



Lignes de fuites dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett

Christakis CHRISTOFI PhD

Université Ouverte de Chypre, Département d'Études Théâtrales

Abstract : Vanishing Points in Samuel Beckett's Dramatic Work

In his dramatic work, Samuel Beckett enhances the physical characteristics of the stage and the stage play. The performance space interferes with the dramatic space, the abstract space of the story acted out on the stage, a story which always begins, and it maintains a special relationship to the characters, thus giving a new dimension between fiction and performance. The tensions caused by the plastic treatment of those spaces seem to be leading to multiple interpretations: choreographic space, geometric, abstract, symbolic and so forth. Equivalently, in Beckett's drama, dramatic space is related to the outside world and causes a reflection depicting what is easily recognizable as well as that which is difficult to interpret. The tensions accommodated arouse the need to consider it primarily as a play/performance space; as the space for acting, yet they also arouse the necessity to explore its relationship with the characters, the story of the play etc. In this perspective, these spaces are related to the limited stage representation (a spot-lit mouth, for example, appears detached speaking in the darkness in "Not I"). Localization is always an element of the stage. Here and elsewhere (the stage and the world) are reduced to their most profound limit. Stage appears as the place of performance and the development of the fictional story, as well as encompassing the existence and the incarnation of strange characters. This limited stage space inevitably constitutes the bedrock of theatrical action, where different tensions are spread and orchestrated in it. The stage can be explored through the movement of the various elements which have a plastic dimension such as the body, the light, the voice. At the same time the stage accommodates their tensions. The meaning of these interactions is complex. This performance space is in a perpetual state of modeling that continues to refer to an outside reality which in turn is always brought into the play. This is not a simple interaction between spaces, techniques, theatrical mechanisms; but a set which always brings back to the performance space, the vanishing points of which are in constant interaction

Key words: Beckett, theatre, stage, play, vanishing point.

Beckett valorise les spécificités physiques de la scène et ce qui est représenté met en avant le jeu scénique. Il traite l'espace scénique en tant que surface, étendue, profondeur. Il ne s'agit pas d'une création de lieux imaginaires ou de la mise en exergue d'un spectacle, mais d'une nouvelle conception de l'espace scénique. Le théâtre beckettien valorise l'acte de représenter. Les lignes de fuites peuvent être examinées dans l'évolution de son écriture dramatique pendant laquelle l'auteur privilégie des formes courtes, ce qu'il appelle lui-même « *dramaticules* » (Beckett 1986) et des œuvres bien structurées dont le parti pris esthétique est évident, mais, pour chaque pièce, différent, en relation avec une situation élémentaire et irrésolue, comme l'attente dans *En attendant Godot* ou la fin dans *Fin de partie*.



Les caractéristiques principales de cette écriture montrent la valeur du jeu¹. C'est un théâtre où il y a toujours une esquisse d'histoire. La caractérisation des personnages demeure inaccomplie, tandis que l'espace et le temps dramatiques sont en suspens. La première tension que soulève l'espace dramatique beckettien est son rapport au monde extérieur. Ce qui étonne, c'est le fait que cet espace ne présente pas quelque chose qui n'est pas reconnaissable, mais quelque chose de difficilement interprétable. Par exemple, dans *En attendant Godot*, il y a une « Route à la campagne » (Beckett 1952, 9), dans *Fin de partie* « un intérieur sans meubles » (Beckett 1957, 13) sombre. Ces images scéniques sont fortes et l'espace semble vide. Ce sont alors les tensions de ce qui se joue qui suscitent la nécessité de l'examiner comme scène, comme lieu de la représentation, la nécessité de le mettre en rapport avec les personnages, avec leur histoire et avec ce qu'ils sont en train de faire ou de répéter. Beckett explore bien des rapports qui se fondent sur l'absence (Godot / fin / mort), mais qui, en même temps, construisent son œuvre. Par ailleurs, il ne faut pas oublier les préoccupations de Beckett concernant l'espace. Il met en scène des espaces (vides ou pleins / clairs ou obscurs) dont la géométrie est évidente. L'espace est, en effet, calculé dans ses rapports avec le regard, l'œil et l'esprit.

De plus, l'espace scénique accueille cette multiplicité des tensions qui lui sont à la fois propres, mais aussi propres à une histoire. Cependant, cette histoire n'est pas possible en dehors de cet espace. D'où les liens étroits, particuliers, du temps avec l'espace : l'espace ramène à une réflexion sur le temps, le temps à une réflexion sur l'espace. La scène, accueillant le temps en tant que tension, met en exergue aussi la tension de ce qu'on définit comme espace : lieu de l'enfermement du personnage qui englobe l'irrésolution spatiotemporelle². Il semble que les négations constantes amènent à l'unicité du lieu. Alors aussi bien l'espace que le personnage beckettien sont définis par négation.

En effet, la particularité de l'espace beckettien réside dans le fait qu'il se limite aux spécificités physiques de la scène et qu'il accueille une situation irrésolue. Comprendre cet espace, c'est comprendre ses contours, ce qu'il accueille et ce qui est en jeu. La localisation est toujours scénique. L'ici et l'ailleurs sont réduits à leur limite la plus subtile. L'espace du développement de l'histoire représentée se situe « au lieu dit la Planche » (Beckett 1952, 122), ou dans *Fin de partie*, il semble que le monde extérieur soit anéanti afin de mettre en évidence un lieu clos³. Si le monde extérieur, pour cette écriture, reste une référence, un *par rapport* à, tout permet de valoriser le jeu scénique. Le drame se limite ainsi aux spécificités physiques de la scène en faisant appel à l'imagination. « L'espace est à la fois un propos et

¹ Cet article s'inscrit dans la continuité de notre recherche doctorale.

² *Cap au pire* témoigne de la même problématique sur le lieu : « su seulement nulle sortie. Pas su comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans au-delà. Sans en deçà là. Sans de-ci delà là. Sans en-deçà sans de-ci delà là » (Beckett, 2010, 13).

³ « Ce n'est pas la terre, c'est tout ce qui compte, ça ne peut pas être la terre, ça ne peut pas être un trou dans la terre » (Beckett, 2012, 121).



une fiction. Il est à la fois sujet de la fable, ce que l'auteur a à dire ou à montrer, et la condition de tout récit, de toute représentation » (Clément 1994, 317).

La scène s'impose comme l'endroit de la représentation et du développement de l'histoire fictionnelle, elle est aussi l'enceinte de l'existence, de l'incarnation des personnages singuliers. De même, Beckett introduit une nouveauté qui s'affirme dominante : le personnage ne peut pas échapper à son lieu (de condamnation ?), à la scène, il ne peut qu'entrer sur scène¹. De même, l'espace scénique est constamment conditionné par les différents éléments qui entrent en jeu comme la lumière, le bruit, le mouvement des personnages, etc. Plusieurs interprétations critiques de cet espace surgissent. Pour Grossman (1998, 99), c'est « le lieu d'une incarcération » et, pour Jean-François Louette (2002, 87-88), un espace « d'échos visuels ». Or, la scène beckettienne est explorée par un mouvement à fort caractère plastique : s'inscrivant dans une forme rectangulaire (*Quoi où*) et de manière statique (*Cette fois*, *Impromptu d'Ohio*), organique (*Va-et-vient*), structurée (*Fin de partie*). En effet, l'originalité beckettienne se situe sur le fait que les tensions sont réparties dans l'espace scénique. La voix, qui devient souvent chez Beckett un personnage, comme la Voix de femme dans *Pas*, est toujours située par rapport à la source d'émission qui est absente ou non visible, sauf dans *Quoi où*, où le porte-voix est sur scène. Et ces voix créent un espace virtuel qui déstabilise le spectateur.

Chez Beckett, l'espace emprisonne alors les personnages (Hubert 1987, 91-93) et constitue un moyen de montrer leur état. Peut-on imaginer un autre lieu pour Krapp que cette « tourne » (Beckett 1959, 7) ? Ce personnage ne peut pas mettre de l'ordre, ne peut pas faire la dernière bande. Le corps, dans cette perspective, se confond et est en osmose avec l'espace. De même, il existe une tension plurielle où le rôle du personnage n'est pas celui qui détermine l'espace, et ce n'est pas non plus l'inverse. Parfois, le personnage est mobile, parfois immobile ; dans les deux cas, l'espace est dynamique. L'aliénation du personnage apparaît paradoxalement dans des espaces sans mouvement (*Pas moi*, *Cette fois*) et dans des espaces remplis de mouvements (*Pas*).

Ces rapports dynamiques obligent à un examen des principes fondamentaux du théâtre beckettien à travers une focalisation sur ce qui le constitue ; sur « sa fonction prioritaire de soubassement de l'action théâtrale » (Pasi 1998, 53). L'espace est un élément majeur, Beckett le manie à sa manière, ce qui révèle une multiplication des tensions. Il impose un va-et-vient incessant aux acteurs, ce qui remplit la scène elle-même et ce qui semble presque vide de sens (*Va-et-vient*). La fin comme attente est encadrée par des éléments banals, dominés par l'absence, par un manque (*Fin de partie*). Or, cette absence devient quête et jeu de maniements scéniques, devient interaction essentielle entre le mouvement et l'immobilité, la parole et le silence, la lumière et l'obscurité. L'espace scénique devient l'espace délimité du jeu, de ces tensions.

La scène, espace visible du jeu, dans *Va-et-vient*, est minimale. Baigné dans le noir, cet espace scénique ne peut se référer à aucun lieu réel, hormis le lieu du jeu. Le seul objet qui se trouve sur scène est un siège, siège sans dossier et dont la surface est

¹ *En attendant Godot*, la première pièce de Beckett, constitue la seule exception.



occupée entièrement ou en partie par ces trois personnages. L'aspect minimaliste de l'espace scénique est renforcé par l'obscurité qui règne autour du siège, mais, dans ce décor, les couleurs des costumes de trois femmes sont mises en exergue. Les oppositions (parole / silence, mouvement / immobilité, lumière / obscurité) qui se construisent autour de ces personnages remplissent l'espace de manière organique. Lieu, scène, lieu d'action, va-et-vient deviennent des rapports irrésolus.

Par ailleurs, dans *Cette fois*, la scène constitue le lieu d'une histoire, la seule qui peut ancrer l'histoire elle-même, parce que d'autres histoires et d'autres lieux sont évoqués. Dans cette œuvre, une seule tête est éclairée sur scène. Le personnage entend trois de ses propres histoires racontées par sa voix enregistrée, A B C, de manière fragmentaire. Ce mode de représentation rend leur localisation difficile. Ces trois histoires ont des temporalités et des localisations différentes¹ (Knowlson 1999, 758), elles forment tout de même une histoire. Celle de A, aux abords de la ruine où, enfant, il se cachait quand la journée était grise, prenant le 11 jusqu'au bout de la ligne, les tramways abandonnés, de vieux rails (Beckett 1986, 9-10)... Celle de C, au musée des portraits (lieu de mort), bureau de poste, bibliothèque municipale... Celle de B, au soleil sur la pierre à l'orée du petit bois et avec, à perte de vue, les blés blondissants (Beckett 1986, 10). Les interférences des lieux, des histoires (d'une même histoire ? d'une même personne ?) accordent à cette pluralité étrange une dimension fragmentaire, où le fragmentaire engendre une pluralité étrange. Ainsi, le fragmentaire, chez Beckett, ne renvoie pas au vide en tant que ce qui précède la pièce, mais il vise une interaction plurielle. Le fragmentaire renforce la dimension dramatique et plastique de ses pièces. Dans *Cette fois*, la scène, lieu unique, réunit également des fragments pluriels.

Dans *Solo*, le lieu de l'action semble plus conventionnel, il s'agit d'une chambre avec une faible lumière diffuse, avec un lampadaire à pétrole, son globe est blanc, identique à la grandeur d'un crâne, à gauche et à droite, l'extrémité blanche d'un grabat ; le personnage se trouve au centre. Tout est au même niveau (Beckett 1986, 29). Ce lieu accueille l'histoire du récitant, sa propre histoire, lui qui peut-être, chaque nuit, depuis des années, éveillé dans la nuit, se souvient de sa vie. Mais, il n'y a « plus de fenêtre » (Beckett 1986, 34) sur scène. Il y en avait une jadis, peut-être ailleurs, ou il ne s'agit pas du même lieu. L'espace dans lequel l'action a lieu s'enferme, le temps devient confus, le personnage se perd de plus en plus. Ce lieu symbolise (ce qui symbolise c'est ce qui manque) le changement du temps et la détérioration de l'état du personnage. Beckett spatialise et matérialise ainsi l'absence et l'attachement du personnage à un lieu. Le lieu est également décrit dans le récit du récitant : « [f]aible lumière dans la chambre. Indiciblement faible » (Beckett 1986, 30). Ce qui introduit une nouvelle question, celle des rapports entre la scène et le dispositif scénique, entre l'histoire et la scène.

¹ Pour Knowlson (1999, 758), l'histoire de A se situe à Dublin et ses environs, celle de B renvoie à un paysage impressionniste et celle de C évoque Londres.



Dans *Berceuse*, le dispositif scénique oblige à une considération minimale de l'espace. D'un côté, il est probable que la dimension de l'espace n'intéresse pas l'auteur, ou bien, plus intéressant encore, la minimalisation de l'espace du jeu fait sa promotion. L'espace est, dans ce cas, dispositif et espace limité du jeu scénique : la place de la berceuse. Toute autre réalité est plongée dans l'obscurité. Dans les histoires racontées par la Femme, on assiste à l'évocation d'autres lieux (d'autres réalités ?) : escalier ou fenêtres, vitres, stores... Ceci présuppose l'existence d'une chambre, chambre qui coïncide avec la chambre où se trouve la berceuse. Il est pourtant difficile de parler des lieux *in absentia*, l'obscurité domine. Beckett réduit l'espace scénique en un centre éclairé où les interactions entre lumière, parole et mouvement s'intensifient, où ces interactions se complexifient par des renvois à ce qui pourrait exister, étant en rapport avec ce qui est représenté. Dans cette voie, la scène devient le lieu d'un jeu. Elle montre ce qui est motivé par des présences mais aussi par des absences.

De même, dans *Impromptu d'Ohio*, l'espace qui accueille l'action est une chambre. Cet espace est réduit par la focalisation centrale de la lumière sur une table ordinaire et sur les deux chaises sans accoudoirs. Le texte donne quelques informations supplémentaires : cette chambre est « une pièce unique sur l'autre rive » ayant une unique fenêtre sur l'extrémité « en aval de l'Île des Cygnes » (Beckett 1986, 61). Pièce et scène, étranges, (Beckett 1986, 61) fonctionnent en tant qu'échappatoire pour leur locataire, car il ne peut ni retourner en arrière ni défaire ce qui a été fait. Et c'est dans ce lieu étrange que l'apparition du double du personnage, en forme de fantôme, a lieu, pendant ces longues nuits, lorsque le personnage ne peut pas trouver le sommeil. La scène devient alors le lieu de la confusion, une présence évoquant l'absence ou faisant de l'absence une présence.

L'espace, en rapport étroit avec le dispositif scénique et avec l'action, ne fait que créer des échos multiples. La scène, dans *Catastrophe*, reste une mise en scène avec en son centre un cube noir accueillant la représentation d'une autre mise en scène. Le lieu scénique coïncide alors avec le lieu dramatique. Et ce n'est pas métaphorique : la scène représente une mise en scène. Comme dans les autres pièces beckettiennes, la problématique de l'espace scénique prend en compte les exigences de l'histoire représentée. Ici, il existe une coïncidence entre le lieu de l'histoire représentée (celui d'une mise en scène) et le lieu de la représentation (la scène). Cette scène nue valorise l'exposition cruelle du Protagoniste par le Metteur en scène et son Assistante.

Dans *Quoi où*, l'espace scénique est divisé par la lumière en deux parties : l'aire du jeu des personnages est un « rectangle, entouré d'ombre, décalé à droite vu de la salle ». Il est motivé également par l'emplacement de V (« petit porte-voix à hauteur d'homme ») « à l'avant-scène à gauche » (Beckett 1986, 85). Ce lieu ne se réfère à aucun lieu par rapport à une histoire, il demeure cependant l'objet de l'interrogation dans les dialogues entre les personnages, comme le titre l'indique. La scène représente une autre scène d'interrogation, dont le lieu n'est pas précisé. Dans cette imprécision, l'espace scénique, enfermé dans l'ombre partielle (division de l'espace en deux parties distinctes faiblement éclairées, où l'emplacement de V demeure dans cette pénombre tout au long du déroulement de la pièce) ou totale (début et fin de la pièce) ne fait que renforcer les



interrogations. La bifocalisation de la lumière en opposition avec l'obscurité augmente le sentiment d'insécurité chez le spectateur. L'espace scénique devient alors un lieu d'interrogation : le spectateur peut ressentir ce qu'une personne peut ressentir pendant un interrogatoire. C'est alors tout le théâtre qui devient un interrogatoire (tensions explorées à tous les niveaux) où le spectateur suit, en tant que témoin d'une interrogation, sans en connaître ni l'objet, ni le lieu, les données de l'histoire qui restent inconnues (quoi ? où ?).

L'espace dramatique et scénique, chez Beckett, accueille les rapports de ce qui est représenté et de ce qui est évoqué. La scène beckettienne est lieu d'action et de confusion. Les interférences entre ce qui se présente et ce à quoi il est référé (histoire) permettent la multiplication des interrogations et des échos. Cette surface accueille le jeu (dramatique) et sa modification constante (forme et sens, dimension plastique). La modification est mouvement et interaction de tous les éléments qui constituent les œuvres dramatiques : personnages, temps, espace, dispositif scénique, action : parole / silence, lumière / obscurité, mouvement / immobilité, être / être personne, lignes de fuites multiples et rapport privilégié de la place du spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S., 1952. *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1957. *Fin de partie*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1959. *La dernière bande*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1961. *Comment c'est*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1963. *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1968. *Watt*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1972. *Comédie et actes divers: Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 1986. *Catastrophe et autres dramatiques: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 2003. *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 2010. *Cap au pire* [1991], trad. É. Fournier. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 2012. *L'innommable*. Paris : Minuit.
 BECKETT, S., 2013. *Trois dialogues*. Paris : Minuit.
 CLEMENT, B., 1994. *L'œuvre sans qualités*, Paris : Seuil.
 GROSSMAN, E., 1998. *L'esthétique de Beckett*, Collection Esthétique, Paris : Sedes.
 HUMBERT, M.-Cl., 1987. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris : José Corti.
 KNOWLSON, J., 1999. *Beckett*, B. Oristelle (trad.), Arles : Actes Sud.
 LOUETTE, J.-Fr., 2002. *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Paris : Belin.
 PASI, C., 1998. Le Non-sens de l'attente. En : GROSSMAN E. et SALADO, R., *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris : Sedes, p. 45-57.