en celluloïd jaune. En faisant le rapprochement, ne peut-on pas dire qu'Adrien, à un autre niveau que Tomas, vit aussi dans et par son corps aux crochets de Diana, mère nourricière, comme un canard factice en celluloïd qui ne sait que se maintenir sur l'eau sans aucun sens ni direction ?

Peut-on parler d'une pièce-synthèse ? Il manque néanmoins cette interférence, à laquelle Saunders nous avait habitué, entre le monde fictif et le monde réel, c'est-à-dire les éléments narratifs qui, d'une façon ou d'une autre, empiétaient sur le mode mimétique, que ce soit à travers un narrateur indépendant dans *Fall*, une narration par un personnage adressée directement au spectateur dans *Bodies* ou *Savoury Meringue*, ou même à travers l'utilisation de l'espace commun aux spectateurs et aux personnages dans *Dog Accident*. Dans *Making it Better*, le corps de l'acteur s'est éloigné en se transformant complètement en corps du monde fictif. Et cependant il existe un corps-référent qui est bien du monde réel du spectateur ; il s'agit du corps politique, image si chère aux Elizabéthains et à

Shakespeare. Ici il est question du corps politique de l'Europe de l'Est, et les rapports entre les corps physiques des personnages pourraient bien signifier l'action de soulager ou "Making it Better" plus ou moins réussie dirigée par l'Ouest envers ces pays qui ressemblent aux hommes qui entourent Diana avec leur jalousie, leurs attachements, leur trahison et leur nouvelle liberté. Mais comme c'est souvent le cas au théâtre, les corps des deux personnages tchèques ne sont après tout que des signes synechdochiques.

Anne FUCHS (Université de Nice Sophia Antipolis)

Notes

- 1 James Saunders, *Bodies*, Ashover, Amber Lane Press, 1979; *Fall*, Londres, New York etc., Samuel French, 1985; *Making it Better*, Londres, New York etc., Samuel French, 1992. Toutes les références à ces trois pièces concernent les éditions ci-dessus.
- 2 L'adaptation de cette pièce jouée par le Théâtre de l'Atelier en janvier 1993 est intitulée *C'était bien*, ce qui n'a rien à voir avec le titre anglais.
- 3 Voir A. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- 4 J. Saunders, *Barnstable*, Londres, Samuel French, 1961.
- 5 J. Saunders, *Double, Double*, Londres, New York etc., Samuel French, 1964.
- 6 J. Saunders, *Bye Bye Blues and Other Plays*, Ashover, Amber Lane Press, 1980, pp. 103, 104.
- 7 op. cit., pp. 3, 4.
- 8 op. cit., p. 9.
- 9 op. cit., 69.
- 10 op. cit., p. 85.
- 11 in *Ten of the Best British Short Plays*, ed. E. D. Berman, Londres, InterAction Inprint, 1979. Cette pièce a été représentée pour la première fois sur un trottoir devant Marble Arch à Londres pendant l'heure du déjeuner. Elle est d'une durée de vingt-cinq minutes.
- 12 J. Saunders, *Savoury Meringue*, Ashover, Amber Lane Press, 1980.
- 13 op. cit., p. 35.
- 14 *ibid.*, p. 41.
- 15 in *Bye Bye Blues and Other Plays*, op. cit.
- 16 *ibid.*, p. 78, traduction d'A. Fuchs.
- 17 op. cit., pp. 51, 52.
- 18 *ibid.*, p. 70 traduction d'A. Fuchs.
- 19 *ibid.*, p. 74.
- 20 op. cit., p. 37.
- 21 Voir A. Macaulay, *Financial Times*, 13.2.92; P. Taylor, *The Independent*, 13.2.92.