



Vers une nouvelle conception de l'espace: voix et fiction chez Beckett

Author(s): Martine Antle

Source: *The French Review*, Vol. 61, No. 4 (Mar., 1988), pp. 563-568

Published by: [American Association of Teachers of French](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/393841>

Accessed: 02/04/2013 10:03

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*.

<http://www.jstor.org>

Vers une nouvelle conception de l'espace: voix et fiction chez Beckett

par Martine Antle

EN FAISANT APPEL à toutes les techniques théâtrales visant à rompre avec l'illusion, Beckett a révolutionné la pratique de la mise en scène. En présentant des personnages aux allures clownesques, des intrigues décousues, l'utilisation de dialogues répétitifs et interrompus, Beckett amène le théâtre au "degré zéro" du théâtre, ainsi que David Bradby (50-60) l'a souligné récemment. Dès *En attendant Godot* (1949) qui pourrait se lire comme une métonymie du cirque, 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. Dans *En attendant Godot* par exemple les personnages annoncent au spectateur (ou au lecteur) que le lieu théâtral n'est autre que celui du "plateau" (104) et qu'on "se croirait au spectacle" (47), c'est-à-dire que les personnages sont placés en position de spectateur. Dans le théâtre de Beckett, l'espace théâtral est présenté comme la métaphore du vide et de l'infini. Dans cet univers où rien ne se passe que l'attente répétée d'une fin jamais accomplie, les personnages ont recours au langage. Néanmoins, ce langage perd sa fonction de communication; il s'apparente à un système sonore dans lequel la voix en tant qu'écho se substitue au langage des mots. Les personnages sceptiques, quant au lieu, au temps et à leurs souvenirs, sont hantés par la résonance de leur propres voix¹ (le monologue de Lucky par exemple, ou la remarque de Vladimir "l'air est plein de nos cris" (102), ou des voix extérieures (la voix et le cri dans la coulisse d'*En attendant Godot*). La scène de Beckett devient un espace signifiant d'une extrême complexité dans laquelle le langage verbal cède le pas au langage théâtral (visuel/gestuel/sonore). Dans le théâtre de Beckett, à mesure que le langage verbal perd sa fonction de porteur de sens, l'importance des dialogues diminue progressivement, jusqu'à même disparaître au profit d'un langage spécifiquement théâtral (par exemple dans *Acte sans parole*, 1958-59, ou dans *Souffle*², 1966). Parallèlement à cette désintégration du langage verbal, la décomposition physique des personnages sur scène s'accroît. Le personnage perd de plus en plus son statut de personnage pour devenir une figure dépersonnalisée et finalement un objet parmi les autres objets présents sur scène. Je tracerai l'évolution du langage spécifiquement théâtral chez Beckett à partir de trois pièces: *En attendant Godot*, *Oh! les beaux jours* (1961) et *Rockaby* (1980). En particulier je montrerai comment le langage théâtral amène une nouvelle conception de l'espace et renvoie à une

scène imaginaire ou fictionnelle, que je nommerai ici hors-scène, et qui est signifiée au spectateur par le biais du langage scénique.

La plupart des analyses de la pièce *En attendant Godot* sont centrées autour de Godot, qui a donné lieu à de multiples interprétations. Les indices (au sens traditionnel du terme), nombreux dans le texte, quant au personnage (ou non personnage) de Godot, ne servent pas seulement à interroger le lecteur ou le spectateur sur l'identité de Godot mais surtout à lui signaler sa présence hors de l'espace physique de la scène. Une seule chose est certaine ou "claire" pour Estragon et Vladimir: ils attendent Godot. Dans cet univers où le temps n'existe plus, où le lieu est indéterminé et où la mémoire des personnages fait défaut, Godot demeure le seul repère d'Estragon et de Vladimir. Dans la pièce, les références au lieu sont à peine marquées ("route à la campagne avec arbre" sans article). *En attendant Godot* subvertit la notion de scène théâtrale. En effet, en même temps que les personnages attendent Godot, le spectateur lui-même est placé en position d'attente. Scène et salle se rencontrent ici dans le lieu commun de l'attente jamais résolue. L'espace de la scène se déplace du scénique au non scénique; de la représentation théâtrale à l'imaginaire. La scène devient un espace multiple ou "espace pluriel"³ qui est le lieu de croisement de plusieurs écritures/lectures (acteur/auteur/spectateur). Les personnages "travaillent" leurs souvenirs par le biais du langage, véritable matière informe et fuyante, tel le sable dans la valise de Lucky, pour amorcer des discussions avortées, en fin de compte fictives ("Un anglais s'étant enivré se rend au bordel", 20). Et c'est à partir de ces dialogues troués et de stimuli⁴ visuels et sonores que le spectateur est amené à re-construire Godot. Le 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 ("C'est-à-dire... l'obscurité... la fatigue", 30-31). Le langage verbal, qui perd déjà ici sa fonction de communication, se présente sous la forme de jeux verbaux, d'associations ou de déformations phoniques ("l'Aca-cacacadémie" 59); il s'apparente à un système sonore et en cela il devient un langage spécifiquement théâtral. Nous pouvons donc souligner que dès *En Attendant Godot*, Beckett commence à problématiser la question de la voix et de son "grain"⁵, en tant qu'objet scénique. Dans d'autres cas, le langage verbal, lorsqu'il n'est pas sujet à des déformations, s'oppose au langage scénique:

ESTRAGON: Alors on y va

VLADIMIR: Allons-y!

ils ne bougent pas

La gestuelle met ici en échec la parole verbale comme s'il y avait dissociation entre le corps et la pensée des personnages. Le langage gestuel fonctionne comme un langage autonome, sans origine ni arrivée et séparé du corps des personnages. Déjà dans *En attendant Godot*, le corps prend la fonction d'un objet scénique. En effet, 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). D'autre part, dans *En attendant Godot*, la gestuelle compose un langage à la limite de l'acte de la parole. L'acte répète et impossible d'ajuster le chapeau ou de mettre et d'enlever les chaussures tout au long de la pièce, mime le départ tout en signant l'impossibilité de partir. Autrement dit les personnages, comme les décors et les objets, sont condamnés à rester dans l'espace vide de la scène, c'est-à-dire dans l'attente de Godot. Le mimétisme gestuel (actif ou figé), de même que les objets (la valise et le chapeau, par exemple) transportent le spectateur vers le hors-scène. Godot qui n'apparaît jamais sur scène est à un moment de la pièce désigné au spectateur (ou au lecteur) par un geste de Vladimir comme étant un double du spectateur. Godot de même que le spectateur est soustrait du lieu théâtral:

VLADIMIR: Nous sommes cernés! (Affolé, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe). Imbécile! Il n'y a pas d'issue par là. (Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. *Geste vers l'auditoire*). Là il n'y a personne. Sauve toi par là. Allez. (il le pousse vers la fosse. Estragon recule épouvanté). Tu ne veux pas? Ma foi, ça se comprend. Voyons (il réfléchit). *Il ne te reste plus qu'à disparaître*. (104) (c'est moi qui souligne).

Personnages et spectateurs inscrivent le passage de la pièce du scénique au non scénique. La scène vidée de spectateurs ("là il n'y a personne") et de personnages ("il ne te reste plus qu'à disparaître") se présente comme un artefact pur. Tout se passe comme si, à l'intérieur même de la pièce, se construisait une pièce dépourvue d'auteur de personnage, et de spectateur, en fin de compte un théâtre imaginaire. *En attendant Godot* appartient donc à "l'univers réversible", ainsi que le définit Genette:

en introduisant une seconde scène sur la scène, en faisant jouer aux acteurs le rôle de comédiens ou de spectateurs, en multipliant les décrochements d'une pièce-gigogne qu'à la limite se reflèterait indéfiniment elle-même [...] de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteur ou spectateur, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. (17)

Dans *Oh! les beaux jours*, l'espace imaginaire du lieu théâtral se compose à partir de la voix et de ses variations multiples. En premier lieu, cette pièce se présente comme le monologue de Winnie. Dans le premier acte, les dialogues sont pratiquement inexistant; ils n'apparaissent qu'une fois et disparaissent dans le deuxième acte. Ces dialogues sont en fait de faux dialogues puisque Willie répond à Winnie par écholalie. Willie ne parle que par répétition des dernières syllabes de phrases ou de bribes de phrases énoncées par Winnie (35). Le langage fonctionne ici comme un élément acoustique ("ce sont des mots vides [...] il ne s'est rien produit", 51-52). Par ailleurs la voix de Willie "entonne l'air sans parole" (53). Dans la pièce, la voix et le bruit se présentent selon un réseau multiple (*Winnie*: j'entends des bruits [...] ils m'aident à tirer la journée [...] Comme des petits... effritements", 73-74). Les voix sont aussi présentées comme des cris indistincts et sont donc détachées de tout point d'application

corporelle. Or, Winnie répète à plusieurs reprises à Willie, non visible, qu'ils sont "à portée de voix" (36–42). Les voix expriment là encore, comme dans *En attendant Godot*, une dissociation entre le corps et le langage des personnages. Les voix investissent l'espace entier du théâtre alors que les personnages occupent une part infime de l'espace théâtral. La voix et ses variantes se substituent au mouvement des personnages qui sont immobilisés. Au premier acte, Winnie est enterrée dans un mamelon; elle apparaît au spectateur comme un personnage morcelé. Dans l'acte deux, elle disparaît totalement, seuls ses yeux sont visibles sous la lumière aveuglante. D'autre part, Willie n'est pas visible sur scène selon les didascalies de l'acte I et II: lorsqu'il tend un objet à Winnie, on ne peut constater que l'invisibilité de sa main (17–23). Les échanges vocaux entre Winnie et Willie s'apparentent à des modulations rythmiques (35), traversant l'espace de la scène. La voix, dans la mesure où les personnages ne peuvent pas se voir (sauf dans la scène finale du dernier acte) et ne peuvent avoir de contact physique, construit un espace fictif (voix sans corps ou voix dans l'espace) dénoté dès le début de la pièce par le morcellement des corps et par la voix et ses variantes (voix brisée, murmures, cris, écho, rires). Les bruits de langage ou "bruissement" forment selon Barthes une utopie, celle d'une musique, paradoxalement inaudible:

Quelle utopie? Celle d'une musique du sens; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même dénaturée jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé. (*Essais* IV, 95)

Dans *Oh! les beaux jours*, le texte didascalique qui occupe une place centrale fonctionne comme un "géo-texte" pour reprendre l'expression de Kristeva. En effet, 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'accroît 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. En effet, il appartient au spectateur ou au lecteur de re-sémantiser la représentation. Les personnages présentés dans *Oh! les beaux jours*, relèvent de l'irreprésentable car ils sont à la fois des êtres réels et des objets. Selon Ubersfeld, l'objet peut être "l'indice du fictionnel", c'est-à-dire, l'échantillon de tout ce qui ne peut pas être représenté et de ce qui est condamné à rester "hors-scène ou invisible". Elle a justement souligné comment "les didascalies, commandant la représentation, ont pour message propre des conditions d'énonciation imaginaire" (*L'École*, 130). Or, dans le deuxième acte, Winnie est totalement immobilisée; elle ne peut plus tourner la tête, on ne voit que ses yeux, et pourtant elle parle. Cependant, cette parole est une parole sans origine puisque la bouche de Winnie est à présent cachée. Dans *Oh! les beaux jours*, l'élément sonore (voix/sonnerie/cris/bruits) tisse un vaste réseau sonore investissant la totalité de l'espace théâtral, déplaçant ainsi la représentation théâtrale dans l'imaginaire.

Dans *Rockaby*, le personnage W (woman) apparaît dans les didascalies avec V (voice) sa voix enregistrée. La dissociation entre la voix et les personnages existant dans *Oh! les beaux jours* s'accroît dans *Rockaby*. Le personnage apparaît et disparaît continuellement de l'obscurité au rythme (automatique) du balancement de la chaise. Le personnage a le même statut qu'un objet inanimé puisqu'il est dépourvu d'expressions faciales et immobilisé sur une chaise dont il ne contrôle pas le balancement. Il n'est pas entièrement visible puisque seuls le visage et les mains de couleur blanche apparaissent sous l'éclairage. Ce personnage est pris lui-même dans l'ensemble du tableau qui est plongé dans l'obscurité au rythme du balancement de la chaise. De plus, ce personnage féminin semble pris dans la matière de la chaise. En effet, la chaise d'un bois poli ("polished to gleam when rocking") et les vêtements qui miroitent ("jet sequins to glitter when rocking") forment un ensemble lumineux qui se reflète à l'infini sur scène par le biais de l'éclairage. Ici le personnage, au même titre que la chaise, est un objet-reflet et une fois de plus l'élément visuel renvoie le spectateur à l'imaginaire.

Le texte de la pièce pourrait se lire comme un poème écrit à la manière de Joyce, par écoute d'associations sonores (ou phoniques). Le rythme du texte de *Rockaby* suggère par l'oreille un motif qui traverse toute la pièce: la monotonie et la synchronisation du balancement de la chaise et de la voix (V). Nous pouvons observer en effet de nombreuses répétitions et déplacements de phonèmes, principe à partir duquel le poème se construit ("so in the end [. . .] close to a long day [. . .] went down [. . .] down the steep stair [. . .] let down the bind and down"). Le mouvement vers la fin est ici signifié par l'éclairage ("faint fade of light") et par le dédoublement de la voix (V) en écho dans la pièce. Chaque répétition de "time she stopped" diminue graduellement pour finir en écho ("time she stopped", "living soul", "time she stopped", "rock her off") et pour aboutir à l'immobilité de la chaise et à l'obscurité totale. Ce mouvement simultané d'extinction de la voix et de la lumière est répété quatre fois, comme si la pièce se déliait à l'infini. Chaque séquence s'ouvre sur le "more" prononcé par le personnage (W). Ce "more", tout en figurant dans le dialogue, a une fonction didascalique, puisqu'il déclenche la représentation de *Rockaby* (et de ses séquences) tout en répétant à l'infini la fin (ou la mort) de la représentation théâtrale; le "more" pouvant s'entendre aussi bien au sens français qu'au sens anglais.

A mesure que la décomposition ou la désintégration du personnage s'accroît, la voix (voix sans corps, cris) et le langage non verbal investissent davantage l'espace théâtral. Cette évolution dans le théâtre de Beckett aboutit à la matérialisation du langage par des moyens d'expression non verbaux. La scène devient un "tissage de fonctions sémiotiques" c'est-à-dire un texte à la limite de l'espace théâtral et de l'espace poétique. En effet le langage verbal ne fonctionne plus qu'en tant que principe rythmique et au même titre que les autres éléments du langage spécifiquement théâtral (visuel/gestuel/sonore), il fait de la scène un univers purement fictionnel.

UNIVERSITY OF WISCONSIN, MADISON

Notes

¹ Nous comprenons ici pourquoi Beckett dira par la suite "My work is a matter of fundamental sounds". (*The Village Voice*, 15).

² Dans ces deux pièces, le texte théâtral est un texte purement didascalique: les gestes, la lumière et l'élément sonore se substituent au langage verbal.

³ C'est-à-dire un espace démultiplié qui s'étend au delà de l'espace scénique.

⁴ Par la suite dans le théâtre de Beckett, les stimuli visuels et sonores commanderont la représentation: par exemple la sonnerie qui déclenche l'ouverture des yeux de Winnie dans *Oh! les beaux jours*.

⁵ Le "grain" de la voix selon Barthes, est "un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art [. . .]. C'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue et non celle du sens, du langage" (*Le Plaisir*, 104–105).

Références

Barthes, Roland. *Essais critiques IV: le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

———. *Le Plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Beckett, Samuel. *Rockaby*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

———. *Oh les beaux jours*. Paris: Editions de Minuit, 1963.

———. "Letter to Alan Schneider", *The Village Voice*. March 19, 1958: 15.

———. *En attendant Godot*. Paris: Editions de Minuit, 1952.

Bradby, David. *Modern French Drama 1940–1980*. Great Britain: Cambridge UP, 1984.

Genette, Gérard. *Figures, essais*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre* [1970]. Paris: Editions Sociales/Messidor, 1982.

———. *L'Ecole du spectateur, lire le théâtre 2*. Paris: Les Editions Sociales, 1981.