



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre
CH-1015 Lausanne
<http://serval.unil.ch>

Year : 2024

Le fonctionnement de l'espace dans le théâtre de Samuel Beckett

Luc Wintsch

Luc Wintsch, 2024, *Le fonctionnement de l'espace dans le théâtre de Samuel Beckett*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès Lettres en français moderne

Le fonctionnement de l'espace dans le théâtre de
Samuel Beckett

par

Luc Wintsch

sous la direction de la Professeure Danielle Chaperon

Session d'hiver 2024

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes auxquelles je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je souhaite avant tout remercier la directrice de ce mémoire, la Professeure Danielle Chaperon, pour le temps qu'elle a consacré à m'apporter les outils méthodologiques indispensables à la conduite de ce travail. Merci pour sa patience, sa disponibilité et surtout pour les judicieux conseils qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Merci également à la Professeure Lise Michel d'avoir accepté l'expertise de ce mémoire. J'ai eu l'occasion d'assister à vos cours pendant mes années à l'Université de Lausanne et cela a grandement accru mon intérêt pour l'étude du théâtre.

L'enseignement de qualité dispensé à l'Université de Lausanne a su nourrir mes réflexions et a représenté une profonde satisfaction intellectuelle, merci donc aux enseignants-chercheurs de la Faculté des Lettres.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers ma famille, les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

Un grand merci à Riccarda Wintsch, Marie Anex et Lou Sicovier pour leurs relectures et propositions d'améliorations. Votre aide m'a été précieuse.

Table des Matières

0.	Introduction	5
0.1.	Beckett et l'exploitation/exploration de l'espace théâtral.....	5
0.2.	Méthodologie	6
0.3.	Définition des concepts centraux	7
0.4.	Corpus	10
1.	Chapitre 1 – Espaces et personnages.....	12
1.1.	L'espace diégétique	13
1.1.1.	Espaces <i>extrascéniques</i> concrets.....	14
1.1.2.	Espaces <i>extrascéniques</i> abstraits.....	18
1.2.	L'organisation dramatique de l'espace diégétique	19
1.2.1.	Un rapport d'enfermement au <i>hors-scène</i> concret.....	19
1.2.2.	L'espace " <i>extrascénique</i> " métathéâtral.....	21
1.3.	Les relations des personnages avec la <i>scène</i> et le <i>hors-scène</i>	22
1.3.1.	Les relations à un espace <i>extrascénique</i> abstrait.....	23
1.3.2.	L'exploration des limites de la <i>scène</i> par les personnages.....	25
1.4.	La traduction dramatique des enjeux diégétiques	29
2.	Chapitre 2 – Personnages et instances monstratives/manipulatrices.....	31
2.1.	Les personnages et l'espace <i>scénique</i>	33
2.1.1.	Les personnages condamnés à la <i>scène</i>	34
2.1.2.	Les personnages-objets contenus et les contenants	36
2.2.	Les types d'instances monstratives/manipulatrices	39
2.2.1.	Les instances <i>identifiables</i>	40
2.2.1.1.	Des personnages	40
2.2.1.2.	Des voix.....	42
2.2.1.3.	Cas limites	43
2.2.2.	Les instances <i>non-identifiables</i>	44
2.2.2.1.	Des sons.....	45

2.2.2.2. Des jeux de lumière	46
2.2.2.3. L'incatégorisable	47
3. Chapitre 3 – Espaces et objets	50
3.1. Les costumes comme espaces	51
3.2. Le montrer/cacher, une question de gestes	55
3.2.1. Les mouvements opérés par les personnages.....	56
3.2.2. Le rangement méticuleux des objets.....	58
3.3. Les espaces dont sont tirés les objets	60
3.3.1. Les espaces inexplorés	60
3.3.1. Les espaces explorés	62
4. Conclusion.....	66
5. Bibliographie	70
5.1. Littérature primaire	70
5.2. Littérature secondaire.....	70
5.2.1. Ouvrages	70
5.2.2. Articles de revues.....	71
5.2.3. Chapitres d'ouvrages	73

0. Introduction

Au cours du XX^e siècle, de nombreux dramaturges explorent les confins du théâtre pour en franchir les limites. Samuel Beckett est l'un de ces explorateurs et son œuvre théâtrale fait l'objet de nombreuses études tentant de définir sa place et de mesurer son importance. Bien que son théâtre ait été analysé en profondeur, son utilisation de l'espace reste cependant peu étudiée.

En effet, l'espace dans le théâtre de Beckett n'est que rarement abordé au-delà des études de certaines pièces canoniques et il n'est souvent considéré que comme un aspect parmi d'autres. Le fonctionnement de cet espace est ainsi décrit avec minutie pour certaines de ces pièces, mais les critiques n'étendent généralement pas l'étude aux textes dramatiques les plus tardifs. Le but du présent travail est d'analyser de manière transversale l'utilisation de l'espace dans les textes théâtraux de Samuel Beckett en considérant un corpus plutôt qu'une œuvre singulière et en étudiant l'espace comme une dimension dramaturgique à part entière. Il s'agit aussi de décrire en quoi l'espace est un véritable moteur de création et d'expérimentation. Pour ce faire, nous nous questionnerons sur les divers aspects qui touchent à l'espace, qu'il s'agisse de la diégèse des textes, du rapport des personnages au monde qui les entoure ou encore des relations entre la scène et le hors-scène. Avant de commencer l'examen précis des textes pour répondre à ces questions, nous thématiserons la problématique, nous traiterons de la méthodologie, définirons les concepts nécessaires et présenterons le corpus.

0.1. Beckett et l'exploitation/exploration de l'espace théâtral

L'étude des espaces dans le théâtre de Beckett, en tant que moteurs de son invention dramaturgique, n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Il ne s'agit pas de considérer l'espace comme un simple lieu dans lequel se dérouleraient les pièces ni seulement comme un thème, mais de l'envisager comme le moyen même, ou la contrainte, pour les faire fonctionner. Nous faisons l'hypothèse que c'est de l'exploitation et de l'exploration de l'espace que l'auteur tire son matériau pour mettre à l'épreuve le genre théâtral.

Cette exploration est rendue possible par l'autonomie des textes envers les normes de la *mimesis*. Comme le souligne Pascale Casanova,

[L]e principe de l'indépendance des textes, c'est-à-dire de leur auto-engendrement hors de tout lien externe, est énoncé et justifié par Beckett à partir de la seule logique de la « tête ». [C'est] l'aveu d'une écriture qui refuse

les impératifs du réalisme pour égrener souvenirs, voix du passé, enfance, ombres du père et de la mère, images venues hanter la mémoire.¹

Les textes de théâtre s'affranchissent du monde du lecteur-spectateur, engendrent une diégèse indépendante, un monde dont la scène théâtrale donne à voir une portion. L'auteur ne peut cependant pas entièrement s'affranchir de certaines contraintes propres au théâtre dont il va tenter au maximum d'atteindre, voire de franchir, les limites. C'est sur cette exploration des frontières que nous allons nous concentrer dans la présente étude.

L'exploration des possibilités dramatiques permet à Beckett de s'engager dans une recherche formelle, que Pascale Casanova rattache à l'abstraction :

C'est la volonté de faire entrer la littérature dans la modernité formelle qui va permettre à Beckett d'abandonner progressivement les présupposés de la représentation et de prendre pour objet l'empêchement même à représenter le réel ou, mieux, de trouver de nouveaux outils littéraires pour mettre à mort l'objet, disparu ou non, et sa représentation.²

Notre hypothèse est que la dimension spatiale est au cœur de l'exploration formelle que Beckett va entreprendre en matière théâtrale.

0.2. Méthodologie

Pour valider nos hypothèses, nous procéderons à une analyse en trois temps. Ainsi, nous explorerons tous les types d'espaces : l'espace *diégétique* (le monde habité par les personnages) ainsi que l'espace dramatique *scénique* (espace où les personnages et les objets, par opposition à l'espace *extrascénique*, sont donnés à voir au lecteur-spectateur). Nous examinerons également, dans l'espace dramatique scénique, des espaces *cachés* où personnages et objets peuvent être soustraits au regard du lecteur-spectateur. En procédant ainsi, nous serons en mesure de considérer les similarités que présentent les mouvements opérés entre l'espace scénique et l'espace extrascénique (entrer/sortir) et les mouvements effectués sur scène entre espace caché et espace montré ([se] montrer/[se] cacher). Nous procéderons en trois étapes divisées en autant de chapitre.

Dans le premier chapitre, nous traiterons du rapport des espaces aux personnages. Nous analyserons les descriptions des espaces *diégétiques* et quelles portions de ces espaces sont pris en charge par les espaces *scéniques*. Nous explorerons également le lien qui lie les personnages aux espaces *extrascéniques* (sachant qu'en principe un personnage ne perçoit pas la différence entre la scène et le hors-scène).

¹ Pascale Casanova, *Beckett, l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 142.

² *Ibid.*, p. 135.

Dans le deuxième chapitre, nous nous focaliserons sur l'espace *scénique* ainsi que sur le rapport que les personnages entretiennent avec lui. Nous nous arrêterons sur l'étude de personnages qui sont enfermés dans cet espace et qui ne peuvent pas s'en échapper. Nous prendrons alors en considération les instances monstratives manipulatrices qui ont un impact sur les personnages ainsi que sur leurs présences sur scène. Nous étudierons en détail quelles sont les instances, tant homodiégétiques qu'hétérodiégétiques, qui semblent assigner les personnages à la scène le temps de la représentation.

Dans le troisième chapitre, nous nous focaliserons sur la séparation entre des espaces de visibilité et des espaces d'invisibilité sur scène. Nous traiterons d'abord des costumes et de la manière dont ceux-ci sont utilisés pour *montrer* et *cacher* des parties du corps ou des objets. Nous verrons ensuite comment les gestes accompagnent le mouvement montrer/cacher et caractérisent fortement les personnages dans leur rapport aux espaces. Finalement, nous traiterons des espaces plus exigus présents sur scène qui permettent aux personnages de (se) cacher et de (se) montrer.

Tout au long de ce travail, nous tenterons de définir des catégories pour ensuite décrire la manière dont l'auteur en joue et en organise la confusion. Nous pourrions ainsi constater s'il existe des fonctionnements et des éléments qui traversent les catégories.

0.3. Définition des concepts centraux

Même si Samuel Beckett innove dans son théâtre de par l'usage de l'espace, il est tenu de respecter – au moins en apparence – certaines contraintes propres à l'écriture dramatique. Il est ici question de définir ces contraintes. Pour ce faire, nous utiliserons l'ouvrage de référence de Christian Biet et Christophe Triau intitulé *Qu'est-ce que le théâtre ?*.³ Les définitions proposées dans cet ouvrage permettront de mesurer dans quelle proportion elles peuvent être appliquées au théâtre de Samuel Beckett. Dans un premier temps, ces définitions nous permettront d'entamer nos analyses, dans un second temps, de les nuancer et de les adapter en fonction de nos résultats.

L'un des premiers aspects à prendre en compte en matière d'espace, pour Biet et Triau, est la *scénographie* :

La scénographie, outil du théâtre et art de la mise en forme de l'espace de la représentation, comprendra en conséquence l'art du décor, mais aussi l'art de la disposition du lieu de spectacle et de tous les espaces intermédiaires, tout cela de manière fort diverse. Le travail du scénographe est d'écrire dans l'espace, avec des signes propres, pour les comédiens, avec le metteur en

³ Christian Biet et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimard, 2016.

scène, et en tant que plasticien, un système cohérent disponible au jeu des acteurs et à l'interprétation du spectateur. [C'est] une manipulation de l'espace [...].⁴

La *scénographie* désigne la scène théâtrale comme un espace à arranger. Il s'agit en particulier de prendre en compte le rapport scène-salle. Le fait de devoir aménager cet espace prouve que la scène théâtrale doit s'adapter à la fiction qui y sera représentée, mais symétriquement que les contraintes de la scène déterminent à la fois l'écriture des pièces et leur création. Nous ne traiterons dans ce travail que des textes et n'aborderons pas la question de la mise en scène. Néanmoins, les aspects liés à la *scénographie* concernent les textes, puisque les contraintes du théâtre s'imposent à l'auteur dès lors qu'il écrit un texte pour le théâtre. De plus, ce qui permet à l'auteur de procéder à une exploration et une exploitation des espaces propres au théâtre est la séparation entre le monde de la salle dans lequel sont les spectateurs et le monde de la scène sur laquelle la fiction prend forme. Biet et Triau expliquent qu'ainsi, « [l]es auteurs [peuvent] écrire en faisant *comme si* leurs personnages étaient parfaitement isolés du public, dans cet autre espace qu'ils leur [imaginent.] »⁵ Le monde de la scène devient imperméable au monde de la salle, ce qui permet à l'auteur d'explorer les limites de la première sans empiéter sur la seconde.

Deux autres notions importantes doivent être définies : le *lieu scénique* et l'*espace dramatique*. Le *lieu scénique* est le lieu physique concret sur lequel la pièce prend place (et où la *scénographie* est aménagée). Il s'agit de la scène dans sa réalité architecturale, et c'est elle qui accueille l'*espace dramatique scénique*⁶. L'espace dramatique (*scénique* et *extrascénique*), quant à lui, organise l'espace de la diégèse en vue de la représentation. En effet, « l'espace dramatique apparaît en principe comme la copie, la réplique d'un univers concret dans lequel la fiction qui est jouée prend sa place. »⁷

En plus de la distinction entre l'espace dramatique *scénique* (du texte) et le lieu scénique (d'un théâtre), il convient de préciser notre utilisation du mot *scène* dans ce travail. Nous avons pu constater que dans les pièces de théâtre, trois types d'espaces se dégagent : l'espace *diégétique* propre à la fiction, l'espace *dramatique* ainsi que l'espace *théâtral*. Dans ces trois espaces, le mot *scène* peut être utilisé. Dans le premier, la scène peut désigner un élément de l'espace *diégétique* dès lors que la fiction comporte l'existence d'un théâtre et d'une scène (théâtre dans le théâtre, mise en abyme et

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶ *Ibid.*, pp. 261-263.

⁷ *Ibid.*, p. 265.

métalepse). Dans le cas de l'espace *dramatique*, la scène, ou espace *dramatique scénique*, représente la partie de l'espace *diégétique* qui est donnée à voir ou montrée au lecteur-spectateur, et le hors-scène, ou espace *dramatique extrascénique*, est la partie cachée ou non-montrée de cet espace (accessible aux personnages lorsqu'ils «sortent»). Dans l'espace *théâtral*, la scène, ou *lieu scénique*, s'oppose à la *coulisse*, et est la partie réelle du plateau visible par le public. Dans ce sens, la scène s'oppose également au lieu du public, à savoir la salle. Afin de les distinguer et de faciliter la lecture de ce travail, nous différencierons les trois types de scènes par des marques typographiques. Pour l'espace diégétique, nous écrirons la "scène" entre des guillemets anglais, pour l'espace dramatique, le mot *scène* sera en italique, et le caractère romain sera utilisé pour désigner la scène de l'espace théâtral. Ces artifices nous permettront, de distinguer, mais également de mettre en avant les cas dans lesquels les catégories se superposent.

Une dernière notion centrale concerne les mouvements d'entrée et de sortie. Cette dynamique est intrinsèquement liée à l'espace. Du point de vue de l'espace *théâtral*, lorsqu'un comédien quitte le lieu scénique, il rejoint les coulisses. Si l'on considère l'espace *dramatique*, le personnage qui sort quitte la partie du monde diégétique qui est *montrée* (l'espace *scénique*) pour rejoindre une partie *cachée* (l'espace *extrascénique*). Seule la parole des personnages peut renseigner sur la nature et les qualités de cette dernière (les didascalies ne renseignant en principe que sur l'espace *scénique*). Le témoignage des personnages est particulièrement important lorsqu'ils n'ont pas la possibilité de sortir. Le couple notionnel *entrer/sortir* tel que nous venons de le définir ne recouvre pas entièrement le couple *montrer/cacher*. L'auteur décide quand il veut montrer et quand il veut cacher ses personnages, ce qui est réalisé le plus souvent par des entrées et des sorties de scène, mais il peut faire usage d'autres possibilités. Un questionnement se dégage cependant dans la considération de ces aspects lorsque l'on traite de la *diégèse* des textes : du point de vue de la fiction, pouvons-nous réellement dire d'un personnage qu'il entre ou qu'il sort ou qu'il se montre ou se cache ? En effet, si celui-ci ne se sait pas dans une pièce de théâtre, il ne peut pas savoir que des spectateurs le regardent, et dans cette ignorance, il ne (se) montre ni ne (se) cache que par rapport aux autres personnages. De même, il n'entre et ne sort proprement que si le lieu *scénique* coïncide avec un espace fermé dans la diégèse. On constatera donc que les didascalies d'entrée et de sortie ont très souvent un caractère métaleptique que l'habitude du lecteur de textes dramatiques rend quasiment imperceptible.

Ce sont ainsi ces diverses dynamiques du entrer/sortir et du montrer/cacher que nous définirons dans notre travail, en considérant les aspects propres liés à la création théâtrale.

0.4. Corpus

Pour décrire le fonctionnement de l'espace dans le théâtre de Samuel Beckett, nous avons procédé à une sélection de pièces dans lesquelles le rapport aux espaces que nous avons distingués dans la méthodologie est exacerbé. Nous ne tiendrons pas compte de la chronologie d'écriture ou de parution des œuvres, mais effectuerons une analyse transversale. Bien que l'on puisse constater, comme le démontre Matthieu Protin dans son ouvrage *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*,⁸ une évolution dans la maîtrise du genre dramatique chez Beckett, une analyse transversale nous permettra de mesurer l'ampleur et la diversité de son exploration des potentialités de la dimension spatiale au théâtre.

Nous considérerons donc les pièces canoniques : *En attendant Godot*,⁹ *Fin de partie*,¹⁰ *La Dernière bande*¹¹ et *Oh les beaux jours*¹² ; des dramaticules : *Acte sans paroles I*,¹³ *Acte sans paroles II*,¹⁴ *Catastrophe*,¹⁵ *Comédie*,¹⁶ *Fragment de théâtre I*,¹⁷ *Fragment de théâtre II*,¹⁸ *Pas*¹⁹ ainsi que *Va-et-Vient*²⁰ ; et deux pièces pour la télévision :

⁸ Matthieu Protin, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2016.

⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris : Les éditions de Minuit, 1952. (EAG) Dès à présent, les références des pièces seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte sous une forme abrégée spécifiée dans ces premières notes de bas de page.

¹⁰ Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1957. (FP)

¹¹ Samuel Beckett, *La Dernière bande*, in Samuel Beckett, *La Dernière bande suivi de Cendres*, Paris : Les éditions de Minuit, 1959, p. 7-35. (LDB)

¹² Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, in : Samuel Beckett, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974 [1963], p. 7-77. (OBJ)

¹³ Samuel Beckett, *Acte sans paroles I*, in : Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 93-101. (ASPI)

¹⁴ Samuel Beckett, *Acte sans paroles II*, in : Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 103-109. (ASP II)

¹⁵ Samuel Beckett, *Catastrophe*, in : Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Les éditions de Minuit, 1986, p. 69-81. (C)

¹⁶ Samuel Beckett, *Comédie*, in : Samuel Beckett, *Comédie, et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 7-35. (Co)

¹⁷ Samuel Beckett, *Fragment de théâtre I*, in : Samuel Beckett, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972, p. 19-34. (FTI)

¹⁸ Samuel Beckett, *Fragment de théâtre II*, in : Samuel Beckett, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972, p. 35-60. (FTII)

¹⁹ Samuel Beckett, *Pas*, in : Samuel Beckett, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972, p. 7-18. (P)

²⁰ Samuel Beckett, *Va-et-vient*, in : Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 37-44. (VV)

*Dis Joe*²¹ et *Quad*²². Nous nous en tiendrons aux textes sans prendre en considération les mises en scène – quand bien même elles seraient de l'auteur.

²¹ Samuel Beckett, *Dis Joe*, in : Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 79-91. (*DJ*)

²² Samuel Beckett, *Quad*, in : Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. Edith Fournier, Paris : Les éditions de Minuit, 1992, p. 7-15. (*Q*)

Pour cette dernière pièce, il existe deux versions : *Quad I* et *Quad II*, mais nous les traiterons ensemble comme une seule pièce que nous nommerons simplement *Quad*.

1. Chapitre 1 – Espaces et personnages

Dans l'étude des pièces de Samuel Beckett et des textes de théâtre en général, il est primordial de distinguer trois niveaux d'espaces : l'espace théâtral, propre à la mise en scène, l'espace diégétique dans lequel évoluent les personnages de la fiction, ainsi que l'espace dramatique défini en vue de la représentation théâtrale. Dans ce dernier, il est rare que les personnages perçoivent la différence entre l'espace *scénique*, où ils sont observés, de l'espace *extrascénique*, où ils sont à l'abri du regard du public. Ce premier chapitre se concentre sur l'espace diégétique, c'est-à-dire le monde dans lequel les personnages pensent vivre et la façon dont ils se le représentent. La majorité des pièces du dramaturge irlandais présentent un univers dans lequel les personnages pensent, du moins en partie, avoir une certaine liberté d'action et de pensée. L'étude de ces aspects liés à l'espace permettra, par la suite, de comparer la manière dont les personnages décrivent leur monde avec ce que les spectateurs voient et ce que les lecteurs imaginent voir.

Christian Biet et Christophe Triau expliquent que la *scène* dramatique représente un fragment de l'espace diégétique, et qu'elle doit faire comprendre cette référence aux spectateurs, c'est-à-dire que « les objets, le décor, les costumes doivent l'appeler sans difficulté. »²³ L'espace diégétique se distingue donc de la scène théâtrale, lieu concret où se déroulera la représentation, par la nature fictionnelle du monde que différents éléments internes à la pièce suggèrent. Lorsque le public d'un spectacle s'immerge dans la fiction, cet espace se prolonge imaginairement hors des limites de la *scène* dramatique. Comme le souligne Aurélie Coulon en s'appuyant sur le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, « le hors-scène y est présenté comme interne à la sphère de la fiction, puisqu'il est distingué des coulisses qui renvoient à la réalité concrète du lieu théâtral. »²⁴ Cependant, le public perçoit la différence entre ce qu'il voit et ce qu'il ne voit pas, alors que l'espace est « sans clôture » pour les personnages. Il s'agit, pour le lecteur-spectateur, de comprendre à la fois ce qui est présent sur *scène*, mais aussi ce qui ne l'est pas. Ces définitions et ces distinctions ne semblent pas applicables « sans difficulté »²⁵ aux pièces de Beckett. En effet, pour la majorité des pièces de l'auteur, les décors, les costumes et les accessoires – quand bien même ils sont décrits – ne permettent pas au spectateur de

²³ Christian Biet et Christophe Triau, *op.cit.*, p. 265.

²⁴ Aurélie Coulon, « Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires », *Motifs*, no 4, 2021, § 6.

²⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *op.cit.*, p. 265.

reconnaître le monde dans lequel l'action se déroule. La collaboration du lecteur-spectateur est en conséquence importante puisque, bien malgré lui, il doit essayer, sur la base des descriptions de la *scène* ou du décor qui prend place dans l'espace de la scène théâtrale, de comprendre dans quel espace diégétique global se situent les personnages. Cet espace se précise néanmoins au fur et à mesure de la représentation, puisque le monde est non seulement « figuré » par les objets et les accessoires, mais aussi et surtout par ce qu'en disent les personnages. Ce sont leurs paroles et leurs déplacements qui permettent, par bribes, de reconstruire partiellement le monde diégétique, en particulier les usages qu'il autorise et les contraintes qu'il exerce sur ceux qui y habitent.

Nous tenterons, dans un premier temps, de comprendre dans quel espace diégétique les personnages de Beckett vivent. En effet, la compréhension du monde de la fiction est centrale pour définir l'espace dramatique du texte. Ce monde peut être concret ou abstrait. Dans un second temps, nous analyserons l'organisation dramatique de l'espace diégétique, c'est-à-dire la manière dont le *scénique* et l'*extrascénique* sont articulés, notamment du point de vue des personnages. Finalement, nous analyserons le rapport des personnages avec la *scène* et le *hors-scène*, une distinction qui devrait théoriquement leur être indifférente. D'un point de vue interne à la diégèse, c'est-à-dire vécu par le personnage fictionnel, que signifie une sortie de scène ? Nous répondrons à cette question en étudiant les limites entre la *scène* et le *hors-scène* en nous intéressant notamment aux explorations minutieuses des pièces *En attendant Godot*, *Fin de Partie*, *Fragment de théâtre I* et *Dis Joe*.

1.1. L'espace diégétique

Au théâtre, montrer un élément, c'est simultanément cacher tout le reste. Ce principe se retrouve dans la séparation entre ce qui est montré au lecteur-spectateur (la *scène*) et ce qui est suggéré (le *hors-scène*). La *scène* expose toujours une portion d'espace sélectionné dans un espace diégétique plus large. Comme le souligne Anne Ubersfeld, tout ce qui reste caché aux yeux du lecteur-spectateur reste pour ce dernier de l'ordre de l'imaginaire :

Il y a alors dans le texte deux couches, l'une qui est destinée à être représentée scéniquement, l'autre qui ne renvoie qu'à un hors-scène imaginaire. Distinction décisive, qui permet peut-être de comprendre en quel sens on peut parler d'unité de lieu dans la tragédie classique – et qui éclaire l'ensemble du fonctionnement dramatique chez Racine, comme entrée dans l'espace de la scène d'un personnage hors-scène (au statut d'exilé), dont l'intrusion sème dans l'ordre de l'espace tragique le désordre et la désorganisation, indépendamment de ses « qualités » ou de ses « vertus. » On peut construire

alors toute une problématique du *hors-scène textuel* (hors-lieu et hors-temps) dont le rôle métonymique s'inscrit dans l'ensemble de la rhétorique de l'espace scénique : ainsi Troie pour *Andromaque*, et la Crète pour *Phèdre*, tout autant que les événements du règne de Claude dans *Britannicus*.²⁶

Afin de comprendre les spécificités des œuvres de notre corpus, nous commencerons par considérer ce qui est supposé entourer la *scène* d'un point de vue diégétique. En plus d'influer sur la compréhension et l'analyse d'une œuvre, le *hors-scène* représente un prolongement de l'action. Sans même prendre en compte les théories transfictionnelles de Richard Saint-Gelais et Pierre Bayard,²⁷ les actions effectuées par les personnages avant leur entrée en *scène* importent tout autant que celles qu'ils effectuent sur *scène*. Rappelons que, comme le précise Aurélie Coulon en s'appuyant sur André Bazin, lorsqu'un personnage sort de *scène* « nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. » Le point de vue offert par le cadre organise ici un rapport au monde, l'image cinématographique étant prélevée *dans* le réel.²⁸ Ce qui nous intéresse ici est l'*extrascénique* tel qu'il est décrit par les indices textuels. La *scène* est ce que le monstreur a délibérément choisi de nous montrer, pour le reste, c'est au lecteur-spectateur de faire un travail de « complément ». Bien que l'action soit souvent concentrée sur *scène*, Brunet précise que l'une des particularités du théâtre est de faire comprendre ce qui est invisible : « on ne peut voir ce qui a lieu dans le hors-scène. Et tout l'art du théâtre est de donner quand même quelque chose à voir et à entendre de ce qu'il est interdit de voir et d'entendre. »²⁹ C'est donc par la *scène*, lieu infime prélevé dans l'espace diégétique, que le lecteur-spectateur parvient à envisager le monde de la fiction.

1.1.1. Espaces *extrascéniques* concrets

Le corpus étudié dans ce travail peut être séparé entre un groupe de pièces qui présentent un *hors-scène* concret et un groupe de textes qui présentent un *hors-scène* abstrait. Tant dans les pièces « canoniques » que dans les dramaticules plus tardifs, le *hors-scène* se présente de manière spatiale et temporelle. Nous verrons en effet que l'espace diégétique semble souvent altéré si bien que l'espace présent diffère de l'espace passé.

²⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996 [1977], p. 141.

²⁷ Richard Saint-Gelais a longuement expliqué l'approche transfictionnelle dans l'ouvrage suivant : Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2011.

²⁸ Aurélie Coulon, *op.cit.*, § 14.

²⁹ Philippe Brunet, « Scène et hors-scène: la tragédie grecque entre théâtre et cinéma » *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, no 33, 2021, p. 13.

Dans *En attendant Godot*, les didascalies décrivant l'espace *scénique* sont peu développées par rapport aux ouvrages suivants : « *Route à la campagne, avec arbre* » (EAG p. 9). Cette unique information de la disposition de la *scène* n'introduit pas d'éléments référentiels qui permettraient d'identifier un espace diégétique précis. Le discours des personnages permet de compléter cette information et d'imaginer un monde concret – continu – qui n'est pas sans nous rappeler *notre* monde. En effet, dès le début de la pièce, certains lieux réels sont évoqués par les protagonistes, ce qui démontre une concordance entre la diégèse et le monde du lecteur-spectateur, tant spatialement que temporellement : « VLADIMIR (*accablé*). – C'est trop pour un seul homme (*Un temps. Avec vivacité*.) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900. [...] La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. [...] Maintenant il est trop tard. » (EAG, p. 10). Ces mentions permettent de situer l'espace diégétique et l'espace *scénique*. Le spectateur-lecteur sait que la pièce se déroule après 1900 dans un monde dans lequel la Tour Eiffel existe. Les mentions sont cependant modalisées par les indications temporelles, et l'utilisation du conditionnel autorise la construction d'un monde possible où la Tour Eiffel n'existerait plus.

Le *hors-scène* est également marqué dans cette pièce par l'existence de Godot, dès le péri-texte (le titre). Ce personnage central, qui n'apparaît jamais sur *scène*, ne cesse pourtant d'être actualisé dans le dialogue. C'est cette présence constante doublée par l'absence du corps qui rend difficile de savoir si Godot est réellement présent *hors-scène*. L'espace *extrascénique* où se trouve Godot n'est cependant pas totalement inaccessible puisque le garçon sert de messager qui fait le lien entre la *scène* sur laquelle Vladimir et d'Estragon se tiennent, et Godot qui, pour sa part, demeure *hors-scène*. Comme le souligne Martine Antle, « [l]e personnage de Godot nous renvoie donc à un espace fictif qui est en fait celui du hors-scène. Ce hors-scène est lisible à travers un langage verbal souvent ponctué d'interrogations, de négations et de points de suspension. »³⁰ Le *hors-scène* est ainsi décrit par l'empreinte négative de la *scène* – définie par l'absence de Godot. La séparation entre les protagonistes, assignés à la "scène" (voire emprisonnés), et Godot retenu *hors-scène* définit fortement un espace dramatique qui disjoint la *scène* et le *hors-scène*.

³⁰ Martine Antle, « Vers une nouvelle conception de l'espace: voix et fiction chez Beckett » *The French Review*, vol. 61, no 4, 1988, p. 564.

Fin de partie présente une situation comparable, les personnages étant également enfermés sur la *scène*. La pièce présente cependant deux types de lieux *extrascénique*. Le premier, la cuisine – « trois mètres sur trois mètres » (*FP*, p. 14) –, est physiquement accessible, mais seul Clov y pénètre. Le second entoure de toutes parts la salle dans laquelle les protagonistes sont consignés. Cet espace est accessible par la vue, comme en témoignent les deux fenêtres décrites par les didascalies, l'une sur le mur de droite et l'autre sur le mur de gauche. Le lecteur-spectateur doit se fier, qu'il s'agisse de l'état passé ou présent de ces espaces intérieurs ou extérieurs, à ce que les personnages en disent. Le déplacement vers les fenêtres est récurrent dans la pièce et commence dans les premiers mouvements de Clov (*FP*, p. 11-13). Nous apprendrons que l'une des fenêtres est orientée vers la terre et l'autre vers la mer (*FP*, p. 84-85). Ces éléments permettent d'imaginer le monde qui entoure la *scène*. Néanmoins, il ne faut pas négliger que c'est Clov qui décrit à Hamm ce qui se trouve de l'autre côté des fenêtres. Il n'est pas à exclure que, comme à d'autres occasions dans la pièce, il ne dise pas la vérité. Il est étonnant, pour nous comme pour Hamm que la mer ne fasse aucun bruit lorsque Clov ouvre la fenêtre :

HAMM (*avec violence*). – Alors ouvre-là ! (*Clov monte sur l'escabeau, ouvre la fenêtre. Un temps.*) Tu l'as ouverte ? / CLOV. – Oui / *Un temps* / HAMM. – Tu me jures que tu l'as ouverte ? / CLOV. – Oui. / *Un temps.* / HAMM. – Eh ben... (*Un temps.*) Elle doit être très calme. (*Un temps. Avec violence.*) Je te demande si elle est calme ! / CLOV. – Oui. (*FP*, p. 85)

Les silences qui ponctuent ce passage soulignent l'absence sonore de la mer, et c'est finalement, sous l'impulsion de la colère et de la domination de son maître, que Clov va confirmer que la mer est calme. L'*extrascénique* pourrait ainsi être tant un ailleurs géographique qu'une invention de Clov.

Le monde diégétique présenté dans la pièce prend cependant de la profondeur par les souvenirs évoqués par les personnages plus âgés, Nagg et Nell, qui font référence à cet ailleurs passé. Ils évoquent par exemple les Ardennes, où ils ont eu un accident de tandem, Sedan, qui rappelle le souvenir d'une défaite militaire³¹ (*FP*, p. 29) et ils se remémorent le lac de Côme, un mois d'avril au temps de leurs fiançailles (*FP*, p. 33-34). Ces lieux ne sont pas invoqués par hasard et renvoient directement et symboliquement

³¹ En effet, comme le souligne Nicolaas Van der Toorn, « la ville de Sedan a été le décor de deux autres chutes : celle de Napoléon III et du Second Empire face à Bismarck en 1870 et celle de la Troisième République, créée la même année, et dont la chute a lieu en mai 1940. » Nicolaas Van der Toorn, « Nagg et Nell, tandem immobile : Analyse de quelques effets sonores et visuels dans *Fin de partie* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 12, 2002, p. 288.

aux événements vécus par les personnages. Elles indiquent surtout un ancrage direct avec un monde auquel le lecteur-spectateur peut se rattacher.

Le caractère concret (spatial) du *hors-scène* est également évoqué par Hamm et par Clov lorsqu'ils annoncent leur volonté de partir. Hamm, par exemple, désire partir dans les mers du sud : « Allons-nous en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres ... mammifères. » (*FP* p. 50). Clov décrit également son hypothétique départ : « HAMM – Si tu me quittes comment le saurai-je ? / CLOV (*avec animation*) – Et bien tu me siffles et si je n'accours pas, c'est que je t'aurai quitté. » (*FP*, p. 62). Ce n'est donc pas le départ vers un autre lieu que Hamm remarquerait, mais son absence de la pièce dans laquelle Clov se trouve. Dans ces deux répliques, le départ reste hypothétique et sans cesse reporté au futur. Comme dans *En attendant Godot*, ces projets resteront à l'état de paroles et ne seront jamais traduits par un vrai départ, comme en témoigne la fin de la pièce : Après avoir promis de partir, Clov sort de la cuisine et demeure sur *scène* jusqu'au baisser du rideau. Le *hors-scène* reste donc hypothétique voir inaccessible et les descriptions des personnages ne seront pas confirmées par des actes. L'enfermement physique est total, mais les souvenirs et les projets font cependant exister un monde en contraste avec la *scène*.

Ces mécanismes, bien que davantage développés dans les pièces canoniques plus longues, sont également présents dans les dramaticules. Prenons par exemple *Fragment de théâtre I*. Sur la *scène*, décrite très simplement – « *Coin de rue. Décombres.* » (*FTI*, p. 21) – se trouve A, un aveugle assis sur un pliant. Ce personnage est rapidement rejoint par B, un homme en fauteuil roulant. La didascalie suggère un ailleurs géographique : le « coin de rue » suppose le prolongement, pour le moins, de la rue en question. Ce décor, contrairement à celui de *Fin de Partie*, permet de voir une continuité non problématique entre la *scène* et le *hors-scène*, confirmée par l'entrée d'un personnage après le début de la pièce. La didascalie « (*Il regarde le ciel.*) » (*FTI*, p.23) intervient à plusieurs reprises et donne la troisième dimension spatiale. L'ailleurs est également convoqué concrètement par B, qui affirme se trouver à ce coin de rue pour la première fois : « B. – Oh moi, vous savez... Je ne vais jamais loin, juste un petit va-et-vient devant ma porte. C'est bien la première fois que je pousse jusqu'ici. » (*FTI*, p. 26). Le monde diégétique – une ville, des rues, des habitations – est construit par le discours plutôt que « figuré » par les décors ou les objets. Ce monde diégétique se dote également d'une temporalité, puisque B oppose

sa situation actuelle à un « Autrefois » (*FTI*, p. 23), qu'il met en contraste avec sa situation présente et qui convoque un passé concret.

Nous pourrions bien sûr tenter de situer plus précisément ces pièces en analysant les objets utilisés par les personnages et d'ainsi les dater, mais il importe plus de souligner la factualité de l'existence d'un ailleurs pour les personnages. Il ne s'agit pas de définir où et quand les pièces se déroulent, mais plutôt de comprendre que ces pièces se situent dans un monde possible dont les lois sont celles du nôtre, dans lequel il y a un ici et un ailleurs, un présent, un passé et un futur, auquel les personnages font référence de manière non problématique (malgré leur handicap).

1.1.2. Espaces *extrascéniques* abstraits

Les pièces avec un espace *extrascénique* abstrait permettent d'offrir un contrepoint aux éléments présentés dans la partie précédente. En effet, les références à un ailleurs sont inexistantes dans les pièces en question. Nous présenterons ici rapidement les spécificités de ces pièces, avant de les analyser de manière détaillée.

Ces espaces *extrascéniques* abstraits s'éloignent d'un monde possible réaliste et font partie d'un phénomène plus large. Comme l'affirment Biet et Triau, « [l]e théâtre, à mesure d'ailleurs que les autres arts en général peuvent eux aussi s'éloigner du réalisme, souhaite s'affranchir de l'illusion du réel et de la *mimésis* traditionnelle, pour faire de son espace un espace esthétique à part entière. »³² Cela signifie que la *scène* – à l'exemple d'une toile ou d'une page – peut se dispenser de figurer un espace diégétique. Cette abstraction concerne autant le *hors-scène* que la *scène*, comme en témoignent certaines œuvres de Beckett.

Dans notre corpus, trois pièces convoquent un espace *extrascénique* abstrait, voire inexistant : *Comédie*, *Va-et-vient* et *Quad*. Dans ces trois pièces, aucun *hors-scène* n'est évoqué ni suggéré. L'espace *scénique* ne se présente pas comme la portion visible d'un espace diégétique. Les pièces ne s'extraient pas totalement de toute référentialité, ne serait-ce que parce qu'elles supposent la présence de corps et de vêtements. Pascale Casanova explique à propos du texte *Cap au pire*³³ écrit par Beckett en 1982 :

Beckett réalise son projet d'une écriture absolument autosuffisante, engendrant sa propre syntaxe, son vocabulaire, sa grammaire autoéditée, créant même des vocables qui répondent à la seule logique de l'espace pur du

³² Christian Biet et Christophe Triau, *op.cit.*, p. 245-6.

³³ Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. Edith Fournier, Paris : Les Ed. de Minuit, 1991.

texte : plus de référent, plus de lien direct de transposition ou de description du monde, un texte qui ne doit qu'à lui-même de pouvoir être écrit.³⁴

Le processus d'abstraction que Casanova décrit à propos de ce texte est applicable aux trois pièces évoquées plus haut, puisque les dramatiques tardifs de Beckett semblent s'approcher de plus en plus d'une autonomisation envers toute référentialité. Ces pièces, dépouillées de tout lien avec un monde diégétique se continuant imaginativement au-delà des limites de la scène, sont une exacerbation de ce que Beckett propose dans le reste de son théâtre. Comme nous avons pu le voir dans les pièces analysées précédemment, les indications qui se réfèrent à un ailleurs tant spatial que temporel sont rares et pauvres, mais elles contribuent à situer les actions des personnages *quelque part*. Elles possèdent une référentialité qui leur est propre et qui, sans représenter un lieu réel précis, appelle à la collaboration du lecteur par son imagination. Comme le souligne Martine Antle, « les pièces de Beckett nous introduisent dans un univers auto-référentiel. Le théâtre tel que le conçoit Beckett signifie au spectateur que ce qu'il voit sur scène est du théâtre et non plus la représentation de l'imitation d'un lieu du monde. »³⁵. Ce qui importe bien plus que l'espace *extrascénique* est l'autoréférentialité que ces pièces invoquent.

1.2. L'organisation dramatique de l'espace diégétique

Dans la partie précédente, nous avons pu constater que le rapport des personnages au *hors-scène* était souvent exclusif – il s'agit d'une espace inaccessible – et qu'ils étaient, en règle générale, confinés à la *scène*. Cette particularité accentue d'autant plus la séparation entre le *hors-scène*, qui nous est cachée, et la *scène*, partie visible par le lecteur-spectateur. Nous pouvons dès lors nous demander si les personnages ont une interaction avec le monde qui entoure la *scène* ou si les deux espaces sont divisés et imperméables. Il est important de distinguer deux types d'interaction des personnages avec le *hors-scène* : les interactions qu'ils prétendent avoir, notamment par la parole, et les interactions qu'ils ont effectivement, c'est-à-dire par les gestes, mouvements et déplacements.

1.2.1. Un rapport d'enfermement au *hors-scène* concret

Le *hors-scène* que nous avons présenté dans la partie précédente est séparé de la *scène* par deux aspects différents : l'un temporel, l'autre spatial.

En effet, par les nombreuses évocations du passé, l'*extrascénique* temporel antérieur décrit par les personnages est par principe inaccessible physiquement. Seule la

³⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 24.

³⁵ Martine Antle, *op.cit.*, p. 563.

réminiscence permet d'accéder à ce *hors-scène* temporel, qui est *de facto* imperméable à toute intervention des personnages. Il ne s'agit ainsi pas d'un espace *extrascénique* classique, puisque les personnages, même en sortant de la *scène*, ne peuvent en aucun cas rejoindre cet ailleurs temporel. Bien que partie intégrante de la diégèse, il reste un *hors-scène* inaccessible. Dans *Fin de Partie*, alors que la plus vieille génération représentée par Nagg et Nell s'évade par le souvenir en évoquant les jours anciens, Hamm et Clov parlent également de leurs intentions de partir et de leurs projets d'avenir. Leurs paroles et perspectives sont orientées vers un futur plus au moins proche, qui exclut un rapport direct au *hors-scène*. Cette divergence entre le présent et les temps du passé et du futur produit un premier rapport d'enfermement.

Le second rapport d'enfermement est physique : nombreuses sont les pièces de Beckett dans lesquelles un, plusieurs, ou tous les personnages sont physiquement ancrés dans la *scène*. Nous avons évoqué plus haut *En attendant Godot* et *Fin de Partie*, mais il en va de même pour *Oh les beaux jours*, *Dis Joe*, *Acte sans paroles I*, ou encore *Acte sans paroles II*. Bien qu'il y ait parfois des échanges restreints entre le *hors-scène* dramatique, notamment avec les entrées et les sorties des personnages, ces derniers n'interagissent jamais avec l'*extrascénique*. Dans *Fragment de théâtre II*, le décor évoque dès le début de la pièce un ailleurs : « *Au fond, au milieu, une haute fenêtre à double battant ouverte sur un ciel nocturne très clair. On ne voit pas la lune.* » (FTII, p. 37). Le lecteur-spectateur comprend vite que la pièce se déroule à l'intérieur d'un bâtiment, mais la haute fenêtre qui cette fois peut être vue par un observateur externe permet un accès direct à un monde *extrascénique*. C'est un personnage qui reste immobile sur scène du lever du rideau jusqu'à la fin de la pièce. A et B, quant à eux, entrent sur *scène* au début de la pièce et y demeurent jusqu'à la fin. Sans exactement savoir d'où ils viennent, nous comprenons, par contraste avec C, qu'ils ont eu un certain rapport avec le monde *extrascénique*. Cependant, une fois arrivés sur *scène*, ils s'y retrouvent confinés et ne peuvent plus interagir avec cet ailleurs autrement que par la parole et par la vue. A et B vont à plusieurs reprises se rendre à la fenêtre afin d'observer le ciel et l'extérieur. Lors de la première occurrence ils observent la lune qui, pour le spectateur, est invisible : « *A se lève, va à la fenêtre, se penche dehors, regarde en bas. Un temps. Il se redresse, regarde le ciel. Un temps. Il regagne sa place. / A. – Pleine lune.* » (FTII, p. 39). Cette courte phrase, qui affirme quelque chose d'invisible aux yeux des spectateurs, marque à nouveau l'importance de la parole des personnages dans la perception du monde extérieur. Ce sont eux et leurs mots qui définissent ce qui est, bien plus que ce que le spectateur ne voit. Ils

pensent aussi voir Jupiter et Sirius (*FTII*, p. 40), et parlent de la fusion thermonucléaire (*FTII*, p. 51), ce qui montre qu'ils associent les éléments extérieurs observés et les mettent en lien avec leurs connaissances. Ce qu'ils définissent, plutôt que l'extériorité proche, relève plutôt de distances très importantes avec des objets qu'ils ne pourront jamais atteindre physiquement.

L'impossibilité pour ces hommes de rejoindre les objets célestes autrement que par la vue est un topos qui se retrouve fréquemment dans le théâtre de Beckett avec des objets, des lieux ou des personnages qui semblent être physiquement plus proches, mais sont tout aussi inatteignables. Finalement, du point de vue des personnages, il n'y a aucune différence entre le *hors-scène* direct et le *hors-scène* plus lointain. Benoît Barut affirme qu'« [i]l y a donc clairement une différence entre l'en-dehors infini du hors-scène et l'en dedans fini d'une niche hors-scénique »³⁶. Les exemples cités précédemment nuancent cette assertion, et éclairent une interaction possible entre ces deux types d'espaces dans le théâtre de Beckett. La *scène* dramatique et la scène théâtrale (pendant la représentation) se confondent et forment un monde presque isolé, imperméable dans les deux sens, et dont le *hors-scène* représente un autre espace lui aussi inaccessible. Comme Vladimir et Estragon ne peuvent pas se rendre auprès de Godot, l'inverse est tout aussi vrai.

1.2.2. L'espace "extrascénique" métathéâtral

La métathéâtralité de certaines pièces de Samuel Beckett influe sur notre perception de l'espace dramatique. *Catastrophe* est une pièce clef lorsqu'il s'agit d'envisager un espace dramatique étanche à l'extérieur. En effet, elle a la particularité d'être « l'unique pièce de Beckett se passant *explicitement* dans un théâtre. »³⁷ L'enfermement des personnages y est conséquent puisque, dans cette pièce métathéâtrale, ils n'existent que par et pour la représentation. Il y a à la fois un *hors-scène* concret, notamment avec les coulisses, et une absence totale de références à un monde qui entourerait le théâtre. Bien que le théâtre représente ici un univers de fiction, il semble qu'il n'existe pour les personnages rien en dehors du théâtre. La métathéâtralité crée également une superposition entre l'espace dramatique et l'espace scénique théâtral, et le parcours pour le spectateur est doublé. En effet, ce dernier doit identifier les réseaux de signifiants pour passer du lieu scénique à l'espace dramatique, qui le renvoie directement au lieu scénique.

³⁶ Benoît Barut, « Le hors-scène: un horizon fabuleux. » *Coulisses, Revue de théâtre*, no 44, 2012, p. 18.

³⁷ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 140.

Le “*hors-scène*” des coulisses est crucial dans cette pièce, puisqu’il est exacerbé par la présence de Luc, un personnage désigné comme étant l’« *éclairagiste hors scène* » (C, p. 71). Cette désignation avant le début de la pièce marque son importance et étend l’espace diégétique de la pièce au-delà de la simple *scène*. Luc, seul personnage ayant un prénom, n’apparaît jamais sur les planches autrement que par les effets lumineux qu’il peut y apporter. Marjorie Colin soutient que « [p]ar l’éviction de l’acteur, normalement pivot de toute pièce, Beckett montre que le théâtre ne peut pas être simplement ramené au jeu de l’acteur, voire qu’il ne l’est plus du tout. »³⁸ *Catastrophe* met en drame la préparation d’une future pièce de théâtre, et c’est par cette mise en abyme qu’un *hors-scène* dépassant les coulisses est inconcevable.

Finalement, dans notre corpus, le monde *extrascénique* est inatteignable pour les personnages. Il n’est certes pas négligeable dans les analyses et les interprétations des diverses pièces, mais c’est principalement par son inaccessibilité qu’il trouve un sens. Comme le souligne Benoît Barut, « [c]’est dans la tête du spectateur que se déploie le hors-scène : il est pure résonance interne. Le hors-scène n’est pas un véritable ailleurs physique et palpable : c’est bien plutôt un en dedans. Si le hors scène ajoute une quatrième dimension au théâtre, c’est une dimension intérieure située en profondeur. »³⁹. Le *hors-scène* tient toute son importance du fait qu’il est incessamment présent dans l’esprit des personnages et dans leur perception de l’espace, mais il est et reste en grande majorité inaccessible physiquement par les protagonistes. Pour reprendre les termes de Barut, l’ailleurs est souvent un en dedans non seulement pour le lecteur-spectateur, mais également pour les personnages. Le monde *extrascénique* étant inatteignable par les personnages, il ne sera pas traité plus avant dans ce travail.

1.3. Les relations des personnages avec la *scène* et le *hors-scène*

Maintenant que nous avons analysé le rapport à l’espace diégétique, nous allons nous focaliser sur les rapports que les protagonistes entretiennent avec l’espace de la *scène*. Nous nous concentrerons dans cette partie sur cette fine limite questionnée par Philippe Brunet : « Où va le personnage dès qu’il franchit la limite de l’espace clos ? D’où vient-il quand il passe ce seuil dans l’autre sens ? Le point de passage du visible à l’invisible scénique ou de l’espace virtuel extérieur à l’espace scénique devient le point

³⁸ Marjorie Colin, « Poétique de la déviance dans le théâtre de Samuel Beckett », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], no 4, 2021, p. 8.

³⁹ Benoît Barut, *op.cit.*, p. 25.

de raccord entre une séquence intérieure et une séquence extérieure.»⁴⁰ Bien que les interactions entre ces deux espaces soient rares, elles n'en restent pas moins importantes à étudier, tout comme les passages dans lesquels cette limite n'est pas franchie. Nous nous questionnerons sur les raisons qui définissent ce caractère infranchissable dans le deuxième chapitre de ce travail. Le mouvement du entrer-sortir est le premier rapport au mouvement que nous analyserons, puisque c'est celui qui lie, du point de vue des personnages, la *scène* et le *hors-scène*. Ce mouvement du entrer-sortir chez le dramaturge irlandais est contextualisé par Pascale Casanova lorsqu'elle écrit que :

Se formulant à lui-même l'objection (pour entrer dans un lieu il faut bien sortir d'un autre et envisager de poser au moins deux lieux, dont un hors-champ, hors de cause dans notre contrainte), Beckett explicite la règle, essentielle, d'indépendance de son projet (pas d'au-delà ni d'en deçà, pas de transcendance ni de référence au monde).[...] C'est l'irréductible reste d'un référent, même tout à fait désincarné, même réduit à sa structure logique (le vide par exemple) que Beckett tente de contourner par le *somehow*.⁴¹

Ce *somehow*, que nous pourrions traduire en français par « d'une manière ou d'une autre », est central dans l'interprétation des pièces. Dans les textes tardifs de Beckett, les lieux desquels viennent les personnages importeraient peu, selon Casanova. Bien que cela puisse paraître être un cas extrême des textes de Beckett, il s'applique à une majorité de ses pièces, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre de ce travail. Il reste donc primordial de garder cette idée à l'esprit lorsque nous considérons les entrées et les sorties des personnages. Dans la première sous-partie nous nous concentrons sur ce que signifie le fait de sortir dans les pièces de Beckett, avant de, nous focaliser sur l'exploration des limites entre la *scène* et le *hors-scène* direct.

1.3.1. Les relations à un espace *extrascénique* abstrait

Les pièces avec un espace *extrascénique* abstrait, comme nous avons pu le voir antérieurement, ont la particularité de ne pas présenter l'espace dramatique comme étant une portion d'un monde diégétique plus large. La *scène* représente le seul élément visible (pour le public) et accessible (pour les personnages). Nous parlerons tout de même d'un *hors-scène* abstrait, car *Comédie*, *Va-et-Vient*, et *Quad* mettent en scène des entrées et des sorties de personnages, qui sont donc, de manière alternée, absents et présents. Les sorties représentent moins une transition du *scénique* à l'*extrascénique* qu'une transition entre

⁴⁰ Philippe Brunet, *op.cit.*, p. 16.

⁴¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 27.

présence et absence. En effet, dans ces pièces, c'est l'absence du personnage qui est plus significative que le lieu où il se rend.

Dans *Comédie*, les trois personnages sont dans autant de jarres et seules leurs têtes en sortent. Ils restent immobiles tout au long de la pièce, qui se joue uniquement par leurs prises de paroles. Celles-ci sont cependant dictées par un élément extérieur : les lumières des projecteurs qui illuminent les visages des protagonistes. Lorsque plusieurs visages sont éclairés, ils déclament leur texte en même temps. Lorsqu'un seul visage est éclairé, il est seul à parler. L'entièreté de la pièce est ainsi dictée par cette simple règle. Dans ce cas précis, les personnages ne quittent pas la *scène*, mais leur absence est marquée lorsque la lumière ne les éclaire plus. Par une mise en abyme, ils sont mis hors-jeu par l'interruption de la lumière, les interrompant toujours au milieu de leurs phrases. Lorsque la lumière ne les éclaire plus, les personnages, bien que toujours présents sur *scène* se retrouvent absent, n'agissent plus et cessent d'exister. La mise hors-jeu crée de la sorte l'alternance entre la présence et l'absence des personnages.

Dans *Va-et-Vient*, les trois individus débutent sur la *scène*. Ils vont, après de brèves prises de paroles, sortir de la *scène* pour ensuite se replacer à un lieu différent. Les sorties sont certes orchestrées, mais ce qui compte est la circulation, bien plus que le lieu où se rendent les personnages lorsqu'ils sortent de *scène*, comme le reflète le titre de la pièce. Les personnages sortent brièvement d'un espace visible pour y revenir, et c'est cette dynamique qui est le principal objet de cette pièce. En ce qui concerne les sorties, Beckett précise qu'« *[o]n ne voit pas les personnages sortir en coulisse. Ils doivent disparaître dans l'obscurité à quelques pas de la zone éclairée et de même, quand ils reparassent, être déjà tout près du siège. Sorties et entrées soudaines et légères, sans bruit de pas.* » (VV, p. 44). Cette précision permet d'affirmer qu'il s'agit moins d'une sortie que d'une disparition progressive, ce qui à nouveau indique que les limites de la *scène* ne sont pas abruptes.

Quad présente également des dynamiques similaires, sur lesquelles nous nous pencherons dans le prochain chapitre. Dans ces trois pièces, le *hors-scène* ne semble pas avoir de réelle signification. Il ne partage pas le même statut que le *hors-scène* concret des autres pièces que nous avons citées. Là où les limites de l'espace *scénique* comme zone de visibilité importent, c'est dans la dynamique de présence/absence. La scène théâtrale concrète se trouve ainsi accueillir la zone de visibilité et ses franges invisibles, instaurant une forme de cadre dans le cadre ou de champ dans le champ.

1.3.2. L'exploration des limites de la scène par les personnages.

Contrairement aux pièces étudiées dans la sous-partie précédente, qui ont des limites de *hors-scène* irrégulières ou changeantes en fonction de l'utilisation de la lumière, la majorité de notre corpus marque une limite très claire entre la *scène* et le *hors-scène*. Le cadre coïncide ici avec les limites de la scène réelle. En plus d'être visuellement explicite pour les spectateurs, les personnages, par leurs explorations des limites de la *scène*, marquent un autre type d'expérimentation de l'espace dramatique, s'ancrant profondément dans le lieu scénique. Comme le souligne Benoît Barut,

Il existe – et ils mériteraient une étude à part – nombre de moyens visuels susceptibles de faire affleurer le hors-scène sur scène qu'il s'agisse d'un élément de décor (une porte, une fenêtre...), d'accessoires (une valise, un passeport...), de gestes ou de postures [...] Dans tous les cas, on peut considérer ces éléments scéniques comme des tropes : ils métaphorisent le hors-scène sans en faire partie pour la simple raison qu'ils sont sur la scène. Prenons l'exemple de ce qu'on nomme dans le jargon une « découverte ». Il s'agit d'un morceau de coulisse, du lointain ou des cintres se révélant sous l'effet d'une discontinuité du décor et subissant donc un traitement décoratif afin de masquer cette zone normalement interdite au regard du public. La découverte constitue une échappée visuelle.⁴²

Selon le critique, par leurs explorations, les personnages ne définissent pas uniquement les limites de la *scène*, mais permettent également de rendre présent le *hors-scène* sur la *scène*. C'est en observant les limites et en les dépassant non pas avec leur corps, mais avec leur vision ou un autre de leur sens, que ces personnages, en plus d'affirmer leur enfermement, marquent un lien avec l'ailleurs.

Nous commençons par considérer les deux premières pièces du dramaturge irlandais. Dans *En attendant Godot*, après quelques minutes, Estragon se lève et part explorer les limites verticales et horizontales du plateau :

Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin, la main en écran devant les yeux, se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin. Vladimir le suit des yeux, puis va ramasser la chaussure, regarde dedans, la lâche précipitamment. [...] Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond. [...] (Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.) Aspects riants. (Il se tourne vers Vladimir.) Allons-nous en. (EAG, p. 15-16)

Cette exploration, physique d'une part et visuelle de l'autre, permet au personnage d'observer son environnement et ses limites. Le fait que, dès le début de la pièce, il propose à Vladimir de s'en aller, marque d'autant plus leur immobilité, et en particulier

⁴² Benoît Barut, *op.cit.*, p.15.

la sienne, les spectateurs ne voyant jamais Estragon sortir de la *scène* après son entrée au début de l'acte II. Son ancrage est ainsi marqué à plusieurs reprises dans la pièce. Alors que Vladimir est capable de sortir de *scène*, Estragon, lui, s'arrête à sa limite et ne peut plus qu'observer, ce qui provoque un net rapprochement entre l'espace dramatique et le lieu scénique concret : « *Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène. Mimique d'Estragon, analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste. Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés.* » (EAG p. 19). Le discours didascalique empêche Estragon de sortir, soulignant que c'est à « *la limite de la scène* » qu'il s'arrête. Matthieu Protin affirme qu'« [e]n effet, les personnages ne peuvent jamais quitter l'endroit, alors même qu'aucune contrainte matérielle ne s'y manifeste d'un point de vue fictionnel, d'abord parce qu'ils ont rendez-vous, ensuite parce que le hors-scène est hostile. »⁴³ Nous poursuivrons cette réflexion dans le chapitre suivant, mais les contraintes évoquées par Protin ne suffisent pas à expliquer cette réaction des personnages. Ces derniers ne sortent pas de *scène*, car ils n'en ont tout simplement pas le droit.

En attendant Godot, contrairement à *Fin de Partie*, se déroule en extérieur, ce qui rend les limites de la *scène* plus arbitraires. Dans cette deuxième pièce cependant, ce sont les quatre murs d'une salle qui définissent la *scène*. La distinction entre l'en-dedans et l'en-dehors en est ainsi d'autant plus marquée. La pièce débute par ailleurs par une exploration minutieuse de la scène opérée par Clov :

[Clov] va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante. Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite. Il va se mettre sous la fenêtre à droite. Il regarde la fenêtre à droite, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, va vers les poubelles, retourne prendre l'escabeau, le prend, se ravise, le lâche, va aux poubelles, enlève le drap qui les recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref, Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle. Il va vers Hamm, enlève le drap qui le recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d'épaisses chaussettes aux pieds, Hamm semble dormir. Clov le regarde. Rire bref. Il va

⁴³ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 70.

à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle.
(*FP*, p. 11-13)

En plus de tous les préparatifs entrepris pour débiter la pièce, il est notable que Clov procède à une exploration complète de l'espace *scénique* dans les trois dimensions : horizontales, profondeur et même hauteur (grâce à l'utilisation de l'escabeau). Ses mouvements et ses regards permettent également d'accentuer la distance qui sépare les différents éléments. Il explore même, de manière très brève, le seul espace *hors-scène* accessible : sa cuisine. La formule « *revient aussitôt avec un escabeau* » décrit tous les attributs de cet espace invisible : il est un dépôt duquel le personnage pourra, par de courtes absences, tirer des objets nécessaires à la représentation. Le deuxième passage significatif dans cette perspective se trouve au milieu de la pièce, après un ordre de Hamm : « Fais moi faire un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.*) Pas trop vite ! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Fais moi faire le tour du monde ! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. » (*FP*, p. 39). Les personnages vont ensuite raser les murs que Hamm touchera, en disant « Vieux murs ! (*Un temps.*) Au-delà c'est... l'autre enfer. » (*FP*, p. 39). Ce passage est important à considérer d'un point de vue de l'espace. En effet, pour Hamm, le « tour du monde » se réduit à un tour non pas de l'espace diégétique, mais de la *scène* dramatique. Il sait donc qu'il y a autre chose à l'extérieur de ces murs, mais ne le considère pas comme faisant partie de son monde. Comme le souligne Matthieu Protin,

Dans les deux premières pièces de notre corpus, l'impression de 'rien' est avant tout liée à l'effet engendré par l'importance donnée au hors-scène. [...] l'impression s'estompe considérablement lorsque l'on examine ce qui se passe dans les limites de la scène. Une part essentielle du travail de Beckett a justement consisté à préciser ces enjeux internes, à dramatiser l'ensemble.⁴⁴

Bien que le langage occupe une place prépondérante dans le théâtre de Beckett, il n'en manque pas pour autant d'action. Cette impression parfois évoquée⁴⁵ ne tient pas à ce qui se déroule sur la *scène*, qui présente de nombreuses micros-actions, mais plutôt à la quasi-inexistence des échanges entre la *scène* et le *hors-scène*. C'est la séparation de la *scène* et

⁴⁴ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 161.

⁴⁵ Dans son analyse du langage dans le théâtre de Beckett, Nicolaas Van der Toorn affirme que « [d]épourvu d'intrigue, le théâtre beckettien repose sur la parole qui se substitue à l'action au sens traditionnel. » Sans vouloir infirmer l'importance du langage dans ces pièces, il semble néanmoins que le langage ne se substitue pas à l'action, mais plutôt qu'il la complète. Nicolaas Van der Toorn, « Chapitre 6, Aux confins du texte à dire et de la didascalie », *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot*, Leiden, The Netherlands: Brill, 2019, p. 142.

du *hors-scène*, deux types d'espaces non interpénétrables qui font pourtant parti du même espace diégétique, qui suscite l'impression d'immobilité qui définit les pièces de Beckett.

Deux autres pièces permettent de confirmer nos propos : *Fragment de théâtre I* et *Dis Joe*. Dans la première pièce, l'exploration de la *scène* est faite non pas par le mouvement ou l'utilisation de la vue, mais par un autre sens : l'ouïe. En effet, c'est grâce à ses oreilles que A, le personnage aveugle, va percevoir les limites de la *scène* : « *A s'arrête de gratter, tourne la tête vers la coulisse droite, écoute. [...] Un temps. A se remet à gratter. Il s'arrête de nouveau, tourne la tête vers la coulisse droite, écoute.* » (FTI, p. 21). C'est alors que rentre le personnage B. Ce qui nous intéresse ici est le discours didascalique. En effet, plutôt que de simplement indiquer que A tourne la tête à droite, il est précisé qu'il tourne la tête « *vers la coulisse droite* ». Cette différence n'est pas anodine puisqu'elle ancre le personnage sur le lieu scénique théâtral, en indiquant sa perception auditive d'un *hors-scène* duquel, d'ailleurs, il n'est jamais précisé dans le texte qu'il vient un bruit. Cette perception de l'espace sera complétée par B qui, à plusieurs reprises à travers le dramatique, va « *regarde[r] le ciel* ». Ils tenteront même, en vain, de faire leur propre exploration de l'espace : « *Et si vous voulez me promener, j'essaierai de vous décrire la scène, au fur et à mesure.* » (FTI, p. 26-27). Le discours métathéâtral, par l'utilisation du mot « *scène* », cristallise à nouveau le calque que les personnages créent entre espace dramatique et lieu scénique théâtral.

Dis Joe, pièce écrite pour la télévision, est l'ultime exemple dans lequel nous considérons l'espace dramatique et l'espace scénique. *Dis Joe* commence avec une longue partie gestuelle, divisée en cinq étapes dans le texte, pendant lesquelles le protagoniste explore toute la *scène* :

1. Vu de dos assis sur le bord de son lit, pose tendue. Il se lève, va à la fenêtre, l'ouvre, regarde dehors, ferme la fenêtre, tire le rideau, s'immobilise, pose tendue.
2. Id. (vu de dos), va de la fenêtre à la porte, l'ouvre, regarde dehors, ferme la porte à clef, met la clef dans sa poche, tire la tenture devant la porte, s'immobilise, pose tendue.
3. Id., va de la porte au placard, l'ouvre, regarde dedans, ferme le placard à clef, met la clef dans sa poche, s'immobilise, pose tendue.
4. Id., va du placard au lit, se met à quatre pattes, regarde sous le lit, se relève, s'assied sur le lit à la même place qu'au début, commence à se détendre.
5. Vu de face assis sur le lit, détendu, yeux fermés. Un temps, puis la caméra avance lentement jusqu'à ce que le visage paraisse en gros plan. Le premier mot du texte arrête ce mouvement. (DJ, p. 81-82)

Bien plus que d'explorer les limites de la pièce, le protagoniste profite de son exploration pour condamner tous les liens possibles entre le *scénique* et l'*extrascénique*. La chorégraphie est similaire pour la fenêtre et la porte : il regarde ce qui se trouve à l'extérieur avant de les fermer définitivement non seulement à sa propre vue, mais également à celle du spectateur. Le personnage franchit une deuxième étape pour le placard et le dessous de son lit, puisqu'il réserve à ces deux éléments le même sort qu'à ceux qui pourraient donner accès à un *hors-scène*. Cette décision n'est pas anodine puisque ces lieux, bien que présents sur *scène*, offrent une possibilité aux auteurs et à la diégèse de cacher des éléments qui ne sont pas visibles. En agissant ainsi, Joe prouve d'emblée au lecteur-spectateur que, pour cette pièce, l'espace dramatique se réduit au lieu scénique théâtral (bien que la pièce soit écrite pour la télévision), et qu'aucun élément externe ou inconnu ne peut survenir de manière inattendue.

1.4. La traduction dramatique des enjeux diégétiques

Ce que nous avons pu démontrer au travers de ce premier chapitre est à quel point, chez Beckett, les enjeux diégétiques ne peuvent pas être séparés des enjeux de la composition dramatique. La différence entre espace dramatique et lieu scénique théâtral formulée par Biet et Triau doit néanmoins être nuancée dans le cas de Beckett. En effet, au-delà des aspects liés à la métathéâtralité, c'est toute la considération de l'espace qui est en jeu. La discrédence entre les paroles et les actions des personnages est un enjeu majeur, particulièrement quand il est question de quitter la *scène*. Comme le souligne Marjorie Colin, « à plusieurs reprises il est question de partir. L'issue est toujours la même. Godot s'achève sur la réplique d'Estragon "Allons-y" qui précède la didascalie finale : "Ils ne bougent pas," elle-même l'expression de l'échec de la volonté. »⁴⁶ Le contraste se crée entre le discours des personnages et le discours didascalique, qui contredit le premier.⁴⁷ Cet échec est profondément lié à l'utilisation de l'espace. Au-delà, les espaces à tous les niveaux, le *hors-scène* et la *scène* contraignent les actions possibles par les personnages en rendant presque impossible, le temps de la représentation, les échanges d'un espace à l'autre.

Samuel Beckett, à l'image des cailloux de *Molloy* et de l'orchestration de *Quad*, profite de ses pièces pour exploiter toutes les possibilités liées aux espaces. Les interactions entre les différents espaces sont problématisées et ces problèmes-mêmes sont

⁴⁶ Marjorie Colin, *op.cit.*, p. 14.

⁴⁷ Nicolaas Van der Toorn, « Chapitre 6, Aux confins du texte à dire et de la didascalie », *op.cit.*, p. 162.

des sujets dramatiques qu'aborde l'auteur. Il joue avec les limites pour voir jusqu'à quel point il peut les repousser, voire les franchir. Les mécaniques d'entrer/sortir se confondent avec la thématique plus large du rapport présence/absence.

2. Chapitre 2 – Personnages et instances monstratives/manipulatrices

Nous avons pu constater dans le chapitre précédent que les personnages des pièces de Samuel Beckett sont confinés dans une portion d'un espace diégétique plus large. Ils s'y retrouvent enfermés le plus souvent contre leur gré avec diverses contraintes d'ordres physique et psychologiques. Alors que dans le premier chapitre, nous nous sommes concentrés sur ce qui caractérisait la *scène* et le *hors-scène*, nous allons dans ce chapitre considérer les mouvements opérés par les personnages non pas entre *scène* et *hors-scène*, mais sur la *scène* même. Nous avons constaté que les personnages de nombreuses pièces procèdent à l'exploration des limites de la *scène*, délimitant ainsi leur zone d'action. La transition entre la *scène* et *hors-scène* n'est pas fluide à cause des limites qui leur sont imposées. Mais qui impose ces limites ? Beckett n'est pas étranger à ces questionnements et ses textes de théâtre démontrent la complexité de cette question. En effet, comme le souligne Barut :

Dans leur soif de concret, [Beckett et Ionesco] semblent en contrepartie négliger cette zone théâtrale invisible et plus abstraite que constitue le hors scène. De fait, il semblerait logique que cette notion soit placée en porte-à-faux au XX^e siècle, siècle où la technique scénique fait des progrès phénoménaux et où la pression du bon goût et des bienséances est mourante. Pour le dire un peu brutalement, au XX^e siècle, l'heure serait à la mise en scène plus qu'à la mise hors-scène.⁴⁸

L'auteur serait ainsi conscient et même acteur dans l'exploration plus large de ce que sont et représentent la *scène* et le *hors-scène*. Bien que les personnages soient sur *scène* et en voient les limites, cette imperméabilité entre *scène* et *hors-scène* permet de distinguer toutes les influences invisibles que le *hors-scène* et les instances qui lui sont propres peuvent avoir sur les personnages. Godot par exemple incarne l'une de ces instances *extrascéniques* qui dirige l'entièreté de l'action d'*En attendant Godot*. Dans cette optique, c'est ici la considération de l'espace dans son rapport à la *scène* qui nous intéresse. Nous relèverons aussi quelles dynamiques, précédemment observées sur le plan de l'espace diégétique, se reflètent sur la *scène*.

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé le fort lien qu'entretient l'espace dramatique et le lieu scénique dans les pièces de Beckett. Comme le souligne Matthieu Protin, « [l]e lieu "théâtral" demeure un espace dramatique élaboré dans et par la fiction. »⁴⁹ Nous constatons en effet que le *hors-scène* est un espace qui existe uniquement

⁴⁸ Benoît Barut, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁹ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 64.

dans et par l'espace *scénique*, alors que, lorsqu'il s'agit de la *scène*, la distinction entre espace dramatique et lieu scénique théâtral devient plus floue : les deux espaces, l'un fictionnel et l'autre réel, tendent même à se confondre, comme en témoignent de nombreuses références métathéâtrales. L'amalgame entre ces deux types de lieux est souligné par Protin, qui explique que, pour la conception de ses premières pièces, Beckett écrit sans imaginer un théâtre précis dans lequel les pièces seraient jouées.⁵⁰ Elles sont donc conçues pour un lieu non pas concret, mais imaginaire. Cela lie fortement lieu scénique et espace dramatique, puisque, dans sa conception de la pièce, Beckett n'avait pas en tête un théâtre précis dont la scène serait remplacée par la *scène*.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié le rapport des personnes au *hors-scène* en nous focalisant sur les mouvements d'entrées et de sorties. Nous avons démontré que ces mouvements étaient souvent forcés et non opérés par la volonté des personnages, menant à un certain glissement dans le type de mouvement. Par conséquent, dans ce second chapitre, nous nous concentrerons sur les mouvements de *montrer/cacher* exécutés par une instance manipulatrice. Nous étudierons les raisons de ces déplacements, de ces voilements et dévoilements. Qui déclenche les entrées et les sorties ? Qui montre et qui cache ? Quelles sont les instances qui régissent les diverses pièces ? Il n'est pas suffisant de considérer l'auteur comme seul responsable de l'enfermement des personnages, puisque cela mettrait les personnages et l'écrivain sur un même plan diégétique. Il s'agit principalement de considérer les instances manipulatrices et monstratives internes à la diégèse des textes. Elles opèrent à tous les échelons, *intrascénique*, *extrascénique* et même parfois extradiégétique.

Pour répondre à ces interrogations, nous commencerons par considérer le rapport des personnages à l'espace *scénique*. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur les personnages condamnés à la *scène*, puis sur les personnages contenus dans la *scène*. Ces derniers permettent d'explorer les relations profondes entre personnages et *scène*, ainsi que les mouvements opérés pour montrer et cacher ces personnages. Finalement, nous nous arrêterons de manière plus extensive sur les types d'instances monstratives manipulatrices qui impactent l'action et son déroulement. Il ne s'agit pas d'une question de mise en scène, mais d'une question axée sur la diégèse des textes. Quelles sont ces instances qui dominent les personnages et quelle sont leurs zones d'influences ?

⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

2.1. Les personnages et l'espace scénique

Nous avons démontré dans le chapitre précédent que le rapport des personnages au *scénique* était majoritairement de l'ordre de l'enfermement, ce qui accentue l'impossibilité des personnages de sortir. Comme le souligne Marek Kedzierski :

For a realistic playwright, the offstage area is where that which we see and hear onstage meets the outer world, being a sort of extension of both. If in Beckett's early drama (*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*) there is still a semblance of the realist's offstage, from *Play* onward, offstage and onstage seem to be inseparable in the way in which both oppose the outer world. Beckett's offstage can be regarded as a space of the missing source.⁵¹

Le rapprochement entre *scène* et *hors-scène* dépasse ce qu'en dit Kedzierski, puisque les rapports entre *scénique* et *extrascénique*, se reproduisent presque à l'identique à l'échelle de la *scène*. Là où les personnages ne pouvaient pas sortir de la *scène*, nous observons dans plusieurs pièces que les personnages sont même bloqués sur une portion de la *scène* et que nombreux sont ceux qui ne sont mobiles que de manière restreinte. Marie-Claude Hubert affirme que « [l']espace scénique se voit investi d'une fonction importante. Il est la matérialisation concrète de l'aliénation du héros. Il prolonge le corps du personnage, il l'enferme étroitement. »⁵² Les personnages enfermés sur *scène* doublent ainsi leur fonction, puisqu'ils deviennent des éléments du décor. Biet et Triau définissent le rôle des décors comme étant central « puisqu'[ils] assurent le passage problématisé entre l'univers de la séance, des lieux, et l'univers de la pièce, l'espace, et entre la conjugaison de ces lieux et de ces espaces et le monde "réel", duquel le spectateur vient et dans lequel il va retourner après la séance. »⁵³ La situation de ces personnages permettrait, par leur ancrage sur la *scène*, de problématiser l'espace diégétique auquel ils appartiennent. Comme le souligne Antle en s'appuyant sur Anne Ubersfeld : « Ubersfeld désigne par objet scénique tout ce qui "peut être fait objet par la représentation" (L'École, 126), "la présence muette, immobile d'un corps humain peut être signifiante au même titre qu'un autre objet ; un groupe de comédiens peut figurer un décor" (Lire, 177). »⁵⁴ C'est de ces personnages que nous allons traiter dans cette partie, afin de considérer leur immobilité et de leur rôle d'objets scéniques manipulés par diverses instances.

⁵¹ Marek Kedzierski, « Beckett and the (un)changing image of the mind », *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, vol. 4, 1995, p. 153.

⁵² Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987, p. 121, cité dans Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 70.

⁵³ Christian Biet et Christophe Triau, *op.cit.*, p. 361.

⁵⁴ Martine Antle, *op.cit.*, p. 564-5.

2.1.1. Les personnages condamnés à la scène

Les personnages enfermés sur scène ne sont pas visibles ni même actifs de manière constante pendant les représentations. Dans cette sous-partie, nous explorons comment les personnages des pièces de Beckett font pour se montrer et se cacher, à défaut de pouvoir entrer et sortir. *Fin de partie* débute avec un jeu de dévoilement : lorsque le rideau s'ouvre, Clov explore la scène, mais il procède également au dévoilement des autres protagonistes. En effet, il enlève le drap qui recouvre les deux poubelles desquelles surgiront Nagg et Nell, et il retire également le drap qui recouvre Hamm. Celui-ci demeure cependant caché par un « *grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage.* » (FP, p. 13). Hamm se révèle avant de lancer sa première réplique : « *Hamm bouge. Il bâille sous le mouchoir. Il ôte le mouchoir de son visage. Teint très rouge. Lunettes noires.* » (FP, p. 14). Bien qu'il ne puisse pas la quitter, il va tout de même « entrer en scène » (par une mise en abyme). Il se montre par un double dévoilement : une fois par un autre, une fois par lui-même. Il n'est ainsi pas caché, mais il notifie tout de même sa présence par le retrait du mouchoir. Comme le souligne Lecossois-Guérinée :

[Beckett met] en scène des corps ensevelis, voilés, avalés par l'obscurité, des corps qui semblent toujours sur le point de disparaître. Par ses différents choix de mise en scène du corps, Beckett oblige l'esprit du spectateur à tendre vers ce qui se dérobe. La scène beckettienne devient alors véritablement le lieu d'une représentation en ce qu'elle signifie l'absence. Au sens liturgique, une « représentation » est, en effet, un « cercueil vide sur lequel on étend un drap mortuaire, pour une cérémonie religieuse » (Litré). L'univers clos, souvent restreint de la scène beckettienne peut être envisagé comme l'un des avatars de ce « cercueil ». Beckett s'efforce de mettre en scène le moment délicat où l'homme soulève le drap mortuaire pour se confronter au vide. C'est ainsi que peut se lire le geste de Clov qui, au tout début de *Fin de partie*, enlève les draps qui recouvrent le corps de Hamm et les poubelles où se terrent Nagg et Nell.⁵⁵

La critique soulève ici à la fois l'enfermement, mais aussi l'importance du geste qui dévoile Hamm, Nagg et Nell et qui permet de démarrer la pièce. Sur cette scène qui ne montre que son intérieur, c'est le seul moyen de lancer et de terminer la pièce, par un reste d'action des personnages. Alors que ces-derniers sont réduits au minimum, ils trouvent tout de même le moyen d'agir et de prendre influence sur ce qui les entoure.

Acte sans paroles I, un dramacule plus tardif, met également l'accent sur ce dévoilement des corps contraints de rester sur scène. Dans cette pièce, Clov entre sur

⁵⁵ Hélène Lecossois-Guérinée, « Le théâtre de Samuel Beckett ou la représentation d'un corps voilé », *Interfaces. Image-Texte-Langage*, vol. 23, 2004, p. 131.

scène et il parviendra même, à plusieurs reprises, à en sortir. Toutefois, son entrée en *scène* est remarquée puisqu'il est « [p]rojeté à reculons de la coulisse droite, l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. » (*ASPI*, p. 95). Lorsqu'il sort, toujours après avoir entendu un coup de sifflet, il est également « [r]ejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. » (*ASPI*, p. 95). Ces sorties, qui n'en sont pas réellement, marquent un phénomène plus large du théâtre de Beckett : ces situations prouvent l'impossibilité de sortir de la *scène*. Là où les personnages des autres pièces ne tentent pas de franchir cette limite, le personnage d'*Acte sans paroles I* essaie, mais est immédiatement repoussé par une instance invisible au spectateur. Le temps de la représentation, le personnage est contraint de demeurer sur la *scène*. La barrière physique devient ensuite mentale, puisqu'après le troisième coup de sifflet, alors qu'il veut essayer de sortir, il se projette lui-même sur la *scène* : « il réfléchit, va vers la coulisse gauche, s'arrête avant de l'atteindre, se jette en arrière, trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. » (*ASPI*, p. 96). La dernière partie de cette didascalie est similaire aux dernières parties des didascalies citées plus haut. Cependant, ce qui change est qu'il n'essaie pas de sortir, mais qu'il « se jette » en arrière. Alors qu'auparavant une instance *extrascénique* le repoussait, il est cette fois lui-même auteur de cet acte. Laurent Mattiussi affirme que « [les personnages de Beckett] ne s'autorisent pas d'autres résistance que la discrète insoumission de la lucidité et de l'humour. Ils acceptent leur situation comme une fatalité. »⁵⁶ Le personnage se soumet ici à ce repoussement et va même jusqu'à devenir lui-même l'exécuteur de sa punition. Cette pièce montre que la limite de la *scène* est infranchissable pour les personnages, comme en témoigne le sort réservé à cet homme qui essaie de sortir. Cette limite physique s'ancre ensuite dans l'esprit du personnage qui, sans même essayer à nouveau de sortir, va s'infliger lui-même la punition. Ce qui est explicité dans cette pièce ne l'est pas dans les autres, mais c'est à la lumière de celle-ci que nous pouvons comprendre les barrières tant physiques que mentales qui existent entre la *scène* et le *hors-scène* pour les personnages.

Là où la *Fin de partie* montre les possibilités exploitées par et pour des personnages interdits de *hors-scène* mais tout de même présents et absents du jeu, *Acte sans paroles I* montre l'impossibilité pour un personnage de s'échapper de la *scène*. Dans la première pièce, c'est le geste du dévoilement qui « fait entrer » les personnages sur

⁵⁶ Laurent Mattiussi, « Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir », *Méthode! : revue de littératures française et comparée. Nous t'affirmons méthode!*, no 16, 2009, p. 240.

scène – et non pas la présence de leur corps entièrement ou partiellement caché –, ce qui les rend acteurs le temps d'une pièce ou d'un mime. Ce dévoilement peut être effectué par le personnage même, par un autre personnage, ou même par un objet externe. Dans *Acte sans paroles I* pourtant, c'est l'impossibilité de se cacher qui est relevée. Le personnage est confiné à la *scène*, et c'est une instance *extrascénique* qui décide qu'il doit entrer sur *scène* et y demeurer.

2.1.2. Les personnages-objets contenus et les contenants

Les personnages contenus sont une catégorie récurrente parmi les personnages enfermés dans les pièces de Samuel Beckett. Chez le dramaturge, le traitement des personnages et des objets est souvent similaire. Les personnages dont nous parlerons dans cette sous-partie sont à mi-chemin entre des personnages et des objets et leur fonctionnement mêle les deux catégories. Nous traiterons d'eux en nous concentrons sur les mouvements des personnages, c'est-à-dire le *entrer/sortir* et le *montrer/cacher*. Bien qu'ayant un statut particulier, l'étude de leurs cas spécifiques permet d'appréhender une dynamique plus large du statut des personnages qui traverse les textes de théâtre du dramaturge irlandais.

Commençons avec l'un des cas les plus célèbres, *Oh les beaux jours*. Dans le premier acte de cette pièce, Winnie est « *[e]nterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon* » (*OBJ*, p. 11) qui se situe au centre de la *scène*, et dans le deuxième acte elle est « *enterrée jusqu'au cou* » (*OBJ*, p. 59). Elle est accompagnée de Willie, qui ne parle presque pas et qui se trouve caché derrière le mamelon pendant la majeure partie de la représentation. Le spectateur aperçoit parfois l'arrière de son crâne ainsi que son bras, mais son corps demeure majoritairement caché. Bien qu'il demeure sur *scène*, il possède une certaine liberté de mouvement, et peut donc, aux yeux du spectateur, se montrer et se cacher. Cette possibilité est exprimée à la fin de la pièce, lorsque Willie sort de derrière le mamelon et se présente aux spectateurs et à Winnie :

La tête de Willie apparaît à sa droite, au pied du mamelon, au-dessus de la pente. Il est à quatre pattes, en tenue de cérémonie – haut de forme, habit, pantalon rayé, etc. [...]. Il sort complètement de derrière le mamelon, tourne sa gauche, s'arrête, lève les yeux vers Winnie. Il avance à quatre pattes vers le centre, s'arrête [...]. Il est maintenant près du centre et dans son champ de vision. (*OBJ*, p. 73)

Une évolution a lieu durant la pièce, puisque dans le premier acte, Willie se cache du public, mais peut toujours être vu par sa femme. Dans le deuxième acte cependant, il se cache non seulement aux spectateurs, mais également à sa femme. Cette possibilité

n'existe cependant pas pour Winnie. En effet, une partie de son corps est enterrée, ce qui l'empêche de se mouvoir. Elle va principalement combler l'impossibilité de se déplacer par la parole, ainsi que par le jeu avec son sac à main dans le premier acte. Sa seule possibilité pour virtuellement s'absenter est de fermer les yeux, mais, à chaque fois, elle est réveillée par une sonnerie perçante qui l'en empêche. La présence de Winnie étant obligatoire pour que l'action se déroule, elle se retrouve contrainte par cette instance de continuer à jouer.

Dans *Fin de Partie*, ce sont Nagg et Nell qui sont contenus, cette fois dans deux poubelles. Comme nous l'avons vu, ils sont d'abord révélés par Clov lorsqu'il enlève le drap qui recouvre les poubelles. Lecossois-Guérinée souligne que :

Dans *Fin de partie*, le drap précédemment évoqué se fait linceul et tend à mettre sur le même plan le corps de Hamm et les deux poubelles, si bien que le corps devient un simple objet scénique parmi les autres. Les corps des personnages sont très souvent dissimulés sous les plis de vêtements trop larges ou enfermés, dans des urnes, dans un tas de sable ou même effacés par une épaisse couche de maquillage.⁵⁷

La distinction entre ces personnages contenus et les objets de la pièce est ténue, principalement parce qu'ils sont « utilisés » par des entités externes tout au long des pièces. Dans le cas de Nagg et de Nell, seules deux possibilités existent pour sortir des poubelles : soit un autre personnage les force à sortir, soit ils sortent de leur propre initiative. Contrairement à Nagg, Nell ne sort jamais de son propre chef. Lors de sa première apparition, c'est suite aux coups de Nagg qu'elle sort de la poubelle : « *Nagg frappe sur le couvercle de l'autre poubelle. Un temps. Il frappe plus fort. Le couvercle se soulève, les mains de Nell apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge.* » (FP, p. 27). Nagg, quant à lui, émerge sans stimuli extérieurs lors de sa première apparition : « *Le couvercle se soulève, les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge.* » (FP, p. 25) Nous observons que la didascalie utilisée pour décrire l'ouverture de la poubelle et la sortie des deux personnages est identique. Elles sont cependant drastiquement différentes par l'intention derrière cette sortie : alors que Nagg décide de se montrer, Nell y est forcée. Il en va de même pour leur retour dans les poubelles : Nagg décide de rentrer : « *Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle.* » (FP, p. 36) alors que Nell y est forcée : « *Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse.* » (FP, p. 37). La violence qui accompagne ce

⁵⁷ Hélène Lecossois-Guérinée, « Le théâtre de Samuel Beckett », *op.cit.*, p. 133.

geste souligne la situation d'enfermement de Nell : ce sont d'autres personnages qui la font entrer et sortir quand bon leur semble. Cette situation reproduit en miroir ce qui se passe pour les autres personnages avec la *scène* et le *hors-scène* : ce sont des instances externes qui décident quand et pour combien de temps les personnages sont sur *scène*. Plutôt que de *se* montrer et de *se* cacher, ils *sont* montrés et ils *sont* cachés. Il se reproduit, à l'échelle de la *scène*, ce que nous avons observé à l'échelle de l'espace diégétique.

Prenons encore pour exemples deux dramatiques : *Comédie* et *Acte sans paroles II*. Dans la première, les trois personnages sont contenus dans des jarres. Ils sont incapables de se mouvoir et la lumière est l'entité qui les force à parler. Leur immobilité est totale puisqu'à part leur visage, tout est fixe. Il est donc impossible pour eux d'entrer, de sortir, de se montrer ou de se cacher. Ils sont condamnés à être montrés et à être cachés par une entité extérieure. Ils représentent réellement des personnages-objets qui, dépourvus de liberté, sont réduits à ce qui leur est imposé. Dans *Acte sans paroles II*, deux personnages dans des sacs sont alternativement « activés » par un aiguillon qui les fait sortir de leurs sacs. Chaque personnage, une fois dévoilé, procède à une action avant de prendre le sac qui contient l'autre personnage, de le déplacer à un endroit précis de la scène avant de retourner dans son sac. Il s'agit d'un mime et aucune parole n'est échangée entre les personnages. Les didascalies expliquent que « [p]ar terre, côte à côte, à deux mètres de la coulisse droite (par rapport au spectateur), deux sacs, celui de A et celui de B, celui-là à droite de celui-ci, c'est-à-dire plus près de la coulisse. » (*ASPII*, p. 105). Les deux personnages sont eux aussi contenus, mais, contrairement aux exemples cités précédemment, ils ont la possibilité de sortir de leur contenant. Ils y retournent une fois leurs actions exécutées et ne considèrent même pas l'option de la fuite, ce qui marque à nouveau leur soumission. L'aiguillon, instance qui active l'action et dont nous reparlerons plus loin, a ici le même rôle que Clov dans le début de *Fin de partie* : il force les personnages à agir et à procéder à des actions. Il ne laisse cependant pas le choix aux personnages d'agir :

La pointe recule, s'immobilise un instant, se fiche dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac ne bouge pas. La pointe recule de nouveau, un peu plus que la première fois, s'immobilise un instant, se fiche de nouveau dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac bouge. L'aiguillon sort. (*ASPII*, p. 106)

Le fait que la pointe ne sorte qu'après que le sac bouge montre le rapport de domination qui s'opère tout comme l'obligation du personnage à sortir du sac. Alors qu'il est caché, il va se révéler en sortant du sac. La présence de l'aiguillon rend toutefois ce dévoilement

obligatoire, et donc A comme B plutôt que de se révéler, sont révélés par l'aiguillon. À part ce dernier, rien ne sort de la *scène*, et seul le sac, refuge imparfait puisqu'il ne protège pas les protagonistes, leur permet un court instant de se retirer du regard des spectateurs. En parallèle, lorsqu'ils se réfugient dans les sacs, ils sont instantanément réifiés : ils deviennent des objets transportables et interchangeables. Ils sont également rapprochés des objets puisqu'ils n'agissent pas sans influence extérieure. Il faut qu'ils soient activés par une instance externe pour pouvoir, ou devoir agir.

Ces personnages contenus reproduisent, par leur enfermement dans un lieu précis de la *scène*, ce que nous avons observé dans le premier chapitre avec les personnages qui sont condamnés à rester sur *scène*, incapables de rejoindre, le temps de la représentation, l'*extrascénique* dramatique. Ce que nous observons plus précisément avec ces personnages contenus est leur liberté d'action et de mouvement pendant la représentation. Ce qui est le résultat du libre arbitre et ce qui est le résultat de l'influence d'une instance externe est distinctement défini et visible. Cette situation nous pousse à étendre notre réflexion aux autres personnages : quelles instances les forcent à agir ? Quelles instances montrent et cachent les personnages ? Ce phénomène du personnage *contenu* ne fait que reproduire des dynamiques générales et ce sont sur celles-ci qui nous intéresserons dans la prochaine partie de ce chapitre.

2.2. Les types d'instances monstratives/manipulatrices

Dans notre étude du lien entre les personnages et l'espace dramatique, nous avons montré que la présence d'instances monstratives et manipulatrices était inhérente aux pièces de Beckett : parfois *intrascéniques*, parfois *extrascéniques*, et même extradiégétiques, elles jouent un rôle central dans les rapports qui régissent les pièces. Nous avons constaté certaines impossibilités d'actions imposées aux personnages et avons mentionné Matthieu Protin, qui affirme que « [c]'est l'irréductible reste d'un référent, même tout à fait désincarné, même réduit à sa structure logique (le vide par exemple) que Beckett tente de contourner par le *somehow*. »⁵⁸ C'est sur ce *somehow*, ce « d'une manière ou d'une autre », que nous nous concentrerons dans cette partie. À quel point ces instances impactent-elles notre corpus ? En quoi sont-elles déterminantes dans notre considération de l'espace ? Beckett lui-même l'affirme dans sa correspondance lorsqu'il parle de *Comédie*. Comme le souligne Protin, « une approche

⁵⁸ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 27.

qui témoigne sans doute de l'influence de son travail sur *Comédie*, où le faisceau distribue la parole des personnages, un point souligné par Beckett dans sa correspondance : "The man on the light should be regarded as fourth player and must know the text inside and out." »⁵⁹ Le fait que Beckett considère l'éclairagiste comme un personnage à part entière change la perspective que nous avons de ces textes : si celui-ci fait partie de la pièce, il intègre dès lors sa diégèse et l'instance dépasse son simple rôle technique, en devenant acteur à part entière. Ce sont ces instances qui nous intéressent dans cette partie. Nous verrons d'abord comment ces jeux de domination peuvent provenir de sources *identifiables* présentées par les textes mêmes, des instances connues, tant *scéniques* qu'*extrascéniques*. Nous nous concentrerons ensuite sur les instances *non-identifiables*, plus complexes à définir et à catégoriser en raison de leur manque de forme concrète.

2.2.1. Les instances *identifiables*

Nous aborderons dans cette partie les différents types d'instances manipulatrices intradiégétiques, telles que les personnages, certains sons, et les voix de personnages internes à la fiction. Nous étudierons également quelques cas limites qui, à cause de leur nature, peuvent difficilement être classés avec précision dans la catégorie *identifiable* ou *non-identifiable*.

2.2.1.1. Des personnages

Nous nous intéresserons sur les cas dans lesquels un rapport de domination s'installe entre plusieurs personnages et n'aborderons que de manière restreinte les cas des personnes qui agissent sur eux-mêmes, rares dans le théâtre de Beckett, car ces derniers décident d'entrer et de sortir, et ne sont donc pas montrés ou cachés par des instances. Les cas les plus célèbres sont *Fin de partie* et *En attendant Godot*. Dans ces deux pièces, les rapports de dominations régissent les relations entre certains personnages. Nous avons vu que Nagg et Nell sont soumis au bon vouloir de Hamm et de Clov. Bien que Nagg soit, au début de la pièce, capable de se montrer et de se cacher seul, sans action externe, il n'en va pas de même pour le reste de la pièce. Nell, de son côté, est toujours montrée et cachée par d'autres personnages. Les rapports ne se réduisent pas à une distinction claire entre dominants et dominés, puisque les personnages soumis soumettent à leur tour. Nicolaas van der Toorn explique que le rapport affectif entre Nagg

⁵⁹ Maurice Harmon (éd.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Harvard University Press, 1998, cité dans Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 217.

et Nell met en exergue et s'oppose à « la violence des rapports de force entre Hamm et Clov et à la cruauté de ces deux envers Nagg et Nell. »⁶⁰ Clov, qui doit obéir à Hamm, exerce son influence sur Nagg et Nell. Nagg, doublement soumis à Hamm et à Clov, domine également Nell en lui dictant le moment de se dévoiler. Dans *En attendant Godot*, c'est principalement dans le rapport entre Pozzo et Lucky que cette domination est marquée. Les deux personnages sont reliés par une corde tenue par Pozzo, et c'est lui, quand il décide d'entrer sur scène, qui entraîne Lucky et par conséquent le dévoile au public et aux autres personnages.

Prenons maintenant un exemple moins canonique : *Catastrophe*. Nous avons étudié dans le premier chapitre l'importance de Luc *hors-scène*. Cependant, sur *scène*, un fort rapport de domination lie les personnages. Le metteur en scène (M) dicte avec précision à l'assistante (A) ce qu'elle doit faire. Ceci est marqué dès le début de la pièce avec une série de neuf questions posées par M à A en trois pages seulement (C, p. 72-74). Elle corrige certains éléments dont elle prend note dans son calepin. La domination de M s'intensifie au milieu de la pièce : alors qu'il était jusque-là présent sur *scène* et donnait ses directives comme il est attendu d'un metteur en scène, M sort de "*scène*" pour ne plus y revenir, et il donnera ses instructions en tant que « *voix off, dolente*. » (C, p. 77). Le rythme des corrections à appliquer s'intensifie rapidement, de telle sorte que A, dans sa gestuelle pour inscrire les commentaires de M, ne parvient pas à écrire avant la remarque suivante. Cette accélération accentue l'atmosphère oppressante qui pèse non seulement sur A, mais sur toute la pièce. M va d'ailleurs asseoir son autorité en déléguant toutes les tâches à A, ce qui est souligné par l'ordre de M suivi de l'action de A : « M On arrive. Luc est là ? / A (*appelant*) Luc ! (*Un temps. Plus fort.*) Luc ! / L (*voix off, lointaine*). J'arrive. (*Un temps. Plus proche.*) Qu'est-ce qui ne va pas encore ? / A (*à M*). Luc est là. / M Qu'il coupe l'ambiance. (*A relaie l'ordre en termes techniques. L'ambiance s'éteint lentement.*) » (C, p. 79). La domination est ici marquée par la délégation à laquelle procède M : il ne s'adresse pas directement à Luc ni au protagoniste (P), mais il les domine au travers de A qui assure le bon respect de ses ordres. Il commande tous les aspects de la "*scène*" : le jeu de P, le travail de A, et l'éclairage de la "*scène*" de Luc. C'est ce qui amène Hannah Simpson à affirmer que « the Protagonist's body is made the subject of the Director's theatrical vision, its flesh whitened, denaturalized, and treated as a

⁶⁰ Nicolaas van der Toorn, « Nagg et Nell », *op.cit.*, p. 288.

material to be altered at will. »⁶¹ Cette pièce montre une hiérarchie distincte dans laquelle un personnage intradiégétique contrôle les actions de tous les personnages, à une exception près. En effet, P se révolte à la fin de la pièce en ne respectant pas les consignes de M. Lorsque A proposait à M que P relève la tête au début de la représentation, M répondait « (*outré*). Quelle idée ! Qu'est-ce qu'il faut entendre ! Relever la tête ! Où nous crois-tu donc ? En Patagonie ? Relever la tête ! Quelle idée ! » (C, p. 80). À la fin de la pièce pourtant, la seule action effectuée par P est de relever la tête : « *Un temps. Lointain tonnerre d'applaudissements. P relève la tête, fixe la salle. Les applaudissements faiblissent, s'arrêtent. Silence.* » (C, p. 81). Cet acte, aussi insignifiant qu'il puisse paraître, porte toute son importance, car qu'il représente la seule révolte de la pièce. De plus, dans les deux premières versions, P ne relevait pas la tête, et obéissait donc au plan de M.⁶² Pourtant, la nécessité pour P de se rebeller ne marque que davantage le rapport de domination qui s'exerce entre M et les autres personnages.

2.2.1.2. Des voix

Les instances monstratives et manipulatrices intradiégétiques ne sont pas uniquement des personnages présents sur *scène*, mais peuvent aussi être des sons ou des voix. Comme nous l'avons analysé dans *Catastrophe*, une fois le metteur en scène sorti de "scène", il demeure une instance dominatrice par sa présence acoustique. Le corps n'est plus sur *scène*, mais son influence demeure. Nous avons également vu que Luc était présent par deux biais : d'une part par sa voix, qui, bien que rare, marque la présence de son corps qui se déplace dans l'espace pour écouter les informations que M a dit à A de lui transmettre ; d'autre part par son rôle d'éclairagiste, puisque c'est lui qui active et désactive les lumières qui doivent rythmer la pièce fictive dont P est le personnage principal. Ce phénomène de voix *extrascénique* est tout de même important, car le spectateur n'est, en règle générale, pas capable d'identifier la source précise de la voix bien qu'il en connaisse l'auteur. C'est donc principalement par la source diffuse de leurs voix et de ces sons que ces instances parviennent à englober la scène et à dominer le rapport avec les autres personnages.

Comme contre-exemple, examinons *La Dernière bande*, dans laquelle la source des sons et des voix est physique et située sur *scène*. En effet, sur la table se trouve un

⁶¹ Hannah Simpson, « Samuel Beckett and the Nobel Catastrophe », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 30, no 2, 2018, p. 343.

⁶² *Ibid.*, p. 346.

magnétophone dans lequel le personnage insère à plusieurs reprises des bobines sur lesquelles il a enregistré sa voix au cours de sa vie. Dans ce cas précis, l'origine de la voix réelle est connue, puisque c'est celle de Krapp dans un passé plus ou moins lointain. Sur scène, les voix sont émises par le magnétophone, qui est une source identifiable. Cet exemple souligne les différentes possibilités examinées par Beckett pour faire apparaître des voix dans ses pièces, dans ce cas en se passant de la voix off d'un personnage présent en coulisse.

2.2.1.3. Cas limites

Dans cette sous-partie, nous examinerons les pièces *Pas* et *Dis Joe*, qui sont des cas limites dans lesquels les sources des voix, bien qu'intradiégétiques, sont difficilement attribuables avec certitude. Dans la première pièce, rythmée par les pas de May, le spectateur entend, pendant la première moitié de la pièce, la voix d'une femme (V). La source de cette voix est précisée comme étant « *au fond de la scène, dans le noir.* » (*P*, p. 9). La voix de May et celle de V vont dialoguer, mais cette dernière n'est jamais visible. Bien que la source de la voix soit identifiée sur scène, l'invisibilité de la source peut faire douter le spectateur de sa présence dans l'espace diégétique physique, et penser que la voix, plutôt que d'être celle d'un personnage distinct, est en réalité une voix dans la tête de May.⁶³ Il y a certes une voix audible qui provient d'une source externe, mais elle ne peut jamais être totalement identifiée : la voix demeure intradiégétique, que la source soit une personne réelle, ou une voix-off provenant de la tête de May. Cependant, cette double acception nous indique un cas limite.

Pour *Dis Joe*, la situation est d'autant plus floue qu'il n'est pas question d'un dialogue, mais d'un monologue. Il est précisé qu'il s'agit d'une voix « *[d]e femme, basse, nette, lointaine, peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal et strictement maintenu.* » (*DJ*, p. 82-3). Ce phénomène de voix-off est d'autant plus marqué que la pièce a été créée pour la télévision, ce qui n'implique pas qu'une source de voix doit être présente sur la scène théâtrale ou dans des coulisses. Joe quant à lui, ne parle jamais, malgré les nombreuses interpellations de la voix qui débordent même sur le titre : *Dis Joe*. La voix précise même, pendant la pièce, que sa source est la tête de Joe : « Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête... C'est là où tu m'entends, non ?... » (*DJ*, p. 84). Cette phrase souligne l'ambiguïté que nous relevions plus haut : il s'agit bien d'une

⁶³ R. Thomas Simone, « "Faint, though by no means invisible": A Commentary on Beckett's *Footfalls* », *Modern Drama*, vol. 26, no 4, 1983, p. 435-446.

voix présente dans la tête de Joe, donc le personnage présent sur *scène*, et, pourtant, la source de cette voix-off paraît tout de même être extérieure à la *scène* puisque c'est la voix d'une femme que lui et les spectateurs entendent. Comme le souligne Jürgen Siess, « [o]n se voit devant deux alternatives, qui restent ouvertes tout au long de la pièce : que Voix ait une existence indépendamment du personnage masculin, ou qu'elle soit identique à ce que celui-ci entend dans sa tête, la voix de sa conscience. »⁶⁴ La difficulté à désigner la source de laquelle provient la voix maintient l'ambiguïté pour le lecteur-spectateurs du caractère intradiégétique de la voix. Rappelons qu'il s'agit d'une pièce écrite pour la télévision ; la voix apparaît ainsi comme une voix-off qui accompagne le récit sans provenir d'un *hors-scène*.

Dans le cas de ces deux pièces, bien que les voix soient intradiégétiques au sens propre, une ambiguïté persiste au vu de leur source. La compréhension, le traitement et l'analyse de ces pièces sont donc particuliers par ces caractéristiques qui nous empêchent de les considérer comme les pièces avec une source acoustique distincte. Les instances qui, ici, dominent les personnages et l'espace acoustique, ont une grande importance dans le développement des textes. Ces cas limites nous intéressent dans l'ambiguïté qu'ils apportent à l'identification de l'instance monstrative et manipulatrice. C'est leur étude qui met en avant l'étendue de l'exploration des limites théâtrales effectuée par Beckett.

2.2.2. Les instances *non-identifiables*

Dans cette sous-partie, nous nous concentrerons sur les instances monstratives et manipulatrices *non-identifiables*. Nous avons déjà brièvement traité de certains de ces cas dans la première partie de ce chapitre, en insistant sur l'importance de ce *somehow* qui traverse les pièces du dramaturge. Il s'agit maintenant d'identifier les zones d'actions de ce *somehow* et de reconnaître comment ces instances se manifestent. Pour tous les exemples qui suivront, précisons que, pendant la représentation, c'est une personne dans le théâtre qui active ces différents mécanismes. Cependant, dans la diégèse des textes, sur la *scène*, c'est une instance externe qui agit et dont la source nous est inconnue. C'est ce que nous nommons l'instance *non-identifiable* qui plane au-delà des personnages et qui les utilise tels des objets.

⁶⁴ Jürgen Siess, « Beckett, du théâtre à la télévision: *Dis Joe* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no 3, 2006, p. 250.

2.2.2.1. Des sons

Les sons représentent l'une des manifestations les plus distinctes de l'instance monstrative et manipulatrice *non-identifiable*. Dans *Oh les beaux jours* par exemple, même si la majorité de l'action est produite par Winnie, c'est une sonnerie qui met la pièce en marche, tant dans le premier que dans le second acte : « *Un temps long. Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête.* » (OBJ, p. 12). La répétition de la sonnerie alors que Winnie ne se réveille pas souligne le rôle de cette dernière, qui est d'activer l'action. Ce rôle se confirme au retentissement de la sonnerie au début du deuxième acte : « *Winnie enterrée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. [...] Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête.* » (OBJ, p. 59-60). La sonnerie ne sonne qu'une fois et s'arrête dès le réveil de Winnie, ce qui démontre qu'elle s'adapte en fonction de la réaction du personnage. Elle est une instance concrète mais manipulée par une source inconnue. D'ailleurs, contrairement au premier acte, dans le second, elle retentit à plusieurs reprises, chaque fois lorsque Winnie ferme les yeux dans l'optique de s'endormir, c'est-à-dire de s'absenter de la pièce. Cela arrive cinq fois en dix-huit pages, un rythme largement accéléré par rapport au premier acte dans lequel elle ne sonne qu'à deux reprises sur quarante-six pages. Cette accélération peut être expliquée par le fait que, dans le second acte, Winnie n'est plus capable d'occuper le temps et l'espace avec ses gestes, son interaction avec son sac à main ou son interaction avec Willie. L'ennui la prend lorsqu'elle est enterrée jusqu'au cou et qu'elle ne peut bouger plus que ses paupières. Elle ne peut pas s'échapper de sa condition par l'action, alors elle tente de le faire en fermant les yeux, ce que la sonnerie lui interdit. Comme le remarque Laurent Mattiussi, « [*Oh les beaux jours*] suggère un salut dans le monde intérieur ; la sonnerie impitoyable de la seconde interdit ce refuge. Aucune dérobade, nul soulagement ne sont permis, il faut tout supporter. »⁶⁵ L'instance monstrative empêche le personnage de s'absenter de la pièce et le force à jouer. Elle fait avancer la pièce et l'empêche de se terminer sur des yeux fermés.

Dans *Acte sans paroles I*, ce sont les coups de sifflet qui rythment la pièce et qui appellent le personnage à sortir par l'une ou l'autre coulisse, avant que, comme nous l'avons vu en 2.1.1, il ne se fasse renvoyer sur *scène*. Ce sont également eux qui attirent l'attention du personnage lorsqu'un nouvel objet descend à l'aide de ceintres depuis le

⁶⁵ Laurent Mattiussi, *op.cit.*, p. 239.

dessus de la scène. Le personnage est d'ailleurs incapable d'atteindre ces objets, puisqu'ils remontent toujours hors de portée avant qu'il ne puisse les saisir. Au début, il ne parvient simplement pas à les atteindre, ensuite, les objets, principalement la carafe, lui échappent toujours des mains : « Il prend le petit cube, le place sur le grand, en éprouve la stabilité, monte dessus et va atteindre la carafe lorsque celle-ci remonte légèrement et s'immobilise hors d'atteinte. » (*ASPI*, p. 98). Cette impossibilité marque une cohérence sadique entre les coups de sifflet et l'instance qui manipule les ceintres et met hors d'atteinte la carafe. Les sons d'origine *extrascénique*, activés par une instance inconnue, viennent rythmer la pièce et faire bouger le personnage qui, sans eux, resterait immobile.

Les sons qui interviennent dans ces pièces ne font pas que les influencer, elles les rythment et les dirigent. Comme le souligne Antle :

que ce soit pour le lecteur ou pour le spectateur, les gestes, les objets, la voix, sont les signes ou maillons d'un langage d'avant les mots qu'ils retracent. Les signes visuels, gestuels et sonores (la sonnerie qui s'accentue au deuxième acte comme dans *En attendant Godot* et qui conditionne l'ouverture des yeux de Winnie) invitent au dépassement du langage au travers de la couche didascalique, lieu du fictionnel et de l'imaginaire.⁶⁶

Ces instances sonores représentent ainsi une des diverses formes sous lesquelles se manifeste une instance monstrative et manipulatrice *non-identifiable* dans les pièces de Beckett.

2.2.2.2. Des jeux de lumière

Les jeux de lumière sont une seconde forme de manifestation d'une instance monstrative et manipulatrice inconnue. Contrairement à *Catastrophe*, pièce dans laquelle le responsable des lumières est indiqué et est un personnage à part entière, certaines pièces présentent une origine de cet éclairage moins explicite. Beckett considérait que, dans *Comédie*, « [t]he man on the light should be regarded as fourth player and must know the text inside and out. »⁶⁷ L'auteur parle ici du rôle de l'éclairagiste qui doit connaître parfaitement le texte pour accomplir son rôle. C'est en effet la lumière qui rythme l'entièreté de la pièce, en indiquant quand quel personnage doit parler. La toute-puissance de l'instance est marquée quand la lumière est activée sur les trois personnages, puisqu'ils

⁶⁶ Martine Antle, *op.cit.*, p. 566.

⁶⁷ Maurice Harmon (éd.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Harvard University Press, 1998, cité dans Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 217.

se mettent à parler simultanément. Leur récitation n'est donc pas due à une quelconque logique, mais à cette instance. Comme le souligne Betty Rojtman :

Dans *Comédie*, les acteurs-récitants s'ignorent et ignorent mutuellement leurs textes ; c'est le jeu du projecteur qui, tel un chef d'orchestre, règle le déroulement fugué de la parole. Ainsi, au moment où la pièce commence, F2 débute par la relation de sa première entrevue avec F1, tandis que F1 elle-même et H en sont encore à ressasser la période des doutes, « objectivement » antérieure.⁶⁸

L'éclairage n'est dans cette pièce pas conduit par le hasard. S'il est le chef d'orchestre, c'est bien parce qu'une instance le manipule. Au-delà des personnages et de la *scène*, il y a ce qui la maîtrise et la dirige. La lumière dépasse son rôle initial et ne sert plus uniquement à éclairer des zones de la *scène*. Elle transcende son usage usuel et devient une instance manipulatrice.

2.2.2.3. L'incatégorisable

Alors que les sons et les lumières représentent deux catégories génériques, il existe également dans le théâtre de Beckett des phénomènes singuliers, propres à certaines pièces isolées qui peuvent difficilement être catégorisés. Prenons trois de ces cas particuliers pour juger de l'étendue de l'influence des instances d'une source inconnue : *Acte sans paroles I*, *Acte sans paroles II* et *Quad*.

Dans *Acte sans paroles II*, ce n'est pas une sonnerie comme dans *Oh les beaux jours* qui déclenche l'action, mais un aiguillon. C'est en effet la première chose à se mettre en mouvement dans la pièce :

Entre à droite l'aiguillon, strictement horizontal. La pointe s'immobilise à trente centimètres du sac A. Un temps. La pointe recule, s'immobilise un instant, se fiche dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac ne bouge pas. La pointe recule de nouveau, un peu plus que la première fois, s'immobilise un instant, se fiche de nouveau dans le sac, se retire, reprend sa place à trente centimètres du sac. Un temps. Le sac bouge. L'aiguillon sort. (*ASPII*, p. 106)

Ici aussi, l'objectif de l'aiguillon est clair de par sa persistance à piquer le sac jusqu'à ce que celui-ci bouge. Il ne sort pas de *scène* avant d'avoir atteint cet objectif par une gradation de puissance. C'est alors que le personnage sort du sac et effectue des actions qui semblent être machinales et orchestrées. L'aiguillon fait son retour une fois le protagoniste de retour dans son sac, cette fois pour faire sortir un second personnage, avec la même procédure répétée cette fois à deux reprises et non trois. L'aiguillon est « monté

⁶⁸ Betty Rojtman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris : A.G. Nizet, 1976, p. 213.

sur un premier support à grandes roues. » (*ASPII*, p. 107). Aucune présence humaine qui dirigerait cet aiguillon n'est évoquée. Ce dernier semble posséder une volonté propre, accomplir une mission qui lui a été insufflée et qu'il exécute mécaniquement. La pièce se termine avec une dernière entrée et sortie de l'aiguillon. Il rythme la pièce en mettant en marche la chorégraphie effectuée par les personnages. L'aiguillon est la représentation matérielle de leur soumission.

Dans *Acte sans paroles I*, en plus des coups de sifflet qui dirigent la pièce, il y a les objets qui descendent du plafond et qui font recours à une instance *inconnue*. Pour que ces objets descendent et remontent, quelqu'un doit obligatoirement procéder à ces mouvements. Il ne s'agit pas de reconnaître un responsable, mais plutôt de notifier qu'il y a en effet quelque chose qui agit. Comme le souligne Matthieu Protin, « [i]l n'y a pas de langage corporel, mais description d'un corps confronté à des accessoires et effectuant une série de gestes qui sont décrits comme des actions. Le corps se réduit aux opérations physiques qu'il convoque. »⁶⁹ En décrivant le mécanisme de la pièce, le critique démontre l'importance de l'instance manipulatrice : elle ne doit pas être identifiée, mais elle sert à confronter les personnages et les spectateurs à diverses situations. C'est d'ailleurs le cas dans toutes les pièces que nous avons examinées jusqu'à présent, dans lesquelles il s'agissait de mettre les personnages dans des situations spécifiques et d'observer comment ceux-ci réagissent face à ces diverses contraintes. L'instance monstrative et manipulatrice inconnue, plutôt que d'être identifiable et représentative, joue son rôle dans les contraintes qu'elle fait subir, contre et envers tout. Nous retrouvons ainsi notre hypothèse initiale : Beckett, au travers de ses textes, explore toutes les facettes de l'espace théâtral. Il traite une idée et la pousse à sa limite jusqu'à l'épuiser entièrement.

Le meilleur exemple pour illustrer cela est la pièce *Quad*. En effet, dans celle-ci, les personnages suivent un tracé précis entre un grand carré extérieur et un petit carré intérieur. Les quatre personnages, ou entités, se retrouvent dans toutes les compositions possibles : seul, à deux, à trois et à quatre. Comme l'affirme Pedro Kadivar, « ils ne marchent pas pour aller quelque part, ils parcourent un carré dans le seul souci d'effectuer chacun leur trajet individuel. »⁷⁰ Par cette absence de but, il demeure un désir, celui de l'auteur d'épuiser toutes les possibilités de ce schéma, de voir toutes les combinaisons

⁶⁹ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 149.

⁷⁰ Pedro Kadivar, « Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett », *Études théâtrales*, vol. 47-48, no 1-2, 2010, p. 73-74.

possibles et imaginables et de les épuiser en une seule pièce. Le rapport est particulier : ces personnages, tels des pions, effectuent un trajet dicté, sortent de l'espace éclairé à certains moments précis et sont entièrement démunis de leur identité et de leur personnalité. Comme le souligne Alain Badiou : « non seulement, l'errance doit être peu à peu détachée de tout sens apparent, mais comme il s'agit de présenter l'essence du mouvement, ce qui dans le mouvement est mouvement, Beckett va détruire en chemin tous les moyens, tous les appuis extérieurs, toutes les surfaces sensibles de la mobilité. »⁷¹ Cette pièce se déroule dans un non-espace, phénomène amplifié par le fait qu'il s'agit d'une pièce pour la télévision et qu'elle est ainsi dépourvue de lieu scénique théâtral. Il ne reste que le mouvement, mais ces personnages sont bien guidés par quelque chose qui semble être un chorégraphe, une instance monstrative qui épuise les possibilités et qui est au centre de la pièce. Comme le souligne Protin :

[Beckett] construit un *ethos* de chef d'orchestre, et propose ainsi au comédien d'adopter une posture qui serait celle du musicien, de l'exécutant, substituant à l'interprétation théâtrale et littéraire celle du musicien qui s'affirme à travers une modalisation formelle. Le lexique musical engendre une analogie, non fondée, mais efficace dans la direction des comédiens.⁷²

Ce rapport entre Beckett et les comédiens mime en quelque sorte le rapport entre une instance monstrative manipulatrice – cette fois extradiégétique – et les personnages. Les deuxièmes sont poussés dans leurs retranchements par l'exigence de la première, et ils doivent se tenir parfaitement aux règles qui leur sont imposées. Ce sont les limites du théâtre même qui sont testées et cela concerne aussi la conception des espaces.

Dans son exploration des limites de l'espace théâtral, Samuel Beckett ne s'est pas limité aux aspects qui sont propres au personnage, mais il a étendu sa recherche jusqu'aux espaces plus petits : ceux qui concernent les objets. Tout ce que nous avons observé jusqu'à maintenant se retrouve également à cette échelle plus petite, et c'est ce que nous analyserons dans le prochain chapitre.

⁷¹ Alain Badiou, *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris : Hachette, 1995, p. 20.

⁷² Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 154.

3. Chapitre 3 – Espaces et objets

Dans ce travail, nous avons d'abord considéré les espaces diégétiques dans notre corpus ainsi que les règles qui régissent la séparation entre la *scène* et le *hors-scène*. Nous avons ensuite examiné les rapports que les personnages entretiennent avec la *scène*, ce qui nous a amenés à analyser l'importance et l'impact des instances monstratives et manipulatrices, tant *identifiables* que *non-identifiables*. Le rapport entre celles-ci et les personnages sont tels que ces derniers se retrouvent utilisés et voient leur zone d'action limitée. Les personnages ont une fonction d'objets scéniques, tels que les définit Antle en s'appuyant sur Anne Ubersfeld, « Ubersfeld désigne par objet scénique tout ce qui "peut être fait objet par la représentation" (L'Ecole, 126), "la présence muette, immobile d'un corps humain peut être signifiante au même titre qu'un autre objet ; un groupe de comédiens peut figurer un décor" (Lire, 177). »⁷³ Nous considérerons dans ce chapitre la manière dont les objets sont traités dans le théâtre de Samuel Beckett. Si les personnages peuvent être désignés comme des objets scéniques, est-ce que les objets subissent un traitement similaire ? Nous ne traiterons pas de la représentation des objets ni de leur symbolique, tant les sources abondent sur ce sujet. Nous analyserons le rapport des objets à l'espace et la manière dont ils sont manipulés, interrogeant un éventuel parallèle entre les caractéristiques des personnages et celles des objets. Nous analyserons deux aspects liés aux objets. D'une part, la manière dont ils sont déplacés dans l'espace, d'autre part comment ils peuvent devenir des espaces. En effet, certains d'entre eux sont des contenants, qui permettent aux personnages de cacher et de montrer leur contenu. Ces deux aspects se rejoignent parfois, mais leur distinction permettra de déterminer s'il s'agit d'objets ou de contenants.

Nous avons mentionné la continuité entre le traitement des personnages et celui des objets, et afin de démontrer la pertinence de cette hypothèse, comparons deux textes de Samuel Beckett qui présentent des caractéristiques semblables : *Quad* et *Molloy*. Dans *Quad*, nous avons observé que les personnages, dépourvus de personnalité et de parole, suivent une trajectoire précise dans le but d'épuiser toutes les possibilités qu'offre leur situation : ils sont utilisés par une instance hétérodiégétique afin d'atteindre ce but. Dans *Molloy*, nous observons un phénomène similaire avec des objets. En effet, dans un passage de plus de huit pages, le protagoniste de ce roman développe comment il a réglé

⁷³ Martine Antle, *op.cit.*, p. 564-5.

un problème bien particulier : il possède seize cailloux qu'il veut tous sucer les uns à la suite des autres (*Molloy*, p. 93-101). Il explique plusieurs des solutions envisagées qui ne lui convenaient pas, soulignant les difficultés qu'il éprouve, d'une part, à sucer toutes les pierres dans un ordre précis, d'autre part à reproduire cet ordre d'une série à l'autre. Cette action se passe dans ses poches, qu'il utilise non seulement comme des espaces de stockage, mais également comme des espaces d'organisation grâce auxquelles il tente de réaliser son objectif. Bien qu'à la fin il décide de jeter toutes les pierres sauf une, et d'ainsi régler son problème, le parcours et le ballet des cailloux dans sa poche interpelle : ce qui se passe avec les cailloux dans la poche de Molloy est, à peu de choses près, ce qui se passe avec les personnages de *Quad* sur la scène. Comme le souligne Pascale Casanova, le but de Molloy est « d'épuiser formellement une proposition. Le fameux épisode des "pierres à sucer" dans *Molloy* est, de ce point de vue, un modèle de logique narrative appliquée à un objet concret sans signification ni enjeu. »⁷⁴ La similarité entre ces deux textes, qui portent pour l'un sur des personnages sur une scène, et pour l'autre sur des objets dans une poche, nous enjoint ainsi à examiner profondément la présence de phénomènes similaires opérant sur la scène même. Existe-t-il, dans notre corpus, une continuité dans le rapport à l'espace depuis la considération diégétique jusqu'à la considération des objets et des petits espaces ?

Afin d'examiner cette question, nous nous concentrerons d'abord sur les costumes dans les textes de théâtre de Beckett. En effet, ils nous permettent de comprendre, d'une part, comment les habits peuvent être utilisés pour montrer et cacher et, d'autre part, comment les parties du corps cachées peuvent être réifiées. Dans un deuxième temps, nous verrons que la dynamique de présence/absence des objets est toujours liée au mouvement, et que, par les actions répétées des personnages, les objets prennent de l'importance non seulement pour ce qu'ils sont, mais également dans leur intégration à la gestuelle des personnages. Finalement, nous traiterons des espaces desquels sont tirés les objets, afin d'identifier les similarités entre les espaces sur lesquels les personnages ont une influence.

3.1. Les costumes comme espaces

Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre de ce travail, les costumes sont importants pour rattacher la scène au monde diégétique, pour déterminer

⁷⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p.164.

les rapports entre les personnages et leur condition. Chez Beckett, néanmoins, nous avons montré que ces rapports sont différents et que les costumes ont une autre fonction. Comme le soulignent Biet et Triau : « [le costume est] un objet qui “joue” et dont le statut se transforme puisqu’il est à la fois vêtement social (donc référentiel) et costume dramatique (donc intégré aux nécessités de l’intrigue). »⁷⁵ Nous examinons ici cette deuxième fonction et, plus précisément, la manière dont ces costumes sont utilisés pour montrer et cacher des objets ou des parties du corps. Biet et Triau précisent que « le costume est un élément fondamental du mouvement dramatique, parce qu’il participe à la fois de l’espace, de l’action et du temps. Lien visible, il est immédiatement vu comme faisant simultanément partie du décor et du corps. »⁷⁶ Nous considérerons les costumes dans cette double optique. Alors que nous démontrions que les personnages pouvaient être montrés et cachés, nous analyserons ici comment cette dynamique s’applique à une plus petite échelle à certaines parties de leurs corps.

Si le costume a cette double fonction entre corps et décor, des cas limites se dégagent : dans *Oh les beaux jours*, nous avons vu que Winnie était enterrée dans un mamelon, d’abord jusqu’à la taille, puis jusqu’au cou. Ce mamelon peut-il être considéré comme une partie du costume de Winnie ? Ce n’est certes pas un habit qui cache des parties de son corps, mais un élément du décor. Cette subtilité nous démontre une fois de plus la porosité des catégories dans le théâtre de Beckett : il explore la plupart des aspects du théâtre, même ceux liés aux costumes, pour en franchir les limites. La fonction dramatique du costume est reprise pour être détournée. Considérons maintenant que le mamelon soit effectivement une partie du costume de Winnie, et traitons ce qu’elle dit du mamelon comme des considérations sur les costumes. Une réplique de Winnie nous intéresse particulièrement dans notre étude du *montrer/cacher* : « Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n’aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. » (*OBJ*, p. 46). Cette assertion de Winnie prend toute son importance dans le second acte de la pièce, puisque ce qu’elle prédit lui arrive réellement. Elle ne fera d’ailleurs plus référence à sa poitrine dans le second acte, comme si elle n’avait jamais existé. Cela montre une autre considération du visible et du caché : au vu de cette citation, nous comprenons que ce qui est caché sous sa forme absolue n’existe pas ou plus pour les personnages. Ces derniers ne considèrent que le visible et ce dont ils peuvent prouver

⁷⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *op.cit.*, p. 373.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 383.

l'existence. Les costumes prennent ainsi une importance d'autant plus grande, puisqu'en cachant certaines parties du corps, ils participent non seulement à la dynamique *montrer/cacher*, mais possèdent également la fonction de faire disparaître et de faire oublier au sens plus large l'existence même de ce qu'ils cachent. Lecossois-Guérinée affirme que « [c]hez Beckett, le costume voile plus qu'il ne dévoile. Il masque, en quelque sorte, le corps, opposant un écran au regard des spectateurs. »⁷⁷ En plus de cacher le corps, le costume recouvre les souvenirs et la mémoire. Cette thématique de l'oubli, dont nous ne traiterons pas plus avant dans ce travail, permet de souligner à nouveau la continuité, dans les pièces de Beckett, entre l'espace dramatique au sens le plus large et les petits espaces comme des parties du corps cachées par un costume.

Les exemples décrivant la fonction des costumes sont nombreux et traversent de nombreuses pièces de notre corpus. Dans *Quad*, par exemple, il est spécifié que les costumes sont des « [t]uniques à capuchon, longues, tombant jusqu'au sol, le capuchon cachant les visages. » (*Q*, p. 13). Ces costumes ne montrent donc aucune partie du corps des interprètes, puisqu'ils les recouvrent entièrement et qu'il est même précisé que le rôle du capuchon est de cacher le visage. Il en va de même dans *Pas*, pièce dans laquelle il est spécifié dès le début, dans les didascalies décrivant May : « *cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol.* » (*P*, p. 9). Nous constatons ici à nouveau qu'une partie du corps est expressément cachée. Cela est d'autant plus important que ce sont les pieds qui sont cachés, ceux-là mêmes qui sont au centre de la pièce au vu du péritexte et du va-et-vient effectué par le personnage. Alors que dans *Quad*, les costumes servent à cacher le corps et les visages, faisant ainsi perdre toute humanité aux personnages et le rendant ainsi bien plus sujet à l'expérimentation, ce sont ici les pieds qui sont cachés et qui rendent invisible le point qui semble central.

Cette caractéristique est plus développée encore dans *Catastrophe*, pièce dans laquelle la fonction même des costumes est expliquée. Le premier exemple apparaît dans la série de questions posées par M à A : « M Pourquoi ce chapeau ? / A Pour mieux cacher la face. » (*C*, p. 72). Le chapeau n'est pas utilisé comme un objet référentiel, mais uniquement dans sa fonction de cacher une partie du corps du protagoniste. Ce chapeau soulève ensuite une autre question de M : « M [...] À quoi ressemble le crâne ? / A Tu l'as vu. / M J'oublie (*A se dirige vers P.*) Dis le. / *A s'immobilise.* / A Déplumé. Quelques

⁷⁷ Hélène Lecossois-Guérinée, « Mise en scène d'un corps labile dans les "pièces courtes" de Samuel Beckett », *Études irlandaises*, no 25-1, 2000, p. 59-60.

touffles. / M Couleur ? / A Cendre. » (C, p. 73). Par l'oubli, M met en avant que ce qui est caché n'existe plus ni sur *scène* ni dans sa mémoire. Il interrompt d'ailleurs son assistante qui se rend vers P, probablement dans le but de le décoiffer, afin qu'elle lui dise ce qui se trouve sous le chapeau, plutôt qu'elle ne le lui montre. M agit de la même façon en ce qui concerne la robe de P, alors qu'il demande ce qu'il y a dessous plutôt que de le voir : « M Qu'est-ce qu'il y a dessous ? (*A se dirige vers P.*) Dis le. / *A s'immobilise* / A Sa tenue de nuit. / M Couleur ? / A Cendre. » (C, p. 73). Il demande également à quoi ressemblent ses mains, qui sont cachées dans les poches (C, p. 74) sans pour autant demander à les voir. Cette pièce met en avant tout ce que les costumes peuvent cacher. M refuse le dévoilement, comme le marquent les nombreuses interruptions lorsque A veut lui montrer ce qui est caché, et il préfère croire ce que lui dit son assistante. Dans une deuxième phase, A va dévêtir le protagoniste, en révélant ainsi qu'elle disait vrai : « *A va à P, enlève la robe. P se laisse faire, inerte. A recule, la robe sur le bras. P en vieux pyjama gris, tête basse, poings serrés. [...] A avance, enlève le chapeau, recule, le chapeau à la main.* » (C, p. 75). À ce moment, il observe avec colère son personnage se faire dévoiler. Les costumes tombent et révèlent le corps. Ce dévoilement en deux temps, d'abord par la parole, puis par les gestes, permet de constater l'impact des costumes qui cachent, voilent et dévoilent les corps. Bien plus que ce qu'ils cachent réellement, c'est ce que l'on *pense* qu'ils cachent qui importe. Ce qui peut expliquer ces différents oublis et pourrait souligner l'importance de ce que l'on pense plutôt que ce qui est réellement est révélé par M lorsqu'il dit « (*outré*). Quelle idée ! Cette manie d'explicitation ! » (C, p. 77). Finalement, ce que les costumes suggèrent et le fait qu'ils cachent contiennent plus de signification que ce qui est réellement caché. Ils portent en eux de nombreuses possibilités, et c'est sur cette multitude de possibles que ce qui est caché tire tout son potentiel. Les costumes, comme le *hors-scène*, permettent à une échelle plus petite de suggérer et de faire imaginer sans pour autant toujours dévoiler. Alors que dans cette pièce les costumes de P sont en partie enlevés, ce n'est pas le cas dans la plupart des autres pièces de notre corpus. Cet exemple démontre toutes les possibilités que le dramaturge peut exploiter grâce aux costumes.

Puisqu'ils sont cachés, le corps et l'anatomie même sont remis en question dans certaines pièces. Dans *Fin de partie* par exemple, Hamm se met à douter de la présence de son propre cœur : « Cette nuit j'ai vu dans ma poitrine. Il y avait un gros bobo. /CLOV. – Tu as vu ton cœur. /HAMM. – Non, c'était vivant. » (FP, p. 47). Sous le costume et sous le corps se cache quelque chose qui ne peut pas être distinctement décrit. Bien que

l'on suppose aisément ce que Hamm a entendu, il s'agit bien d'une confusion qui nous fait douter de ce que les costumes cachent réellement. Dans *En attendant Godot*, le cœur est même confondu avec un objet. Quand Pozzo pense avoir perdu sa montre, il va la chercher dans son gousset :

POZZO. – Attendez. (Il se plie en deux, approche sa tête de son ventre, écoute.) Je n'entends rien ! (Il leur fait signe de s'approcher.) Venez voir. (Estragon et Vladimir vont vers lui, se penchent sur son ventre. Silence.) Il me semble qu'on devrait entendre le tic-tac.

VLADIMIR. – Silence !

Tous écoutent, penchés.

ESTRAGON. – J'entends quelque chose.

POZZO. – Où ?

VLADIMIR. – C'est le cœur.

POZZO (*déçu*). – Merde alors ! (*EAG*, p. 60)

Bien qu'ils ne confondent pas réellement les deux choses, le cœur est tout de même réifié pendant un court instant, ce qui rapproche encore une fois l'homme de l'objet. Cette fois ce n'est pas l'homme dans son ensemble qui est réifié, mais seulement une partie de son corps. Celle-ci lui semble étrangère du fait de l'impossibilité de l'atteindre. Sa présence est même une source de déception. Ce passage montre l'importance des vêtements dans le rôle qu'ils ont de cacher certaines parties du corps et des objets qui peuvent ou non être dévoilés. Le choix de montrer ou de cacher l'un ou l'autre tient aux personnages qui doivent procéder au dévoilement soit par la parole, soit par le geste.

3.2. Le montrer/cacher, une question de gestes

Comme pour les personnages, la dynamique montrer/cacher des objets passe par une forte présence de gestes. Elle est toujours liée au mouvement et aux perpétuels voilements et dévoilements. Ces mouvements importent d'ailleurs bien plus que la nature des objets mêmes puisqu'ils sont ce qui relie ces derniers aux espaces. Alors que les personnages sont montrés et cachés par des instances monstratives et qu'ils sont forcés de jouer le temps des représentations, ces mêmes personnages ont le pouvoir de montrer et de cacher des objets. Ces objets sont ainsi intimement liés aux personnages puisque ce sont les mouvements des seconds qui font exister les premiers. Dans le théâtre d'un contemporain de Beckett, Eugène Ionesco, les objets possèdent également un statut particulier. Comme le souligne Depraz-McNulty : « [l']objet occupe une place considérable dans ce théâtre. Car si le langage peut se solidifier et les personnages devenir objets, les objets proprement dits peuvent s'animer et acquérir une force vitale

particulièrement monstrueuse. »⁷⁸ Le traitement des objets chez Beckett est différent. Bien que la place occupée par l'objet soit centrale dans les textes de théâtre tant de Beckett que de Ionesco, une différence notable peut être identifiée dans la relation entre les personnages et les objets. En effet, dans les pièces de Beckett, le rapport des objets aux personnages est reproduit à une autre échelle entre personnages et instances monstratives. Les objets ne se révoltent pas face aux personnages, mais se réduisent à leur rôle le plus simple. Dans cette optique, il est primordial de considérer le rapport des personnages aux objets.

3.2.1. Les mouvements opérés par les personnages

Les mouvements qui rapprochent les personnages des objets sont nombreux et traversent notre corpus. *Oh les beaux jours* a fait l'objet de nombreuses études dans le lien entre Winnie et les objets. Son rapport avec son sac à main est ce qui nous intéresse ici. En effet, tout au long du premier acte, elle sort sans cesse des objets de son sac. Néanmoins, elle ne va pas les sortir simplement, mais effectue répétitivement une suite de mouvements avant la prise des objets. Comme le souligne Protin :

A plusieurs reprises, il est en effet signalé que Winnie « farfouille » dans son sac. Pour remédier à cette imprécision, Beckett élabore, en collaboration avec son actrice, des gestes extrêmement stylisés. A une recherche en trois temps, farfouillage puis repérage puis saisie, on passe alors à deux temps : repérage puis saisie. Surtout le fait de farfouiller ancrerait la gestuelle dans une reproduction de l'action quotidienne, où, effectivement, on peut longuement chercher quelque chose. Mais elle n'a pas de sens théâtralement parlant, la scène organisant non seulement la disposition de l'espace mais aussi les objets nécessités. La suppression du geste abolit une part de quotidienneté et valorise la gestuelle travaillée au plateau.⁷⁹

Le critique sépare ici deux choses : le texte même dans lequel l'action de la prise des objets est séparée en trois temps, et les mises en scène faites par Beckett dans lesquelles elle est présentée en deux temps. Ce sont les textes qui nous importent et nous allons nous focaliser sur la recherche effectuée en trois temps. Le rapport aux objets de Winnie est double, d'une part par le rapport entre elle et les objets du sac, et d'autre part par son rapport avec le sac même. Le fait qu'elle farfouille, en plus de signifier la recherche d'un objet précis qu'elle va utiliser brièvement, marque le fort lien qu'elle entretient avec son sac. Il représente un espace de tous les possibles, puisque, d'une part, il n'est jamais complètement vide et peut donc encore renfermer de nombreux objets inconnus et, d'autre

⁷⁸ Marie-Claude Depraz-McNulty, « L'Objet Dans Le Théâtre d'Eugène Ionesco », *The French Review*, vol. 41, no 1, 1967, p. 93.

⁷⁹ Matthieu Protin, *op.cit.*, p. 208-209.

part, les objets qu'elle en tire sont divers : une brosse à dents, un tube de dentifrice, une petite glace, un étui à lunettes, un revolver, un flacon, un bâton de rouge, une toque, une loupe, un peigne (qu'elle ne sort pas), une boîte à musique et une lime à ongles. Elle souligne même la multitude et la diversité du contenu de son sac à main :

Le sac. (*Elle revient de face.*) Saurais-je en énumérer le contenu ? (*Un temps.*)
Non. (*Un temps.*) Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive ? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. (*OBJ*, p. 39)

La multitude d'objets inconnus accentue également tous les possibles que renferme le sac : il s'agit d'un espace dans lequel des objets sont cachés et que seul Winnie peut faire voir au spectateur, et cette vision passe par la gestuelle. Nanta Novello Paglianti affirme que « [c]e corps et donc la force qui émane de lui se construisent textuellement autour de trois éléments principaux : les gestes dans leur dimension répétitive, les objets comme extension du corps et la parole dans sa prosodie, en particulier la voix de Winnie. »⁸⁰ Ce sont ces gestes et ces objets qui permettent à Winnie de rester active tout au long du premier acte. C'est dans le deuxième acte, alors qu'elle est privée de ses mouvements et qu'elle n'est plus liée aux objets, qu'elle ferme les yeux et est forcée par la sonnerie de continuer à jouer uniquement avec sa voix. Dans ce second acte, elle donne même son avis sur les objets : « Dans le sac, hors le sac. (*Un temps.*) Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les *choses* ont une vie. (*Un temps.*) Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi. » (*OBJ*, p. 65). Winnie explicite que, même sans elle, l'instance monstrative manipulatrice, les objets continuent d'exister. Malgré cela, pour le lecteur-spectateur, ces objets, bien qu'éparpillés sur le sol pendant le second acte, ne bougent plus en raison de l'immobilité de Winnie. Ce sont les instances monstratives qui les activent et qui, le temps de la représentation, les forcent à être présents. Cela souligne l'importance de ces instances dans les pièces de Beckett, principalement par leur impact tant sur les objets que sur les personnages.

Acte sans paroles II et *Catastrophe* sont deux pièces qui démontrent l'importance du geste dans la relation entre les objets et les personnages. Dans la première, ce sont les gestes qui dictent aux personnages le comportement à adopter. En effet, lorsque les

⁸⁰ Nanta Novello Paglianti, « Marques corporelles dans le théâtre de Samuel Beckett : le cas de *Oh les beaux jours* », *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 129.

personnages sortent de leur sac ils se dirigent vers la pile de vêtements, s'habillent et sortent ensuite des poches divers objets :

[A] va jusqu'au petit tas de vêtements, rêve, s'habille, s'habille, rêve, sort de la poche de sa veste une grosse carotte entamée, mord dedans, mâche brièvement, crache avec dégoût, rentre la carotte, rêve, ramasse les deux sacs et les porte, en titubant sous le poids, au centre de la plate-forme, les dépose, rêve, se déshabille (garde sa chemise), jette ses vêtements par terre n'importe comment. (*ASPII*, p. 106)

B procédera au même type d'action, en mettant la veste, en retirant plusieurs objets, dont la carotte, avant d'ôter les habits et de rentrer dans son sac. Ce que ce mime exprime est l'importance des gestes dans l'exposition des objets qui sont dans la veste. Plutôt que de simplement prendre les objets depuis le tas de vêtements, ils sont obligés de les mettre pour pouvoir prendre et ranger ces objets. C'est donc le fait que les personnages retirent les objets des poches qui compte plutôt que leur utilisation des objets mêmes. Les gestes prédominent ainsi sur les objets.

Dans *Catastrophe*, le principal mouvement entre personnages et objets est le mouvement répété de l'assistante et de son calepin. En effet, en six pages, A va effectuer à huit reprises la même action : sortir le calepin, décrocher le crayon, inscrire, rempocher le calepin et raccrocher le crayon. A deux reprises cependant, elle échoue à exécuter l'action dans son entièreté. En effet, l'antépénultième fois, elle sort le calepin, décrocher le crayon, mais elle échouera à inscrire avant de rempocher son calepin et de raccrocher le crayon. La pénultième fois, elle va même être incapable de décrocher le crayon. La gestuelle se dégrade progressivement, et ce qui importe est la rupture de l'accomplissement de cette action répétitive. C'est parce que l'action, exécutée comme une chorégraphie, réussit plusieurs fois que son échec est significatif. Paradoxalement, ce sont ces deux échecs, bien plus que les six réussites, qui marquent le rapport du personnage aux objets. L'assistante, par la gestuelle et sa rupture, associe ces objets à son rôle. Elle manipule ces objets sans pour autant toujours avoir les moyens de les faire réaliser ce qu'elle veut.

3.2.2. Le rangement méticuleux des objets

Nous avons pu observer dans la précédente sous-partie l'importance de la gestuelle dans l'utilisation des objets. Néanmoins, ces pièces insistent également sur le rangement desdits objets. Comme vu plus haut, dans *Catastrophe* la gestuelle est répétitive et cela n'est permis que par le rangement méticuleux des objets à leurs emplacements initiaux. Ces rangements permettent aux actions de se répéter, et marquent l'importance des

personnages dans la manipulation des objets, qui ne peuvent exister indépendamment d'eux : ils décident quand et pour combien de temps ils seront présents sur la scène.

La question du rangement est déjà évoquée au sein même de *Oh les beaux jours*, pièce dans laquelle Winnie laisse en majeure partie les objets sortis. Elle explique en effet qu'en principe, elle range tous les objets en même temps : « La brosse est là. (*Elle revient de face. Expression perplexe.*) J'ai pu les rentrer, après m'en être servie. (*Un temps. De même.*) Mais normalement je ne rentre pas mes choses, après m'en être servie, non, je les laisse traîner là, çà et là, et les rentre toutes ensemble, en fin de journée. » (*OBJ*, p. 28). Elle évoque le rangement des objets, mais cela n'a que peu d'importance pour cette pièce puisque le lecteur-spectateur ne voit pas ce rangement s'opérer. Nous pourrions supposer que la prolifération des objets permet de rendre inutile tout rangement. En effet, la relation avec le sac est suffisamment développée par le farfouillage perpétuel qui se déroule pendant la pièce, et les objets n'ont pas la nécessité d'être rangés ou cachés.

Il n'en va pas de même dans d'autres pièces. Dans *La Dernière bande* par exemple, la gestuelle qui lie le personnage aux objets est soulignée par la manie du personnage de prendre et de ranger tous les objets. La disposition de la scène marque cette gestuelle : « À l'avant-scène, au centre, une petite table dont les deux tiroirs s'ouvrent du côté de la salle. / Assis à la table, face à la salle, c'est-à-dire du côté opposé aux tiroirs, un vieil homme avachi : Krapp. / Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. » (*LDB*, p. 9). Tout d'abord, nous constatons que les tiroirs de la table s'ouvrent du côté du public et sont situés à l'opposé du personnage. Celui-ci doit donc se lever et le contourner pour prendre ce dont il a besoin. Ce qui compte, en plus des objets que le personnage sort des tiroirs, est le mouvement qu'il doit effectuer pour avoir accès à ceux-ci. Il a également quatre grandes poches qu'il fouille à plusieurs reprises et dont il sort un trousseau de clef qui lui permet d'ouvrir les deux tiroirs. Après avoir pris ce qu'il voulait dans les tiroirs, il les ferme aussitôt à clef avant de ranger son trousseau, même s'il s'en ressert peu de temps après. Les mouvements rythment la pièce, puisque rien ne reste accessible et que tous les objets sont rangés dans leurs espaces initiaux, marquant ainsi des répétitions tout au long de la pièce, entre la prise des clefs, l'ouverture d'un tiroir, la prise d'objet, la fermeture du tiroir et le rangement des clefs. De par ces gestes, le personnage ne garde avec lui que les objets essentiels à la représentation. La gestuelle accentue les relations qu'entretiennent divers

espaces : une clef est tirée de la poche pour ouvrir un tiroir duquel on sort un objet. Krapp est l'instance qui se sert des objets qu'il enferme dès qu'il n'en a plus l'utilité.

Les mouvements des personnages ainsi que les rangements méticuleux des objets mettent les objets en relation avec l'espace. En effet, ceux-ci sont spatialisés puisqu'ils sont tirés d'un endroit, utilisés ou non, puis déposés soit à un autre endroit, soit au même. La précision de la description de ces gestes souligne également le rapport que les personnages entretiennent avec ces objets. Bien plus que de simplement les utiliser pour leurs aspects pratiques, ils les manipulent dans une optique monstrative. Les objets sont disposés de sorte qu'ils puissent être révélés, montrés puis de nouveau cachés. Dépourvus de toute volonté et d'intention, ils subissent ce que les personnages veulent en faire, et sont placés et déplacés dans divers espaces, soit *scéniques*, soit plus exigus.

3.3. Les espaces dont sont tirés les objets

De nombreux objets dans notre corpus dépassent le statut d'accessoire et sont des espaces à proprement parler desquels d'autres objets sont tirés. Nous étudierons les possibilités que ces espaces particuliers présentent à travers notre corpus dans leur rapport aux personnages. De plus, si le traitement des objets par les personnages est similaire au traitement des personnages par d'autres instances, alors les points relevés dans les deux premiers chapitres concernant les espaces diégétiques et dramatiques se répèteraient à l'échelle plus petite des objets. Ces espaces ont un double intérêt puisque non seulement ils entretiennent un rapport avec les objets qu'ils contiennent, mais ils permettent également d'explorer le rapport des personnages avec ces objets. Parmi ces espaces, tant le sac que les poches, sont, pour Beckett, des espaces à explorer dans son théâtre. L'auteur insiste davantage sur le rapport à ces contenants, plutôt que sur le rapport aux objets contenus. Comme le souligne Benoist, « [l]a manipulation met au jour une certaine analogie des objets comme contenants possibles et leur rôle symétrique de protection des extrémités du corps. »⁸¹ Les contenants ont un rôle de transition entre les objets contenus et les personnages.

3.3.1. Les espaces inexplorés

Nous opposons ici les espaces inexplorés aux espaces explorés, que nous traiterons dans la prochaine sous-partie, parce que le rapport à ces espaces est différent. En effet,

⁸¹ Alain Benoist, « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett: *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica*, vol. 110, no 3-4, 1996, p. 286.

les seconds accomplissent entièrement leur rôle de transition entre les objets et les personnages. Les objets sont effectivement des contenant dans le sens que le spectateur et le lecteur savent qu'ils contiennent quelque chose. Cela importe d'autant plus que, comme nous l'avons vu, pour les personnages des pièces de Beckett, les choses qui ne sont pas entièrement révélées n'existent pas ou plus, et seuls les gestes ou la parole peuvent les rendre à nouveau présents. Ce n'est cependant pas le cas des espaces inexplorés. Ceux-ci sont rares dans notre corpus, mais méritent tout de même que nous en fassions mention puisqu'ils permettent un contrepoint aux espaces explorés.

Dans *Fin de Partie*, c'est la boîte de calmant qui est évoquée : « CLOV. – Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant. / *Un temps*. / HAMM. – Mais la petite boîte ronde. Elle était pleine ! / CLOV. – Oui, mais maintenant elle est vide. » (*FP*, p. 92). Cette évocation, aussi courte soit-elle, est importante dans la considération de la boîte comme contenant. Il s'agit d'un espace inexploré puisqu'à aucun moment de la pièce les spectateurs ne perçoivent cette boîte ou son contenu. Dans *Fragment de théâtre I*, une boîte connaît un sort similaire. Alors que B décrit un paysage imaginaire à A, qui est aveugle, il fait référence à une boîte et à son contenu, tous deux invisibles pour le spectateur, puisque ces objets sont imaginaires : « B (*poussant son avantage*). – Doucement Billy, doucement, je vois une boîte ronde là-bas dans le ruisseau, c'est peut-être du potage, ou des flageolets. / A. – Des flageolets ! / *Un temps*. / B. – Vous commencez à m'aimer ? (*Un temps*.) Ou c'est seulement mon imagination ? » (*FTI*, p. 27). B invente non seulement le contenant, mais également le potentiel contenu. Il s'agit ainsi d'un contenant doublement inexploré, puisque son contenu n'est pas révélé, et l'existence de la boîte même n'est liée qu'à l'imagination.

Parfois, les contenant visibles par les spectateurs ne révèlent pas leur contenu. Le premier cas est celui de *La Dernière bande*. Il est précisé qu'il y a sur la table « *un magnétophone avec microphone et de nombreuses boîtes de boîtes en carton contenant des bobines de bandes impressionnées.* » (*LDB*, p. 10). Bien que le contenu des boîtes soit explicité et que certaines d'entre elles soient ouvertes, il en demeure tout de même un certain nombre qui ne sera jamais sorti. De plus, en ce qui concerne le contenu, il n'est pas anodin puisqu'il s'agit de bobines sur lesquelles est enregistrée la voix de Krapp. Le contenu de ces bobines même, ce qu'il a pu enregistrer, reste un mystère qui ne peut pas être résolu. Les contenant visibles gardent caché leur contenu et les enregistrements mêmes de ces cassettes restent inexploitable.

Un dernier exemple d'objet-espace qui n'est pas exploité est la valise dans *En attendant Godot*. En effet, lorsque Pozzo et Lucky entrent sur scène, tant pendant l'acte I que pendant l'acte II, Lucky porte avec lui une valise et un panier. Le contenu du panier est dévoilé, mais celui de la valise ne l'est que partiellement à la fin de la pièce. Quand Vladimir demande à Pozzo le contenu de la valise, celui-ci lui répond « Du sable. » (*EAG*, p 116). Cette révélation, simple et tardive, ne prouve cependant pas qu'il s'agisse réellement du contenu de la valise, puisque ce n'est qu'une parole de Pozzo. Pendant la grande majorité de la pièce, le lecteur-spectateur ignore le contenu de la valise, ce qui laisse deux interprétations possibles : soit la valise ne doit pas être analysée comme un contenant mais comme un objet référentiel qu'il ne faut pas considérer comme un espace, soit il s'agit d'un espace inexploré. Pour trancher, nous pouvons utiliser comme contrepoint *Fin de partie*, pièce dans laquelle une valise est également présentée. En effet, à la fin de celle-ci, Clov entre sur scène avec une valise et de nombreuses affaires de voyages. Dans ce cas, la valise paraît être une partie d'un tout représentant un départ en voyage et non un espace inexploré. Hélène Kuntz exprime que la valise fait partie d'un tout, du « costume qu'a revêtu Clov [...] qui] témoigne de sa volonté de rejoindre le monde extérieur. »⁸² Ce n'est pas le cas dans *En attendant Godot* puisqu'elle n'est pas en lien avec un tout qui évoquerait le voyage. La valise est ainsi un espace inexploré dont le contenu reste inaccessible pour les spectateurs, mis à part la révélation tardive de Pozzo.

Les espaces inexplorés permettent, par la négative, d'amplifier l'importance des espaces explorés puisqu'ici, leur contenu reste hypothétique : ce sont des espaces contenant des potentialités infinies. Les espaces explorés, quant à eux, sont les contenants desquels le contenu est, en partie du moins, connu.

3.3.1. Les espaces explorés

Les espaces qui permettent effectivement aux personnages de non seulement cacher, mais aussi de révéler des objets sont divers. Comme le souligne Benoist :

Les objets qui peuvent contenir quelque chose vont bien entendu être très utilisés dans ce jeu entre le caché et le révélé : dans la même pièce, la poche du pantalon de Vladimir contient radis, carotte et navet. Remarquons aussi que les chaussures et le chapeau sont signalés comme des contenants possibles par le geste de passer la main dedans mais ils ne contiennent rien. Dans les deux autres pièces, on trouvera par exemple les poubelles et le grand sac de

⁸² Hélène Kuntz, « De la catastrophe finale à la catastrophe inaugurale : Corneille, Strindberg, Beckett », *Littératures classiques*, no 48, 2003, p. 191.

Winnie. A chaque fois, le contenu brisera la référence calquée sur le réel, directement pour les poubelles, de façon différée pour le sac.⁸³

Le critique note l'importance de ces objets dans le jeu théâtral des personnages tout en soulignant qu'il existe de nombreux espaces qui déçoivent, soit par le fait qu'ils ne cachent rien et ne peuvent ainsi rien révéler, soit qu'ils cachent quelque chose d'inattendu. Comme constaté dans la partie 3.1, les costumes ont un rôle similaire, mais les espaces dont nous traitons ici dépassent la notion de costume. En effet, les sacs, les boîtes ou encore les tiroirs sont des espaces à proprement parlé, alors que les chaussures, les chapeaux ou les poches sont des hybrides, entre costumes et espaces qui cachent.

Commençons par examiner le sac à main d'*Oh les beaux jours*. Nous l'avons vu, le contenu du sac n'est jamais révélé dans sa totalité et même Winnie ignore tout ce qu'il contient. Bien qu'il soit beaucoup utilisé, il s'agit tout de même d'un espace dont le contenu n'est que partiellement connu. Les gestes de Winnie et la multitude d'objets que le sac pourrait contenir renvoient au sac de Mary Poppins, qui, bien que paraissant vide, contient tous les objets dont elle a besoin. Comme le souligne Sissel Lie : « Mary Poppins has a big bag which contains all the objects which she needs for her daily life as a nanny, and to the children the bag seems bottomless. Winnie hopes that her bag contains unknown treasures. »⁸⁴ Le sac paraît être sans fond, ce qui en fait un espace distinctif qui permet, tant à Mary Poppins qu'à Winnie, d'y trouver tous les objets qui leur sont nécessaires. Cette particularité est d'autant plus marquée par la diversité des objets que Winnie peut en tirer, et le browning, objet inattendu, démontre que le sac ne contient pas uniquement des objets du quotidien. Il est un espace infini qui permet de cacher et de révéler toutes sortes d'objets.

Parmi tous les contenants, les poches ont un statut particulier. En effet, elles ne sont pas des objets, mais des parties intégrantes des costumes qui peuvent ou non être exploitées. Ce qui les distingue également est qu'elles ne prennent de l'importance qu'à partir du moment où un personnage en tire un objet ou met ses mains dedans. Avant cela, elles ne jouent aucun rôle et ne représentent même pas des espaces potentiels puisqu'on ignore, dans la majorité des cas, d'une part si elles existent et, d'autre part si elles servent de détail à la tenue ou si elles auront une importance dramatique. Comme le souligne Hernandez dans son article sur le motif de *poches* : « Par rapport au *rôle téléique* (but et

⁸³ Alain Benoist, *op.cit.*, p. 294.

⁸⁴ Sissel Lie, « To go down singing: stage directions and presence in Samuel Beckett's *Happy Days* », *Nordic Journal of English Studies*, vol. 9, no 1, 2010, p. 30.

fonction de l'objet), *poche* active une lecture en termes de contenance : *poche* → "contenir". Cette contenance suppose souvent (*a fortiori* lorsque la poche est une partie du vêtement) une "mise à disposition" des objets portés sur soi et donc, par définition, sous la main. »⁸⁵ Beckett exploite ce rapport des personnages aux poches dans de nombreuses pièces de notre corpus. Elles sont en effet utilisées dans *Fragment de théâtre II*, *La Dernière bande*, *Catastrophe*, *Dis Joe*, *Acte sans paroles II*, *En attendant Godot* et *Fin de partie*.

Les poches offrent plusieurs avantages à la mise en scène : leur présence permet au personnage de cacher des objets, tout en les ayant proches de lui dans le cas où (ou au moment où) il veut s'en servir. Il s'agit ainsi d'un espace duquel une multitude d'objets peuvent être sortis et sur lesquels le personnage jouit d'une toute-puissance. Dans les pièces citées plus haut, les poches sont personnelles et non partagées, ce qui en fait des espaces propres. Comme le déclare Hernandez, « secrète ou visible, la poche demeure un domaine réservé qui soustrait son contenu aux yeux des autres. Ce qui est disponible pour soi peut demeurer indisponible pour autrui. Les objets portés sur soi sont d'ailleurs investis d'une valeur symbolique. »⁸⁶ Notre corpus présente cependant une exception. Dans *Acte sans paroles II*, les personnages se partagent un tas de vêtements qu'ils mettent après leurs sorties des sacs. Néanmoins, avant de les enfiler, les deux personnages tirent un objet de la poche de leur chemise, qui leur est personnelle : A tire une fiole contenant des pilules tandis que B prend une montre, une brosse à dents et un peigne. Ces objets sont à nouveau rangés dans les poches et sont donc uniques à chaque personnage. En ce qui concerne les vêtements communs, il s'agit de la seule occurrence dans notre corpus dans laquelle les personnages partagent le pouvoir sur cet espace. Ils mettent d'ailleurs toujours les habits avant de prendre quelque chose des poches, comme si, afin de pouvoir le faire, ils devaient devenir maîtres de ces espaces sans dénaturer les poches dans leur fonction. Finalement, ce qui rend les poches si importantes est le contrôle que les personnages exercent dessus. Hernandez souligne qu'« il faut remarquer que "contenir," "renfermer" (limiter) et "porter sur soi" renvoient à la notion de contrôle ; le contenant contrôle le contenu. »⁸⁷ Le rapport à la poche est ainsi un rapport de domination du personnage sur l'objet qu'elle contient.

⁸⁵ Patricia C Hernández. « Qu'est-ce qu'une *poche* ? Motifs et dynamique constituante des syntagmes *dans la poche / en poche* », *Tribune Internationale des Langues Vivantes*, Numéro spécial, 2012, p. 159.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 160.

Nous avons décrit dans ce chapitre les nombreux contenants utilisés dans le travail de Beckett pour cacher et révéler des objets. Les sacs, les poches, les tiroirs, les chapeaux, les boîtes ou encore les valises sont tous d'une grande importance dans la relation que les personnages entretiennent avec les objets qu'ils contiennent. Ils sont des espaces à proprement parler et les personnages les utilisent consciemment pour révéler et cacher divers objets. Ils représentent également des espaces inaccessibles à la vue du spectateur, et ce qu'ils renferment n'est que supposition jusqu'à ce qu'un personnage s'en saisisse. Ils ne viennent pas du *hors-scène*, mais ils sont présents sur *scène* dès le début des pièces, et représentent des espaces hybrides, à la fois présents sur *scène*, tout en rendant le contenu absent. Si les personnages peuvent utiliser ces objets, c'est qu'ils sont, dans une grande majorité des cas, contenus. Le mouvement est essentiel pour rendre ce rapport possible. Les personnages deviennent les instances monstratives et manipulatrices qui, tant qu'ils en ont la capacité physique, se servent des objets en les cachant et en les montrant. Au même titre que les personnages sont utilisés et montrés relativement à un espace, les objets subissent le même traitement, mais opéré cette fois par les personnages. La dynamique entrer/sortir est, principalement remplacée par une dynamique de montrer/cacher. Cette dynamique que les premiers subissent, en plus de l'appliquer sur d'autres personnages, ils l'appliquent également aux objets.

4. Conclusion

Dans ce travail, nous avons exploré les différents types d'espaces qui caractérisent le théâtre de Samuel Beckett, des espaces diégétiques qui entourent les pièces jusqu'aux espaces cachés sur *scène* où personnages et objets peuvent être soustraits au regard du lecteur-spectateur. Ce parcours nous a permis de dégager certaines similarités entre les grands espaces et ceux plus exigus, notamment grâce à une analyse du rapport des personnages à la *scène*. A travers les trois chapitres, dans lesquels nous avons analysé respectivement les espaces diégétiques, les rapports des personnages à la *scène* ainsi que le lien qui unissait les objets aux espaces, nous avons pu démontrer que les mêmes dynamiques se reproduisent aux différents niveaux, tant des personnages que des objets. Le rôle prépondérant des instances monstratives a permis de dégager de nombreuses similarités et une homogénéité du traitement de l'espace. Ces analyses et liens entre les espaces nous permettent de comprendre la manière dont les contraintes propres au théâtre ont pu être exploitées par l'auteur et servir de moteur dramaturgique.

Pour répondre aux interrogations qui nous ont accompagnées tout au long de ce travail, le lien fort entre *Quad* et *Molloy* représente un exemple significatif qui permet de tirer des conclusions plus larges. Nous avons démontré que les cailloux dans la poche de Molloy subissaient le même sort que les personnages de *Quad*. Dans les deux cas, il s'agit d'épuiser totalement les possibilités formelles. Ces deux textes présentent un fort rapport aux espaces ainsi qu'à leurs limites, explorées par les mouvements des personnages. La similarité entre cette pièce et ce passage d'un roman est d'autant plus significative qu'il met en parallèle le sort des personnages avec le sort des objets. Les deux textes mettent ainsi au même niveau les personnages et les objets, bien qu'ils soient manipulés par différents types d'instances : dans *Molloy*, c'est un personnage, donc une instance homodiégétique, alors que dans *Quad*, il s'agit d'une instance hétérodiégétique. Cette comparaison entre deux textes met en avant un phénomène plus large que nous avons démontré au travers de notre analyse : la porosité des catégories définies au début de ce travail. Si la situation des personnages se rapproche autant de la situation d'objets, c'est qu'il n'existe pas de limite claire entre personnages et objets. C'est également en brisant les catégories préétablies que Samuel Beckett parvient à franchir les limites du théâtre : si les objets et les personnages sont traités de la même manière, alors les catégories sont éclatées et se mêlent alors des choses que l'on pensait fondamentalement différentes. Afin de pleinement apprécier la continuité des considérations de l'espace problématisé par

Beckett dans son théâtre, il est nécessaire de redéfinir ou d'abolir les catégories préétablies.

Ces catégories nous ont toutefois été nécessaire pour analyser la manière dont l'auteur les détourne et les rend obsolètes. Par l'importance des instances monstratives manipulatrices, certaines notions sont remises en question (en particulier le couple notionnel *entrer/sortir*). En effet, nous avons défini le rapport d'enfermement qui liait les personnages à la *scène* tout au long de la représentation. Alors qu'ils désirent partir ou s'enfuir, ils en sont empêchés et sont forcés à continuer la représentation, soit par d'autres personnages, soit par des instances tant *identifiables* que *non-identifiables*. Dans ces conditions, les personnages n'entrent et ne sortent pas réellement de la *scène*, mais sont *montrés* et *cachés* par ces instances. Ils ne peuvent pas se fier à leur libre-arbitre puisqu'ils sont forcés de prendre part à la représentation. Il est impossible de définir un schéma standard dans ces pièces puisque tout l'enjeu du dramaturge est d'explorer les diverses possibilités que les contraintes lui offrent. Il arrive donc parfois que ceux-ci se mélangent au sein d'une même pièce et se retrouvent ainsi mis en parallèle. Tous ces aspects, plutôt que de se compléter, se superposent. Ils sont explorés et exacerbés dans notre corpus et que l'auteur utilise comme un moteur à la création. L'exploration ne s'arrête pourtant pas uniquement au niveau des personnages, puisqu'elle s'étend jusqu'au niveau des objets en passant par une catégorie hybride de personnages-objets. Ces personnages contenus sur scène subissent un traitement particulier qui relie la catégorie des personnages et celle des objets. Il leur est impossible de se mouvoir librement et c'est en règle générale une instance qui les utilise, les cache ou les montre. Leur traitement démontre la porosité des catégories qui nous pousse à les mettre en parallèle. Ce genre hybride nous pousse à réfléchir au rapport des objets à l'espace. Le traitement de ceux-ci n'est pas non plus homogène dans les pièces, mais il présente de nombreuses similarités avec le traitement des personnages. C'est d'ailleurs dans le rapport des personnages aux objets que le rôle des instances est à nouveau marqué. En effet, ce sont eux qui, quand ils le décident, prennent ces objets d'un espace qui les cache vers un autre espace qui les montre. Cependant, dans le cas de nos personnages, bien qu'ils montrent ces objets au spectateur, nous ne pouvons pas affirmer qu'ils les montrent réellement, mais plutôt qu'ils les sortent et qu'ils les rangent. En effet, pour ceux qui ne se savent pas observés, il serait difficile de justifier qu'ils montrent les objets (puisque'ils n'ont personne à qui les montrer). Cependant, comme nous l'avons vu, bien plus que la raison pour laquelle les personnages utilisent ces objets, ce qui importe est principalement le lien qu'ils développent avec eux

tout au long des pièces. Les mouvements qu'ils effectuent pour prendre et ranger un objet sont les transitions de celui-ci d'un espace à l'autre. Ils les maîtrisent et les manipulent à leur guise, tout comme eux, en tant que personnages, sont utilisés et manipulés par des instances qui leur sont supérieures. Ce que les personnages font avec des objets dans des espaces exigus est également ce qui leur arrive à une échelle plus grande, ce qui démontre une similarité de traitement des espaces à tous les niveaux.

C'est par l'étendue de son exploration du traitement des espaces que Beckett franchit les limites. En effet, grâce à son exploitation des contraintes, l'auteur parvient à rassembler divers éléments initialement différents. Par l'éclatement des catégories – comme en témoignent les nombreux personnages-objets ou les parties du corps décrites comme des objets –, l'auteur parvient à pousser l'exploration à son paroxysme. Tous les types d'espaces sont problématisés et c'est grâce à cela qu'ils peuvent être mis en parallèle à tous les niveaux. Beckett a su se saisir des contraintes propres à l'écriture de textes de théâtre pour en faire une force, pour éclater les catégories sans pour autant rendre ses pièces injouables. Ce qui lui a permis cela est l'exploration de tous les aspects liés aux espaces ainsi que le franchissement de leurs limites. C'est ainsi que l'exploitation de l'espace a pu devenir le moteur même de la création dramaturgique. Plutôt que d'adapter la *scénographie* à un objet dont il veut traiter, l'auteur a pris la *scénographie*, la problématique de l'espace à arranger, comme sujet de ses textes. Il étend la *scénographie* au-delà du lieu scénique théâtral puisqu'il l'utilise également pour les petits espaces qui cachent des objets ou des parties du corps. Le traitement de tous les espaces est mis au même niveau et c'est dans cette rupture de la hiérarchie de l'espace que les pièces de Beckett problématisent l'espace.

Deux axes d'approfondissements possibles se dégagent de ce travail. D'une part, l'élargissement de l'analyse à des pièces dans lesquels l'espace ne semble pas être une thématique principale. En effet, notre corpus représente un échantillon de pièces dans lesquels le rapport à l'espace occupe une place importante. Il serait d'autant plus intéressant de considérer d'autres pièces, puisque cela permettrait d'élargir notre analyse et de considérer si les problématiques liées à l'espace traversent tout son théâtre, ou si ces considérations sont mises de côté au profit d'autres aspects dramaturgiques explorés par l'auteur. De plus, un élargissement aux pièces radiophoniques permettrait d'accroître le propos et d'analyser comment les problématiques liées à l'espace sont traitées dans ces

pièces audios. Celles-ci présentent leurs contraintes propres, et leur étude permettrait de constater si l'auteur exploite ces contraintes à la lumière de ses explorations du théâtre classique, ou si leur traitement est à considérer indépendamment des propos traités dans ce travail.

L'inclusion d'œuvres romanesques et de poèmes permettrait d'autre part de vérifier si une tendance générale du traitement de l'espace se dégage, ou si les explorations qui y sont liées sont exclusives aux textes de théâtre. Nous avons pu montrer l'importance que pourrait avoir cette approche par la comparaison que nous avons faite entre *Quad* et *Molloy*, qui nous a permis de définir avec précision le rapprochement entre personnages et objets dans les considérations d'espaces. L'avantage de cet élargissement tient du fait que les œuvres romanesques présentent d'autres contraintes que les pièces de théâtre. Il se pourrait alors que l'exploration et le franchissement des limites de ce genre portent sur d'autres aspects également liés aux problématiques d'espaces, mais cette fois propre aux romans. Ainsi, nous pourrions définir en quelles mesures ces considérations que nous attribuons aux limites théâtrales ont pu être influencées par une approche des œuvres romanesques et poétiques.

5. Bibliographie

5.1. Littérature primaire

BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Les éditions de Minuit, 1986.

BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972 [1966].

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Les éditions de Minuit, 1952.

BECKETT Samuel, *Fin de Partie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1957.

BECKETT Samuel, *La Dernière bande suivi de Cendres*, Paris : Les éditions de Minuit, 1959.

BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris : Les éditions de Minuit, 1982 [1951].

BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974 [1963].

BECKETT Samuel, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972.

BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. Edith Fournier, Paris : Les éditions de Minuit, 1992.

5.2. Littérature secondaire

5.2.1. Ouvrages

BADIOU Alain, *Beckett, L'Incredible désir*, Paris : Hachette, 1995.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Gallimard, 2021, [2006].

CASANOVA Pascale, *Beckett, l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris : Seuil, 1997.

PROTIN Matthieu, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2016.

ROJTMAN Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris : A.G. Nizet, 1976.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2011.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996 [1977].

5.2.2. Articles de revues

ANTLE Martine, « Vers une nouvelle conception de l'espace : voix et fiction chez Beckett », *The French Review*, vol. 61, no 4, 1988, p. 563-568.

BARNES Ben, « Aspects of directing Beckett », *Irish University Review*, vol. 14, no 1, 1984, pp. 69-87.

BARUT Benoît, « Le hors-scène : un horizon fabuleux », *Coulisses, Revue de théâtre*, no 44, 2012, p. 13-30.

BENOIST Alain, « Étude sémiologique des accessoires dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours* », *Semiotica*, vol. 110, no 3-4, 1996, p. 273-300.

BLACKMAN Maurice, « The Shaping of a Beckett Text : *Play* », *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 87-107.

BRUNET Philippe, « Scène et hors-scène : la tragédie grecque entre théâtre et cinéma », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, no 33, 2021, p. 11-24.

CATSIAPIS Hélène, « Les objets au théâtre », *Communication et langages*, no 43, 1979, p. 59-78.

CHAPERON Danielle, « Entrer-Sortir-Contribution à une poétique de l'espace dramatique coctalien », *La Revue des lettres modernes*, vol. 4, 2018, p. 221-243.

COLIN Marjorie, « Poétique de la déviance dans le théâtre de Samuel Beckett », *Nouveaux cahiers de Marge*, no 4, 2021, p. 1-18.

COULON Aurélie, « Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires », *Motifs*, no 4, 2021, 39 §. URL : <https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=421>, consulté le 20.11.2023.

DEPRAZ-McNULTY Marie-Claude, « L'objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco », *The French Review*, vol. 41, no 1, 1967, p. 92-98.

DERVAL Tubridy, « Samuel Beckett and Performance », *Journal of Beckett Studies*, vol. 23, no 1, 2014, p. 34-53.

EIGENMANN Éric, « Dramaticules et autres catastrophes : Le théâtre renversé de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 34, no 2, 2022, p. 197-211.

HARTMANN Marie, « *Fin de partie* : l'étalement du temps », *L'information littéraire*, vol. 59, no 1, 2007, p. 30-32.

HERNÁNDEZ Patricia C., « Qu'est-ce qu'une poche ? Motifs et dynamique constituante des syntagmes dans la poche/en poche », *Tribune Internationale des Langues Vivantes*, Numéro spécial, 2012, p. 156-163.

HOFFERT Yannick, « Clowns, politique et histoire : *En attendant Godot* mis en scène par Jean Lambert-wild, Lorenzo Malaguerra et Marcel Bozonnet (Comédie de Caen, 2014) », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 33, no 2, 2021, p. 192-209.

HUBERT Marie-Claude, « Beckett : un monde de vieillards », *Recherches & Travaux*, no 86, 2015, p. 45-53.

KADIVAR Pedro, « Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett », *Études théâtrales*, vol. 47-48, no 1-2, 2010, p. 71-79.

KEDZIERSKI Marek, « Beckett and the (un)changing image of the mind », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 4, 1995, p. 149-60.

KUNTZ Hélène, « De la catastrophe finale à la catastrophe inaugurale : Corneille, Strindberg, Beckett », *Littératures classiques*, no 48, 2003, p. 183-192.

LALIBERTÉ Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral*, vol. 23, 1998, p. 133-145.

LECOSSOIS-GUÉRITÉE Hélène, « Le théâtre de Samuel Beckett ou la représentation d'un corps voilé », *Interfaces. Image-Texte-Langage*, vol. 23, 2004, p. 129-140.

LECOSSOIS-GUÉRITÉE Hélène, « Mise en scène d'un corps labile dans les "pièces courtes" de Samuel Beckett », *Études irlandaises*, no 25-1, 2000, p. 51-64.

LIE Sissel, « To go down singing: stage directions and presence in Samuel Beckett's *Happy Days* », *Nordic Journal of English Studies*, vol. 9, no 1, 2010, p. 17-35.

MATTIUSSI Laurent, « Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir », *Méthode!: revue de littératures française et comparée. Nous t'affirmons méthode !*, no 16, 2009, p. 237-242.

MAYOUX Jean Jacques, « Le théâtre de Samuel Beckett », *Études anglaises*, vol. 10, 1957, p. 350-366.

MONTAUT Annie, « Narration, récit et désémotisation dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *Dalhousie French Studies*, vol. 4, 1982, p. 98-112.

OPPENHEIM Lois, « A preoccupation with object-representation: The Beckett-Bion case revisited », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 82, no 4, 2001, p. 767-784.

SIESS Jürgen, « Beckett, du théâtre à la télévision : *Dis Joe* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no 3, 2006, p. 249-255.

SIMONE R. Thomas, « “Faint, though by no means invisible”: A Commentary on Beckett’s *Footfalls* », *Modern Drama*, vol. 26, no 4, 1983, p. 435-446.

SIMPSON Hannah, « Samuel Beckett and the Nobel catastrophe », *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, vol. 30, no 2, 2018, p. 337-352.

VAN DER TOORN Nicolaas, « Nagg et Nell, tandem immobile : Analyse de quelques effets sonores et visuels dans *Fin de partie* », *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, vol. 12, 2002, p. 281-295.

5.2.3. Chapitres d’ouvrages

NOVELLO PAGLIANTI Nanta « Marques corporelles dans le théâtre de Samuel Beckett : le cas de *Oh les beaux jours* », *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 123-133.

SCOTT Rebekah, « Chapter 7 : Knowing Nothing: Wilde and Beckett Deranging the Aphorism », *Aphoristic Modernity*, Leiden, The Netherlands : Brill, 2019, p. 133-157.

VAN DER TOORN Nicolaas, « Chapitre 6, Aux confins du texte à dire et de la didascalie », *Le Jeu de l’ambiguïté et du mot*, Leiden, The Netherlands : Brill, 2019, p. 142-176.