Journal Wisdom pour les Etudes et la Recherche Volume 05 Numéro 04/ 15-08-2025

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Towards a kinesic reading of the theater of the absurd (Case of Samuel Beckett)

Dr. Insaf Cherkaoui
Université Abdelmalek Essaâdi-Maroc
Enssaf.2019@gmail.com

Received:20/06/2025 Accepted : 29/07/2025

Abstract:

In the 1950s, the Palo Alto school focused on the issue of human communication. Researchers from this school, notably Watzlawick, Jackson, Beavin, Edward T. Hall, and Birdwhistell, among others, developed several concepts, particularly non-verbal communication (kinesthetics, proxemics, chronemics, paralanguage, etc.). The purpose of this contribution is to examine this dimension of non-verbal communication in literature, specifically in the contemporary theater of the famous playwright Samuel Beckett. This will be explored through his plays, especially *Waiting for Godot, Endgame, Fragments from Theater II*, etc. In these works, we will specifically demonstrate how Beckett invests in kinesthetics, a key concept developed by the systems theorist of this American school, namely RAY Birdwhistell.

Keywords: nonverbal communication - kinesthetic - theatre of the absurd - Samuel Beckett

Journal Wisdom pour les Etudes et la Recherche Volume 05 Numéro 04/ 15-08-2025

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Vers une lecture kinésique du théâtre de l'absurde (Cas de Samuel Beckett)

Dr. Insaf Cherkaoui
Université Abdelmalek Essaâdi-Maroc
Enssaf.2019@gmail.com

Résumé

Au cours des années cinquante, l'école de Palo Alto s'est intéressée à la problématique de la communication humaine. Les chercheurs de cette école notamment Watzlawick, Jackson, Beavin, Edward T. Hall et Birdwhistell, etc., ont développé plusieurs concepts en particulier la communication non-verbale (la kinesthésique- la proxémique- la chronométrique, le paralangage...). Le but de cette contribution est d'interroger cette dimension de la communication non-verbale dans la littérature et précisément dans le théâtre contemporain d'un célèbre dramaturge Samuel Beckett. Et ce, à travers ses pièces notamment *En Attendant Godot, Oh Les beaux jours, Fin de partie, Fragment du théâtre II...* . Dans ces œuvres, nous montrerons spécifiquement comment Beckett investit la kinesthésique ou la kinésique, un concept clé forgé par le systémicien de cette école américaine à savoir RAY Birdwhistell.

Mots-clés: communication non-verbale - kinesthésique - théâtre de l'absurde - Samuel Beckett-

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Introduction:

Développés aux XXème siècle, la Communication humaine et le Théâtre de l'absurde, deux domaines relevant de registres différents, reflètent une période commune marquée par de profonds boulversements culturels et sociaux.

Dans ce travail nous proposons d'interroger les dynamiques relationnelles à l'oeuvre dans le théâtre contemporain, en accordant une attention particulière à la dimension kinesthésique, composante emblématique de la communication non verbale. Cette intervention prendra pour ancrage l'univers dramatique de Samuel Beckett dont l'écriture scénique, confère une place importante au langage corporel. Nous tenterons ainsi de souligner comment Beckett mobilise la kinesthésie pour articuler les rapports entre les personnages notamment dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Fragment du théâtre II*, parmi d'autres œuvres emblématiques.

Afin de mieux cerner les jeux qui sous -tendent notre étude, nous structurerons notre réflexion autour des axes suivants : nous débuterons par une présentation synthétique du théâtre contemporain, visant à inscrire notre objet d'analyse dans son cadre esthétique et historique, ainsi qu'une présentation succincte d'un retracement des grandes étapes de l'évolution de la communication. Nous enchainerons avec un autre volet qui constituera le noyau central de notre investigation : il portera sur l'exploration du geste kinesthésique au sein de la pratique théâtrale. Et ce, après avoir précisé la portée et les implications du terme « kinesthésique », nous nous attacherons à mettre en lumière le rôle structurant du geste dans la configuration des dynamiques relationnelles entre les personnages.

I-Nouveau théâtre et Communication humaine : deux reflets d'une crise du sens

Le XXe siècle a été le théâtre de profonds bouleversements culturels, sociaux et existentiels. Dans ce contexte, deux domaines a priori distincts - le théâtre contemporain et la communication humaine — ont connu une évolution significative, caractérisée par la remise en cause des paradigmes traditionnels. Tous deux traduisent, chacun selon ses modalités, une

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

profonde crise des repères, une mise en cause des systèmes établis, ainsi qu'un renouvellement des formes d'expression.

D'un côté, le théâtre contemporain, désigné sous les appellations de « *Théâtre d'avant-garde* » ou de « *Nouveau théâtre* », se caractérise par une rupture radicale avec les conventions classiques. Il ébranle les fondements de la présentation : espace indéfini, personnages déstructurés, action suspendue, langage fragmenté. Comme l'affirme Michel Corvin, il s'agit d'un théâtre « *inclassable, ni tragique, ni comique »,* où « *les fondements de la communication sont subvertis* » (Corvin, 1992 p 922). Le théâtre de Beckett, en particulier, illustre cette crise de la représentation et du langage, en mettant en scène un univers marqué par le silence, la répétition, la fragmentation du discours et l'effondrement des certitudes. Son œuvre témoigne d'une volonté de créer un langage scénique nouveau, libéré de la suprématie du texte, où le corps, l'espace et le rythme prennent le relais de la parole défaillante.

De l'autre côté, la communication humaine, en tant que champ d'étude, connaît au XXe siècle un développement significatif. Initialement pensée dans un cadre scientifique et technique (notamment avec les travaux de Shannon et Weaver dans les années 1940), la communication était alors réduite à un simple transfert linéaire d'information. Ce modèle, bien que fondateur, fut rapidement critiqué par son incapacité à rendre compte des dimensions humaines, affectives et contextuels de l'échange. C'est dans ce contexte que les sciences humaines ont investi le champ de la communication, en y intégrant des aspects tels que les émotions, les intentions, les codes sociaux ou encore les malentendus. L'école de Palo Alto, avec des figures telles que watzlawick, Bateson, Hall ou Birdwhistell, a ainsi mis en lumière l'importance de la communication non verbale et proposé une vision interactionnelle et systémique du phénomène communicationnel.

Ce croisement entre théâtre et communication trouve une articulation féconde dans l'œuvre dramatique de Beckett. En effet, dans un univers où les mots se dérobent, où le langage verbal se montre impuissant à dire le monde ou à créer du lien, le corps prend le relais. Les gestes, les postures, les silences deviennent porteurs de sens. Loin d'être de simples éléments accessoires, ils constituent un véritable langage scénique. L'analyse de la

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

kinésique - où langage du corps- dans l'œuvre Beckettienne permet ainsi de révéler comment la gestualité devient un mode de communication autonome, parfois substitutif, parfois contradictoire, mais toujours chargé de tension et de signification. Ce point constituera le cœur de notre étude développée dans la section suivante.

II-La kinesthésique, entre langage scénique et acte communicationnel

Avant de débuter l'analyse de la kinesthésie, et plus particulièrement celle du geste, il serait judicieux tout d'abord de clarifier la notion de communication non verbale, qui constitue le cadre général dans lequel s'inscrit notre réflexion.

1-Communication non-verbale : repères conceptuels et éclairages théoriques

Pour *Le Dictionnaire de la formation et du développement personnel*, la communication non-verbale « *désigne couramment tout ce qui n'est pas du langage parlé ou écrit. Elle comprend le langage du corps ou langage kinésique (mimiques, gestes* [...]» (Bellenger et Pigallet, 1966: pp.64-65). Quant aux Watzlawick et ses compatriotes Jackson et Beavin, ils précisent, dans leur livre *Une logique de la communication*, que le terme communication non-verbale « *peut être trompeur, souvent en effet, on restreint son sens aux seuls mouvements corporels, au comportement connu sous le nom de kinesthésie. À notre avis, il faut y englober posture, gestuelle, mimique, inflexions de la voix, succession, rythme et intonation des mots* [...] » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972:60)

Il ressort que la communication non verbale, appelée aussi chez ces spécialistes palo altistes communication analogique, désigne tout ce qui n'appartient pas aux mots, au langage parlé comme la kinésique, la proxémique-la chronométrique, le paralangage...

Ce mode non - verbal, confirme Argyle (1969), s'utilise dans le but d'établir la relation interpersonnelle. De même les signes non-verbaux permettent de qualifier la relation intersubjective au moment considéré, telle qu'elle est vécu par l'émetteur. (Argyle 1969, cit d'après Roger Mucchielli, 1999:58)

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Dans son chapitre intitulé « *La Communication est à la fois verbale et non- verbale »* Roger Moyson évoque une recherche très importante effectuée par Mehrabian, en 1970, à l'université de Pennsylvanie. Il explique que ce spécialiste a réalisé des recherches où il a démontré que la communication basée sur les mots ne constituent que 7% de l'échange ; alors que celle qui se fond sur les caractéristiques de la voix (rythme, inflexion, volume, timbre…) représente 38%, et le reste, 55% de l'interaction, est communiquée par le corps (mouvement, gestuelle, posture)… (Roger Moyson, 1997 : 101) Ce qui traduit explicitement le rôle crucial que joue le corps dans la transmission de l'information.

De même, Roger Mucchielli remarque de sa part que: la perception des signes non -verbaux [...] a des effets étonnants : les auteurs trouvent que les signes non- verbaux ont 4 fois d'effet que les signes verbaux sur les attitudes des récepteurs [...]. La perception des signes non-verbaux est plus "instinctive" et plus immédiate que la compréhension du contenu verbal. (Roger Mucchielli, 1999:59)

D'où l'intérêt majeur et crucial que revêt cette forme d'expression dans les relations interpersonnelles. C'est pour cela, notre dramaturge irlandais l'investit dans le but de « *se montrer* » et de dire « *l'impossibilité de se dire* » (Esslin, 1977 :44). Pour lui, ainsi que pour les autres dramaturges des années cinquante (Ionesco, Adamo, Genet), les mots « *sembl[ent] insuffisant [s] pour s'atteindre et se dire* ».

Par ailleurs, Beckett, tel Watzlawick est convaincu qu'il serait [...] facile de professer quelque chose verbalement, mais il serait difficile de mentir dans le domaine analogique; (Watzlawick, Beavin et Jackson.1972:61). C'est ainsi qu'il va faire appel à ce mode non-verbal et va le mobiliser massivement dans ses écrits dramaturgiques en particulier la kinésique. C'est sur ce dernier concept que nous allons nous pencher dans l'axe suivant, pour souligner le rapport entre la kinésique et le théâtre beckettien.

2-La kinésique : origines, principes et fonctions

Le terme Kinésique provient « *du grec « kinesis » (mouvement du corps et de l'âme, la kinésique étudie le langage non verbal.)* » (Lionel Bellenger et Philippe Pigallet ,1966 :170)

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

C'est en 1952 que le terme *kinésique* est utilisé pour la première fois par I'anthropologue américain Ray L. Birdwhistell dans son livre *Introduction to Kinesics* où il développe sa théorie de la kinesthésie ou la kinésique, une approche qui considère le corps

comme un vecteur essentiel de transmission du sens. Ses travaux seront ultérieurement repris et approfondis par d'autres spécialistes , notamment Albert Scheflen. Celui-ci entamme l'étude des relations complexes entre gestes, postures et parole articulée (Scheflen,1972). Ces études ont contribué à élargir le champ de la kinésique en l'inscrivant au cœur des recherches sur la communication interpersonnelle.

La kinésique se présente ainsi comme une analyse systématique des moyens de communication corporels. Elle comprend la posture, les expressions faciles et les gestes , qui sont autant de signes porteurs de signification (Sfez, 1993 : 436). Autrement dit, la kinésique revèle la façon dont le corps devient un vecteur principal de signification. Au-delà des mots chaque mouvement, chaque inflexion du visage contribue d'une manière active à la construction du signification, soulignant ainsi un aspect souvent implicite mais essenciel de l'échange humain.

Dans ce sens, la kinésique, qui montre combien le langage corporel constitue un prolongement voire un substitut du langage verbal, est bien mobilisée dans le théâtre de Beckett en tant qu'un signe parmi d'autres indispensable à la création du sens et des significations. Le corps du personnage et ses gestes jonchent le texte Beckettien dans la mesure où le dramaturge l'utilise en tant qu'outil de communication et « *un indice ayant valeur de communication*. »(Watzlawick, Beavin et Jackson, 1972:60).

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à analyser l'importance que revêt le geste dans l'univers beckettien, jusqu'à proposer l'idée d'un théâtre du geste, où la parole s'efface progressivement au profit du corps en action.

3- Vers un théâtre du geste

Comme le souligne Drouin-Hans, l'origine étymologique du terme *geste met en exergue* la richesse sémantique de ce concept. Issu du latin *gestum, supin* du verbe *gerere,* le vocable fait référence non seulement à l'idée de porter, mais encore à celle de faire, accomplir ou exécuter. Cette polysémie révèle bien que le geste dépasse le simple mouvement corporel :

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

il devient un porteur d'une intention, d'une finalité, voire d'un sens. De ce fait , le geste s'inscrit dans une logique de l'action : il est un acte en soi, chargé d'une valeur expressive ou fonctionnelle (Drouin-Hans 1995,p.4).

Dans le même sens, Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, met l'accent sur l'ancrage du geste dans une tradition classique. Selon cette conception, *qui prévaut encore aujourd'hui*, le geste est conçu comme le prolongement visible d'un état intérieur. Il est conçu comme un moyen d'expression — une forme d'extériorisation corporelle de ce qui relève du psychique : pensées, intentions, émotions . De ce fait le corps devient le vecteur d'une communication adressée à autrui, chargé de transmettre ce que les mots ne disent pas toujours (Pavis, 1987, p.181).

Ainsi, à la croisée de l'acte physique et du signe symbolique, le geste apparaît à la fois en tant qu'outil d'expression, une action signifiante, et un élément essentiel dans l'économie de la communication. Précisement dans le théâtre beckettien, le geste contribue pleinement à la construction du sens scénique. Ce langage par geste est un élément élémentaire dans le théâtre beckettien. Il est un message et un moyen de communication voire lieu de signification. Il assure la partie la plus importante de la communication non verbale (Hall, 1971, p.157). C'est la raison pour laquelle il serait judicieux de le prendre en considération dans ses divers points de vue afin de le bien investir (Pavis, 1987, p.181).

En effet, le geste apparaît sous des formes différentes, chacune remplissant une fonction spécifique dans le procéssus de communication non verbale : geste emblématique (porteur d'un sens codifié culturellement), geste substitutif (remplaçant la parole), geste déictique (désignant un objet, une direction ou une personne), geste illustrateur, qui accompagne et renforce le contenu du discours, ou encore geste contradictoire (en désaccord avec le discours verbal). C'est précisément sur ce *geste contradictoire* que portera notre attention dans ce qui suit.

*Gestes contradictoires

Les gestes contradictoires jalonnent l'œuvre beckettienne et constituent un élément fondamental de son théâtre. Selon Devito (1993,

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

p.110), il arrive fréquemment que les signaux non verbaux viennent contredire les messages exprimés par le verbe. Ce phénomène, que les théoriciens de l'Ecole de Palo Alto qualifient d'« incongruence », désigne la discordance entre ce qui est dit et ce que le corps laisse entendre.

Le geste devient alors porteur d'une réaction, d'une émotion, ou d'une intention, qui s'oppose à celle que les mots veulent communiquer. André Helbo corrobore cette idée en identifiant plusieurs fonctions distinctes au geste. Celui-ci pourrait accompagner la parole de façon démonstrative (fonction déictique), exprimer une réaction en parallèle au discours (fonction connotative), ou encore, et de façon significative dans la dramaturgie beckettienne, amplifier ou contredire le message verbal.

Cette dernière fonction se manifeste en particulier dans une scène où Pozzo et Vladimir échangent de façon répétée un geste d'« *adieu* », auquel « *personne ne bouge* » (p. 65). Ce geste, en apparence chargé de signification, montre paradoxalement une immobilité totale, soulignant ainsi la tension entre expression corporelle et communication verbale.

Une contradiction similaire se manifeste dans une réplique *de Fin de partie.* Clov obéit souvent aux ordres de Hamm, son père. Celui-ci lui ordonne de le préparer et d'aller lui chercher un drap. Toutefois, la didascalie suivante révèle un geste qui ne correspond pas à l'attente instaurée par l'ordre : « *(Clov ne bouge pas)* (p. 17). Le comportement de Clov contredit ainsi explicitement la parole énoncée, en refusant l'action attendue. Selon Watzlawick, un tel silence corporel constitue néanmoins un acte de communication, en ce qu'il exprime une posture d'immobilité signifiante (1972, p.46).

Dans *Fragment de théâtre II*, les personnages, nommés successivement A et B, discutent de la lune qu'ils observent à travers la fenêtre. Or, dès l'incipit, Beckett précise cela dans une didascalie : « *au fond, au milieu, une haute fenêtre à double bâton ouverte sur un ciel nocturne très clair. On ne voit pas la lune* » (p.39). Cette indication scénique contredit explicitement le dialogue entre les deux personnages. Ainsi, une disjonction s'instaure entre le discours et la représentation visuelle, accentuant l'absurde de la situation.

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Au-delà de ce geste contradictoire, le texte Beckettien met également en œuvre un autre procédé : *le geste substitutif*.

***Gestes substituts**

La communication non verbale pourrait, dans certaines situations, se substituer entièrement au langage verbal. DeVito confirme qu'un simple geste de la main peut suffire à transmettre un message tel que « *tout va bien* », sans prononcer un mot. (1993, p.110) Dans cette perspective, Drouin-Hans estime que gestes et mimiques sont souvent conçus comme un langage universel, particulièrement parce qu'ils interviennent en remplacement du verbe, notamment lorsque celui-ci se trouve empêché ou absent (1995, p.59). André Helbo, lui, corrobore cette pensée en précisant que le geste pourrait remplir une fonction équivalente à celle de la parole, allant même jusqu'à le remplacer dans certaines situations communicationnelles (Helbo, 1995, p.94).

Cette forme d'expression jonche les pièces de Beckett. Pour ce dernier, s'exprimer au moyen d'un geste équivaut - et parfois même surpasse- le pouvoir des mots. C'est pourquoi ce dramaturge y recourt fréquemment. Son but est de combler l'insuffisance du langage verbal à exprimer pleinement ce qui est éprouvé, particulièrement quand il est question d'exprimer des émotions complexes ou indicibles. A l'instar de son prédécesseur, Artaud notre dramaturge considère que le langage gestuel, destiné avant tout au sens et à la perception, peut surpasser celui des vocables (Artaud, 1964, 186).

Le geste, comme substitut de la communication verbale, marque maints discours dans les pièces théâtrales de Beckett. Dans *Cendres*, par exemple, l'échange entre les personnages passe par des moyens non verbaux, parfois même réduits à leur plus simple expression. Cela se manifeste clairement dans la posture de Bolton, qui, face à Holloway, se contente de le fixer intensément, sans prononcer un mot : « *[il] le fixe en plein dans l'œil. (Un temps) pas un mot, que le regard, le vieil œil bleu, vitreux, paupières en charpie, plus de cils... pas un mot, que le regard* » (Beckett, 1959: 70).

Le digital s'efface ainsi pour céder la place à l'analogie, mise en valeur par la répétition insistante de l'expression « *pas un mot, que le regard*

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

». Ce silence chargé de tension met en évidence la primauté du regard comme mode d'expression révélant une fois de plus l'importance du non-verbal dans l'univers dramatique de Beckett. Ce mode de communication non-verbale s'avère plus expressif, notamment face à l'incapacité ou à l'épuisement du langage articulé. Confronté à cette impossibilité de pouvoir s'exprimer verbalement, le vieux Bolton adopte alors un langage gestuel, dans lequel le regard devient un porteur de sens. Cette demarche s'inscrit dans la perspective d'Artaud, qui précise que sur la scène, c'est le langage qui doit s'effacer pour laisser la place au langage des signes (Artaud, 1964 : 67).

Ce principe est bien évident également dans *Impromptu d'Ohio* où la communication se base sur un échange silencieux entre les deux protagonistes L (Lecteur) et E (entendeur) *« ensemble [...]posent la main droite sur la table, lèvent la tête et se regardent. Fixement. Sans expression* » (Beckett, 1986: 67). Par cette mise en scène épurée, Beckett dévoile une fois de plus la primauté du langage corporel comme vecteur d'émotion et de signification. De plus, le regard se substitue à la parole et impose un échange qui, bien que silencieux, n'en est pas moins chargé de tension, d'intention et peut-être de reproche. Chez Beckett, un tel usage du regard s'inscrit dans une esthétique de l'épuisement du langage, où le non-verbal ne vient pas seulement compléter, mais parfois remplacer totalement la parole. Ce silence regardé devient alors une modalité expressive à part entière, révélant les tensions affectives et existentielles qui traversent les personnages.

L'expression gestuelle traverse également la pièce *En attendant Godot*. Prenons le cas de ce passage, où lors de départ de Pozzo, les gestes d'adieu d'Estragon et de Vladimir substituent à la parole. « *Estragon et Vladimir se découvrent,* ***agitent la main*** *»* (p.66) Ou encore cet extrait où au lieu de se parler les partenaires utilisent le geste de regard « *Vladimir et Estragon* ***s'interrogent du regard*** » (p.66).

Le geste montre ainsi sa capacité de remplacer le langage articulé. Pour Beckett, l'expression gestuelle a une valeur supérieure à celle du mot, puisqu'elle est plus immédiate, plus directe, et donc plus accessible. C'est

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

pour cela dans certaines de ses pièces - *Souffle*, *Acte sans paroles I, Acte sans paroles II* ou encore *Quad*, il recourt à l'élimination totale de la parole ne laissant subsister que le geste comme seul vecteur de communication. Dans cette perspective, Artaud précise qu'il est nécessaire de remplacer le langage articulé par un nouveau langage, doté de moyens d'expression capable de rivaliser avec celui des verbes. « *De ce nouveau langage ... le geste en est la matière et la tête.* » (1964, p .171)

Gestes contradictoires, gestes illustrateurs, gestes substituts, ainsi que d'autres gestes tels que déictiques rythmiques, co-verbaux … représentent autant de formes de geste que Beckett exploite profondément dans son œuvre. Pour lui, ce composant scénique est le plus important élément de communication sur lequel il fait baser son théâtre pour transmettre des messages non-verbaux.

Non seulement le geste sert à remplacer le verbe ou le contredire mais aussi s'utilise pour illustrer et accompagner la parole.

***Gestes illustrateurs**

Dans *Les Fondements de la communication humaine,* Joseph A. Devito indique que l'usage des indices non verbaux vise à mettre en évidence certaines dimensions du message

verbal, en en renforçant ou en en modulant le contenu (Devito, 1993, p.110). Edouard T. Hall, fondateur de la proxémie partage la même pensée. Pour lui, le discours, en tant que composante de la communication, est fréquemment soutenu, accompagné ou renforcé par le geste (Hall, 1984, p.57)

Beckett recourt à ce geste en vue d'illustrer et appuyer la parole de ses acteurs. C'est pourquoi il le mobilise intensément dans ses pièces. Ainsi, *Fragment de théâtre II* met en scène le personnage nommé B qui tente de lire mais la lampe s'éteint. Les didascalies — « *lisant* », « *il examine la lampe, déplace le fil* » — viennent appuyer les énoncés proférés par B., tels que : « *je vais lire tout le passage* » ou « *l'ampoule est morte* ». A la consigne impérative de l'autre héros qui s'appelle A : —

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

«*Essaie de l'agiter un peu. »* — correspond immédiatement l'exécution du geste par l'acteur B. *« (agite la lampe. Elle se rallume.)* » (p. 48).

Une scène similaire se présente dans *Fin de partie,* lorsque Clov annonce : « *Je vais chercher le drap* » aussitôt suivi par l'indication scénique : « (*Il va vers la porte*) » (p. 18). Dans ces deux cas, la parole et le geste se rejoignent dans une parfaite adéquation, collaborant à la transmission d'un même message. Cette harmonie entre le verbal et le non verbal, ou les deux modes d'expression traduisent une intention identique, correspond à ce que les théoriciens de l'école de Palo Alto désignent sous le terme de *congruence communicationnelle.*

Dans *Pochade radiophonique*, un exemple marquant d'illustration gestuelle se manifeste lorsque le personnage D frappe sur son bureau avec un crayon: «*D (lisant).- quand j'ai eu savonné la taupe [...], à ce moment-là le petit cœur battait encore je le jure, ah mon Dieu mon Dieu. (Elle frappe avec son crayon sur le bureau)Mon Dieu* » (Beckett,1978 :69). Ce comportement, loin d'être anodin, constitue une forme de communication. Le fait de frapper sur le bureau avec un crayon est considéré comme un comportement non-verbal telle que la conçoivent Watzlawick et ses collègues . Ceux-ci affirment que le non-verbal comporte notamment un aspect démonstratif, à savoir l'utilisation de gestes servant à renforcer la parole, par exemple « taper sur la table» ou «désigner du doigt»... (Watzlawick et al. Cité dans Moyson, 1997, p.101).

De ce fait, l'attitude de personnage D véhicule un message fort: par le truchement de ce geste, le personnage exprime un état psychophysiologique. Il dévoile spectaculairement son extrême affliction et désolation. Dans ce sens Birdwhistell, cité par Allan Pease révèle la dimension prédictive du lien entre parole et geste: « *les mots et les gestes d'accompagnement...sont tellement prévisibles qu'on peut devenir les gestes d'une personne simplement en écoutant le son de sa voix, et vice versa.* » (Allan Pease, 1988: 11). Ce type de synchronization verbale et gestuelle témoigne d'un langage corporel profondément ancré dans l'émotion, et confirme la dimension expressive du non- verbal dans la dramaturgie beckettienne.

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Cette expression non-verbale vient appuyer de façon explicite la parole dans *Fragment de théâtre I* lorsque le personnage B réagit à une interrogation de A par une réponse à la fois verbale et gestuelle :

« B. – (Geste vague vers le bas) Je sais pas. » (p.27)

Ici, le geste vague de la main dirigée vers le bas vient illustrer le désengagement, l'incertitude ou encore la résignation du personnage. Et ne se contente pas de ponctuer la parole. Mais en prolonge le sens, en accentuant visuellement le flou ou l'indifférence du propos. Cette articulation entre geste et discours participe d'une communication scénique où le non - verbal devient essentiel pour rendre perceptible l'état intérieur du personnage, tout en soulignant le minimalisme expressif propre au théâtre de Beckett.

Le geste illustrateur se manifeste identiquement dans cet extrait de la pièce d'*En Attendant Godot*. Quand Vladimir demande à Estragon de venir dans ses bras, il accompagne ses paroles d'un geste qui en renforce la portée. L'indication scénique révèle « *Vladimir.- (ouvre les bras)* » (p.128). Ce mouvement des bras constitue un geste d'accompagnement en parfaite cohérence avec l'énoncé verbal. Tout en parlant, Vladimir ouvre ses bras dans l'intention d'enlacer Estragon exprimant ainsi physiquement ce que ces mots révèlent. Ce geste corporel, porteur de signification, s'inscrit pleinement dans ce que Patrice Pavis définit comme un moyen « *d'extériorisation d'un contenu psychique intérieur* » (Pavis, 1987 : 181), en l'occurrence l'émotion intense que Vladimir cherche à communiquer à son ami.

III - Résultats et discussion

L'analyse montre que dans le théâtre de Beckett, le geste corporel est mobilisé de façon plurielle en lui attribuant des fonctions diverses à l'intérieur de la dynamique scénique. Parmi les aspects que revêtent ces gestes, nous distinguons en particulier les gestes illustrateurs, qui illustrent et renforcent le discours verbal en soulignant le contenu. Beckett recourt également à des gestes contradictoires, lesquels entrent en dissonance avec la parole proférée et en contredisent le sens. Enfin, l'on observe l'usage de gestes substituts, qui, dans certains cas se substituent entièrement à la parole.

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Le choix de ces trois gestes kinésiques n'est nullement aléatoire, il s'explique par leur pertinence ainsi que par leur rôle central dans la dramaturgie beckettienne.

Tout au long de son œuvre , B mobilise le geste en tant que mode de communication non-verbale , destiné à pallier les limites du verbe lorsqu'il s'agit de traduire des émotions nuancées et complexes, des intentions ambiguës ou des messages implicites dans un univers dramatique souvent marqué par le silence ou la vacuité verbale. Chez Beckett l'usage de la kinesthésie s'inscrit dans une esthétique de l'épuisement du langage où le geste devient le dernier recours pour signifier.

Pour lui, ce qui peut être exprimé par le geste a une valeur supérieure à celle du langage articulé. Le langage des gestes, selon lui, possède une capacité non uniquement de remplacer, mais aussi d'accompagner ou de contredire le langage parlé. Dans ce sens, le geste peut, pour reprendre l'expression d' Artaud, égaler et même surpasser les mots. La

kinesthésie devient ainsi un véritable système de communication et de signe traduisant des

messages que le lecteur – tout comme le spectateur- est convié à déchiffrer et à reconstruire .

IV- Conlusion

En somme, cette contribution avait pour but de mettre en relief la dimension kinésique, un aspect clé de la communication non verbale et une discipline analysant les gestes, postures et mouvements corporels dans l'interaction humaine. Note analyse a pris pour point d'ancrage
l'univers dramatique de Samuel Beckett, dont l'écriture accorde une place essentielle au langage corporel au détriment de la parole elle-même. Nous nous sommes attachés à souligner comment l'écrivain mobilise les ressources kinésiques pour structurer les relations entre les personnages dévoilant ainsi les tensions, les silences et les non-dits qui caractérisent le théâtre de Beckett.

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

En effet, l'analyse que nous avons effectuée montre l'usage significatif du geste en tant que moyen de communication non verbale. Le dramaturge y recourt tour à tour afin d'illustrer le verbe, le contredire ou s'y substituer totalement. Ce langage scénique, basé sur la gestualité, lui favorise un moyen de traduire plus expressivement et plus saisissante la condition humaine. Par cette exploration du geste kinesthésique, l'auteur parvient également à transmettre visuellement la nature des rapports entre les protagonistes, offrant ainsi au spectateur et au lecteur une lecture sensible et incarnée des dynamiques interpersonnelles .

Cette contribution était une invitation à une lecture kinésique réalisée à l'échelle du texte théâtral de Beckett. En s'appuyant sur cette lecture, nous avons essayé, dans la mesure de nos moyens, de souligner comment Beckett a mobiliseé ce concept de la communication interpersonnelle pour fonder son propre théâtre. Un théâtre visuel, un théâtre de corps qui bouge et qui parle, et rien d'autre (Michel Foucre, 1970:15) où il dénoncera les tribulations causées par la deuxième guerre mondiale; et où il transcrira spectaculairement et matériellement la misère de l'être humain ainsi que sa condition désastreuse et chaotique.

Certes, cette étude n'est pas définitive, elle constitue une première étape dans une recherche plus vaste que nous souhaiterions élargir à d'autres aspects de la communication interpersonnelle. En particulier la *proxémie*, c'est-à-dire l'analyse de l'usage de l'espace dans les interactions, qui pourrait favoriser de nouveaux éclairages sur la mise en scène beckettienne, en particulier en ce qui concerne la gestion des distances corporelles entre les personages et leur portée symbolique.

V- Bibliographique

Livres sur le nouveau théâtre:

-BECKETT, S. (1952). *En attendant Godot*. Minuit.
-BECKET, S. (1957), *Fin de Partie*. Minuit.
-BECKETT, S. (1972), *Comédie et actes divers: Va et vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I et II, Film, Souffle* .Minuit.

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

-BECKETT, S. (1978). *Pas suivi de quatre esquisses*, *Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II,* Pochade radiophonique, *Esquisse radiophonique.* Minuit.

-BECKETT, S. (1986). *Catastrophe et autres dramaticules : Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où.* Minuit.

-ABIRACHED, R. (1994). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard

-ARTAUD, A. (1964). *Le Théâtre et son double*. Gallimard

-BADIOU, A. (1955). *Beckett l'increvable désir.* Hachette

-BARTHES, R. (1964). *Essais critiques.* Seuil.

-CORVIN, M. (1966). *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF.

-DIDIER, A. (1993). *En attendant Godot,* Samuel *BECKETT*. Bertrand. Lacoste.

-ESSLIN, M. (1977). *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite BUCHET, Francine DEL PIERRE, Fance FRANCK, Paris, Buchet/Chastel.

-FOUCRE, M. (1970).*Le Geste et la Parole dans le théâtre de Samuel BECKETT.*A.G Nizet,

-HELBO, A. (1983). *Les Mots et les gestes, essai sur le théâtre.* Presses Universitaires de Lille

-JANVIER, L. (1973). *Pour Samuel Beckett*. Minuit

-JACQUART, E.C. (1974). *Le Théâtre de dérision.* Gallimard.

-HUBERT, M.C. (1987). Langage *et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Beckett, Ionesco, Adamov*.Mayenne, José Corti

-PAVIS, P. (2007). *Versune théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène,*3e édition, Pas- de-Calais. Presses Universitaires de Septenrion.

-SERREAU, G. (1966). Histoire *du « nouveau théâtre ».*Gallimard, Paris.

-UBERSFELD, A. (1982). *Lire le théâtre.* Sociales.

Livres sur la communication

-ARGYLE, M. (1969). *Social interaction* [L'interaction sociale]. London: Methuen.

-BARRIER, Guy (1996), *La nouvelle communication non verbale,*

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

comprendre les gestes : perception et signification esf, Issy – les-Moulineaux.

-BIRDWHISTELL R. L. (1952), Introduction to kinesics, University of Pennslyvania Press.

-DEVITO J. *A* (1993)*, Les Fondements de la communication humaine*, traduit de l'anglais par MASSE J.L. et ROUSSELLE .L Gaëtan Morin, Paris.

- DROUIN-HANS, A.M. (1995). *La Communication non verbale avant la lettre.* L"Harmattan.

-ESCARPIT R. (1976), *Théorie générale de l'information et de la communication*, Hachette, Paris, p. 200

-HALL, E.T.(1983), *La Danse de la vie, temps culturel, temps vécu,* Seuil, Paris.

-Hall, E.T. (1984). *Le Langage silencieux*. Seuil.

-Hall, E.T. (1971). *La Dimension cachée*. Seuil.

-JOSEIN M. (2013)*, Technique de Communications interpersonnelle*, *Analyse transactionnelle, école de Palo Alto*, PNL, Eyrolles, Paris.

-MARC E. et PICARD D. (2008), *Relations et communications interpersonnelles*, 2e édition, Dunod, Paris.

-MUCCHIELLI R. (1999), *Communications et réseaux de communication*, esf, Paris.

*La Nouvelle communication /*sous la direction de Yves WINKIN, traduit de l'anglais par Bansard D.et al. (1981), Seuil, Paris.

-MARSILLE J.B. (2013), *La nouvelle Communication non verbale, l'art de communiquer sans dire un mot,* Gualino, Paris.

-PEASE, A. (1996), *Interpréter les gestes*, les mimiques, les attitudes, pour comprendre les autres et ne pas se trahir. Marabout.

- SCHEFLEN, A. E. (1972). Body Language and the Social Order; Communication as Behavioral Control

-TURCHET P (1998), *La Synergologie,* Les Éditions de l'Homme, Paris

- MOYSON, R. (1997) .*Communiquer dans l'entreprise et dans la vie*. De Boeck. p. 101

-WATZLAWICK P., BEAVIN J-H et Jackson D.D (1972), *Une Logique de la communication*, Seuil, Paris

ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

Les dictionnaires utilisés

- SFEZ L. (1993), *Dictionnaire critique de la communication, tome1,* puf, Paris.

- SFEZ L. (1993), *Dictionnaire critique de la communication,* tome II, puf, Paris.

-BELLENGER L. (1996), *Philippe Pigallet, Dictionnaire de la formation et du développement personnel,* esf, Paris.

-ALBIN M. (1998), *Dictionnaire du théâtre*, éd. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel. Paris.

-PAVIS. P. (1987). *Dictionnaire du théâtre.* Sociales.