

LE JEU AVEC LE TEMPS-ESPACE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

Krystyna Modrzejewska
Université d'Opole
Université d'Ostrava

krystyna.modrzejewska@osu.cz

Résumé. La réflexion sur le jeu temps-espace dans le théâtre de Samuel Beckett concerne quatre pièces : *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1956), *La dernière bande* (1959), *Oh les beaux jours* (1963). La relativisation du temps, sa manipulation ainsi que le manque de distinctions permettant d'identifier l'espace, de plus en plus limité, confirment l'originalité de l'œuvre beckettienne. L'image de la condition humaine au XX^e siècle comprend les éléments exactement programmés par l'auteur. La précision et la conséquence de Beckett et le manque projeté de logique en organisation du temps et de l'espace inspirent de nouvelles recherches.

Mots clés. Théâtre. Beckett. Jeu. Temps. Espace. Personnage. Condition humaine. XX^e siècle.

Abstract. **The play with time and space in the Beckett's theatre.** The reflection concerning the play with time and space in Beckett's works is based on four of his plays, considered as the most important ones: *Waiting for Godot* (1952), *Endgame* (1956), *Krapp's Last Tape* (1959) and *Happy Days* (1963). The relativism of time, the way it is manipulated and the lack of distinctive marks identifying the space prove the originality of Beckett's works. The pessimistic image of human condition in the twentieth century contains some elements thoroughly thought over by the author; moreover, his being bilingual completes their definition in the works excluding any accidentality. Beckett's precision and consequence as well as his "deliberate lack of logic" in time and space manipulation, makes his literary output one of these whose interpretation is equivocal, and which create new research perspectives.

Key words. Theatre. Beckett. Play. Time. Space. Character. Human condition. Twentieth century.

Le personnage théâtral vit son histoire dans le temps et l'espace qui, comme cette histoire, dépendent de la créativité de l'auteur. Dans le théâtre classique, on jouait dans un temps-espace, on construisait l'action dramatique sur l'espace. Dans le théâtre moderne, le temps-espace devient le domaine de l'imagination et du fantasme, il devient une fin théâtrale. Il s'individualise. Les différents espaces ne sont pas seulement des supports de jeu. Ils possèdent leur propre dynamique et se modifient selon le cours de l'action. Les quatre pièces de Samuel Beckett : *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1956), *La dernière bande* (1959), *Oh les beaux jours* (1963), dont le mode d'expression bouleverse et repense les règles du jeu dramatique, permettent d'observer ce phénomène.

L'espace menaçant

L'arbre dans la pièce *En attendant Godot* devient un seul élément topographique dans l'espace indéterminé. Les personnages peuvent se déplacer. Ils le font. Leur handicap rend ce déplacement de plus en plus difficile. Ils restent sous le ciel, sans abri, sans protection. Cet arbre les aide à se reconnaître dans cet espace infini qui fait peur. Grand, inconnu, il ne permet pas à l'homme d'avoir son lieu, d'en maîtriser un fragment, un morceau qui serait à lui. Sans abri, l'homme ne peut pas satisfaire son besoin nécessaire de sûreté.

Le décor y est décrit très sommairement : « *Route de campagne, avec arbre* » (Beckett, 1952: 9). Au deuxième acte : « *Même endroit* », avec seulement la mention supplémentaire : « *L'arbre porte quelques feuilles* » (Beckett, 1952: 73). Le seul élément incontournable est donc l'arbre. Le texte y fait référence¹ à diverses reprises. L'espace vide ne suscite que les soliloques égrenant doutes et incertitudes. La place assignée à l'homme y est incertaine. Vladimir et Estragon restent perplexes quant au lieu où Godot leur a donné rendez-vous. Cet espace est assez vaste par rapport à celui des pièces suivantes. Dépossédé de valeurs distinctives, il menace le personnage qui se sent perdu. Placé dans un tel lieu, le personnage beckettien symbolise l'homme perdu dans le monde moderne, monde étrange et étranger.

Dans la pièce *Fin de partie*, le décor semble nous introduire dans un monde très différent de celui d'*En attendant Godot*. Hamm et Clov se trouvent dans un « *Intérieur sans meubles* » (Beckett, 1957 : 11). Cet espace ressemble plus à l'intérieur d'un bunker qu'à autre chose : une lumière pâle, presque grise, aucun signe de quoi que ce soit de vivant, pas même d'un arbre rachitique sur la scène très voûtée, au teint très rouge. La terre semble avoir été frappée par une sorte de cataclysme qui n'aurait laissé en vie que les quatre occupants de la scène.

Hamm, immobile dans son fauteuil à roulettes, s'obstine à être au centre :

HAMM. — Ramène-moi à ma place. (*Clov ramène le fauteuil à sa place, l'arrête.*)
C'est là ma place ? CLOV. — Oui, ta place est là. HAMM. — Je suis bien au centre ?
CLOV. — Je vais mesurer. [...] HAMM. — Je me sens un peu trop sur la gauche.

¹ Beckett a néanmoins toujours affirmé au sujet de l'arbre que la présence de feuilles était là pour indiquer le passage du temps d'un acte à l'autre, et non un quelconque sentiment de renouvellement ou d'espoir. Les dialogues sont partiellement en contradiction avec cette affirmation, puisque Vladimir rappelle à de nombreuses reprises qu'une journée seulement a passé depuis le premier acte.

(*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu.*) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu.*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu.*) (Beckett, 1957: 40–41).

Maître de son monde miniature, il vit la vie qui se rythme de ses prises de calmants et de stimulants. Il ne peut bouger. C'est Clov qui se déplace mais sa démarche est décrite par Beckett comme « raide et vacillante ». Il menace sans cesse de quitter le bunker, condamnant du même coup son tortionnaire à mourir de faim. Mais il ne s'en va que dans sa « cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres » et Hamm peut l'appeler d'un coup de sifflet (Beckett, 1957: 14). Nell et Nagg, les parents de Hamm, on les laisse s'éteindre lentement dans deux poubelles. L'impossibilité de partir est alliée au désir de partir.

Krapp, le personnage de *La dernière bande* est : *Assis à la table, face à la salle [...] La table et environs immédiats baignés d'une lumière crue. Le reste de la scène dans l'obscurité* (Beckett, 1959: 7–8).

La lumière l'enferme dans un petit espace.

La pièce *Oh les beaux jours* marque une nouvelle étape dans l'enfermement progressif des personnages beckettien. Elle commence ainsi:

Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie (Beckett, 1974: 11).

Winnie est enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon dans le premier acte, pour l'être jusqu'au cou dans le deuxième. Les didascalies informent le lecteur :

La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles (Beckett, 1974: 59).

Winnie, la cinquantaine coquette, a une ombrelle et un grand sac, dont elle va sortir quelques objets qu'elle regardera longtemps. Elle va parler, intarissablement, et tout son discours sera sur le bonheur des jours passés, du présent et des jours à venir. La question : « La terre, Willie, tu crois qu'elle a perdu son atmosphère ? » (Beckett, 1974: 62) y trouve sa place aussi.

La lumière qui sort Krapp de l'obscurité, elle éblouit Winnie, même l'aveugle.

Toutes les quatre pièces commencent dans l'espace concret mais privé d'indice qui permettrait de l'identifier géographiquement. L'espace ainsi présent inquiète les personnages. Ils bougent dans le même lieu, sans possibilité de le quitter, comme les quatre personnages de *Godot*, ou sont plus ou moins immobilisés, comme Hamm, ses parents, Krapp ou Winnie. Seuls, perdus dans le monde quelque part, isolés.

Le problème de déplacement des personnages, difficile ou impossible dans l'espace hostile, apparaît parmi les premières informations dans les pièces.

Dans un cas comme dans l'autre, le désir de changement de lieu se double d'une sorte d'impossibilité que les personnages rationalisent tant bien que mal déjà dans *En attendant*

Godot. Dans *Fin de partie*, le geste se trouve toujours arrêté au bord de son accomplissement, victime peut-être de l'incertitude quant à ce qui va suivre. La gestuelle et les mouvements des acteurs indiqués dans les didascalies, comme le fait découvrir Clov, permettent la reconnaissance préalable de l'espace, cet espace qui devient porteur de menace.

Si on admet la conviction de Perec que : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner » (Perec, 1974: 14), prisonniers de l'espace, les personnages beckettien sont condamnés à ne pas vivre. Oubliés, dans l'espace vide, séparés des hommes, ils sont condamnés à eux-mêmes. Le monde n'existe plus, personne ne viendra, rien ne changera cette existence terrible, chargée de grande souffrance – physique et psychique.

Le temps – de la naissance à l'agonie sans existence

Hamm décrit la condition humaine d'une manière ainsi juste que lapidaire :

« La fin est dans le commencement et cependant on continue » (F, 89). L'impuissance caricaturale et la déroute métaphysique de l'homme se reflète dans la perception du temps :

POZZO. — Quelle heure est-il ?

ESTRAGON. (*inspectant le ciel*). — Voyons...

VLADIMIR. — Sept Heures ? ... Huit heures ?...

ESTRAGON. — Ça dépend de la saison.

POZZO. — C'est le soir ? [...]

ESTRAGON. — On dirait qu'il remonte.

VLADIMIR. — Ce n'est pas possible.

ESTRAGON. — Si c'était l'aurore ? (Beckett, 1952: 110)

L'imprécision dans les indications temporelles concerne aussi bien le présent que le passé. Cela n'étonne pas vu que les réflexions des philosophes prouvent que ni le passé ni le futur n'ont existence autre que mentale. Les définitions de Roman Ingarden (1987) et de Paul Ricœur (1983, 1984) indiquent que le présent nous échappe sans cesse, ne pouvant s'appréhender que comme le moment de la parole. Le temps ne peut être saisi qu'à travers ses conséquences, le changement, le vieillissement. Cependant on distingue les différents types de temps : cosmologique (celui du cours des planètes, du déroulement des saisons, c'est le temps cyclique), linéaire (qui dessine l'espace parcouru de la naissance à la mort), psychologique (vécu, un temps phénoménologique où la durée ressentie importe plus que l'inscription des événements dans une chronologie mesurée). Les périodes étalées sur plusieurs années peuvent se trouver resserrées en un point, ou au contraire un instant dilaté sur des siècles. L'appréhension du temps se complique encore du fait qu'on l'organise linguistiquement en distinguant deux types de chronologies : absolue et relative², et quand

² Absolue – s'établit à partir du repère fondamental que constitue le moment de l'énonciation. C'est donc une chronologie déictique qui sépare trois époques, le présent, défini par le moment de la parole, le passé et le futur. Relative – se définit par rapport à un moment, lui-même situé dans la chronologie absolue, et choisi comme repère. Elle ne connaît que la simultanéité, la postériorité et l'antériorité. Ces deux chronologies sont présentes dans la mise en intrigue qui, dans toute narration, articule le temps et lui donne une signification en l'insérant entre un début et une fin (Ricœur, 1983, 1984, 1985).

Pozzo avoue qu'il ne sait pas quand il est devenu aveugle, il décrit ce jour ironiquement : « un beau jour » demandant qu'on ne le questionne pas car :

Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps*) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus (Beckett, 1952: 112–113).

on reçoit encore une information sur son attitude, sa relation avec le monde, les autres et la distance, qu'il garde par rapport aux autres et à lui-même.

Les personnages becketttiens sont âgés. Selon Pozzo :

Il y aura bientôt soixante ans que ça dure... [...] A côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? (Beckett, 1952: 42).

Le compagnonnage entre Vladimir et Estragon est ancien. Il remonte à l'époque où l'on a construit la tour Eiffel. Winnie a cinquante ans, son époux dix ans de plus. Krapp a la soixantaine passée. Hamm et Clov sont vieux. Les parents de Hamm sont naturellement encore plus vieux. A la fin de la vie s'impose un bilan, ce que fait Krapp explicitement, se concentrant sur cette activité. La bande qu'il est en train d'enregistrer est la dernière. Soit que Krapp sente venir la fin, soit qu'il ait renoncé à poursuivre sa vaine tentative. A la fin, il arrache la bobine qu'il vient d'enregistrer et se repasse celle du jour où il a pris la fatale décision. Assis, muet et immobile, Krapp ne fait confiance qu'à lui-même pour élucider le mystère du monde. Les autres personnages font leur bilan implicitement. Leur problème est tout à fait différent. Il se résume à comment tuer le temps qui reste. Pozzo le ressent ainsi :

— Que puis-je faire, voilà ce que je me dis, pour que le temps leur semble moins long ? Je leur ai donné des os, je leur ai parlé de choses et d'autres, je leur ai expliqué le crépuscule, c'est une affaire entendue. Et j'en passe. Mais est-ce suffisant, voilà ce qui me torture, est-ce suffisant ? (Beckett, 1952: 50).

Vladimir exprime sa réflexion sur l'écoulement du temps:

— C'est le soir, monsieur, nous sommes arrivés au soir. Mon ami essaie de m'en faire douter et je dois avouer que j'ai été ébranlé pendant un instant. Mais ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue journée et je ne peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire (Beckett, 1952: 112).

Vladimir et Estragon attendent quelqu'un ou quelque chose. Pour eux, nul ne viendra, nul n'est venu. Inaptes à la calamité d'être nés, ils ne savent pas pourquoi ils sont là. La naissance n'est pas le signal de la déchéance mais la déchéance même. « Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? » dit Hamm à son père relégué dans une poubelle (Beckett, 1957: 62). Un peu plus tard il s'exprimera affectivement : « Réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède » (Beckett, 1957: 71). Les personnages becketttiens le confirment par leur situation dramatique, tragique à cause de leurs corps handicapés. Bien que le souhait

constant d'en finir se fasse sentir, mais aucun ne s'est suicidé, aucun personnage ne mourait.

Le temps passe, plus ou moins lentement, agrémenté de bouderies, d'effusions, de plaisanteries mille fois ressassées, de projets de pendaison. La réalité du rendez-vous avec Godot devient de plus en plus incertaine. L'attente du premier acte, Vladimir et Estragon la retrouvent au deuxième, ainsi que la lenteur du temps qui passe. Le décor est identique à celui de l'acte premier : même paysage, même arbre, par terre les chaussures abandonnées par Estragon et le chapeau tombé de la tête de Lucky. La scène est déserte.

A la lecture (ou représentation) achevée, on se pose la question de savoir si les choses recommencent sans fin ou progressent vers leur terme malgré les répétitions.

L'attente au premier et au deuxième acte est marquée par les mêmes séries de questions et de réponses, de l'intervention de Pozzo et de Lucky, du message apporté à la tombée de la nuit par le jeune garçon, de la préoccupation constante de faire passer le temps durant l'attente. Pourtant les modifications sont tout aussi visibles : dégradation physique de Pozzo et de Lucky, changement minime du décor, expressément noté par Vladimir, davantage de précisions obtenues par le même Vladimir quant à Godot. Le lecteur ou le spectateur est plongé dans le doute, l'incertitude, l'instabilité. On n'a aucune raison de préférer la mémoire inexacte de Vladimir à l'amnésie d'Estragon, ni les signes d'évolution aux marques de la stagnation. Le schéma de la pièce est double. L'action est peut-être cyclique, recommençant sans cesse à de menus détails près, ou elle est peut-être spiralee, engagée dans une évolution lente dont quelques signes se manifestent à chaque nouvelle journée. Le passé des personnages, de leur conscience et de leurs actes, mais à aucun moment ces éléments ne sont directement explicités, nous n'en obtenons que des aperçus, parfois contradictoires. L'action laissée en suspens, le deuxième acte se clôt presque exactement comme le premier. Aucune des questions qui ont pu se poser, à Vladimir et Estragon comme aux spectateurs, n'a trouvé de réponse. Rien n'indique qu'elles soient destinées à en trouver une à un point quelconque en aval des journées décrites sur scène. L'amnésie partielle des personnages d'un jour à l'autre leur fait oublier une part de la succession des jours d'attente vaine. Car Godot ne viendra jamais. Au deuxième acte, Vladimir constate :

Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre – à attendre. Toute la soirée nous avons lutté, livrés à nos propres moyens. Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain. [...] Déjà le temps coule tout autrement. Le soleil se couchera, la lune se lèvera et nous partirons – d'ici (Beckett, 1952: 100–101).

Samuel Beckett s'attaquant aux conventions existantes en a créé d'autres, sans lesquelles toute communication théâtrale serait impossible. Il a pris le risque de mêler l'espace et le temps dans des combinaisons inédites. Les supports habituels permettant de situer le déroulement de l'action dans le temps se révèlent vains. Mais l'épaisseur du temps est relative et cette relativité est partagée par le spectateur. Ce jeu temps-espace s'impose tout aussi bien dans la vie des personnages, influençant fortement la construction de leur identité. Pozzo en est un exemple parlant :

POZZO (*Soudain furieux*). — Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (Beckett, 1952: 117).

On observe cependant trop peu d'espace et trop de temps à vivre dans la situation quand on ne peut pas vivre. Il y a des moments de mobilisation comme celui-ci :

VLADIMIR. — Ne perdons pas notre temps en vains discours. [...] Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente ! Ce n'est pas tous les jours qu'on a besoin de nous. D'autres feraient aussi bien l'affaire, sinon mieux. L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non, Profitons-en, avant qu'il soit trop tard. Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés. [...] Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. Nous avons la chance de le savoir (Beckett, 1952: 103).

C'est un des rares moments où le personnage beckettien demande le sens de sa vie, de son existence pour vivre et ne pas demeurer. Mais dans la majorité des cas, la situation est tout à fait différente. Le temps, si l'on se focalise sur l'aspect inéluctable de son déroulement, qui conduit forcément à la mort, dévoile l'aspect tragique de la condition humaine. Surtout que la vie dans la vision beckettienne est devenue invivable, comme le montre le couple Winnie-Willie. Winnie surveille de manière obsessionnelle l'écoulement du temps, toujours avec le même souci :

La journée est maintenant bien avancée. [...] Et cependant il est encore un peu tôt, sans doute, pour ma chanson. [...] Chanter trop tôt est funeste, je trouve toujours (Beckett, 1974: 68).

Les doux souvenirs apparaissent dans son grand monologue. Les amères y retrouvent leur place aussi :

Ça me rappelle le printemps où tu venais me geindre ton amour. [...] Où est-ce que tu étais tout ce temps ? [...] Qu'est-ce que tu faisais tout ce temps ? (Beckett, 1974: 74).

A la fin de la pièce, Winnie et Willie se regardent longuement dans les yeux. Beckett pousse ici plus loin qu'auparavant le paradoxe.

Le temps devient un accessoire théâtral grâce à ses particularités qui permettent de décaler les repères temporels. Les personnages beckettien vivent dans une temporalité incertaine, ayant perdu toute notion du temps. L'incapacité à se situer dans une chronologie implique non seulement une perception confuse de la réalité. Elle dissout les événements passés dans une uniformité où plus rien n'a de sens. Dans la situation de la nécessité de dire et de l'impossibilité de dire, une entreprise de dépossession du langage se manifeste fortement, encore intensifiée par des questions métaphysiques dans un « enfer inespéré » où les hommes sont « délivrés de la double corvée de vivre et de mourir » (Cioran, 1970). Le jeu beckettien avec le temps-espace, aussi bien dans les didascalies que dans les

énoncés des personnages, charge encore plus les personnages qui ont déjà la vie difficile à cause de leurs corps mutilés, dégradés, la communication limitée. Ce jeu où le lieu devient restreint, le temps coule lentement, est très ambitieux. Il se caractérise d'une autodérision et d'un humour, souvent dévastateurs mais des échos nombreux s'y font entendre. Beckett s'acharne à ruiner la tradition dans laquelle les écrivains de sa génération ne se reconnaissent plus. Le caractère indifférent, arbitraire et vain de localisations spatiales, la recherche du secret du lieu, avec la même obstination qu'un nouvel espace-temps où l'isolement, l'immobilité et le vide dominant, caractérisent le projet esthétique de Beckett où le temps indéterminé, l'espace inconnu font que rien ne vient nous rappeler d'évènement spécifique, mais tout nous évoque des choses connues mais subtilement modifiées.

Résumé. Úvahy na téma hra s časem a prostorem v divadelních hrách Samuela Becketta se opírají o čtyři autorova díla: *Čekání na Godota* (1952), *Konec hry* (1956), *Poslední páska* (1959) a *Šťastné dny* (1963). Aspekty, jako jsou relativizace času, manipulace s časem a také absence činitelů, umožňujících určit čím dál omezenější prostor, podtrhují originalitu Beckettova díla. Obraz tragického lidského osudu ve 20. století obsahuje prvky, které autor přesně promyslel a naplánoval. Tato Beckettova přesnost, důslednost a programová absence logiky při operování s časem a prostorem vybízí k dalšímu výzkumu.

Bibliographie

- BECKETT, S. (1952), *En attendant Godot*, Paris: Minuit.
 — (1957), *Fin de partie*, Paris: Minuit.
 — (1959), *La dernière bande*, Paris: Minuit.
 — (1963–1974), *Oh les beaux jours*, Paris: Minuit.
 CIORAN, É.-M. (1970), “L’horreur d’être né”, *Le Monde*, 13. 6. 1970.
 HUBERT, M.-C. (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris: José Corti.
 INGARDEN, R. (1987), *Książeczka o człowieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
 PAVIS, P. (1996), *L’analyse des spectacles*, Paris: Nathan.
 PÉREC, G. (1974), *Espèces d’espaces*, Paris: Galilée.
 RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, Paris: Seuil.
 — (1984), *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil.
 — (1985), *Le temps raconté*, Paris: Seuil.

Krystyna Modrzejewska
 Katedra romanistiky
 Filozofická fakulta
 Ostravská univerzita v Ostravě
 Reální 5
 CZ–701 03 OSTRAVA 2
 République tchèque