

SOPHIA FELOPOULOU

IMAGES SCÉNIQUES-IMAGES COSMIQUES
DANS L'UNIVERS THÉÂTRAL DE SAMUEL BECKETT

«Tout le monde est un théâtre et le théâtre est un monde», disait le grand Élisabéthain, pour indiquer le rapport étroit entre la scène et le monde. Le monde figurant sur la scène beckettienne se situe au-delà de la réalité. Pourtant, le théâtre de Samuel Beckett contient souvent des images visuelles ou auditives désignant un macrocosme dans le microcosme de la scène, de l'écran ou des ondes radiophoniques, qui font forte allusion à un univers en train de se dissoudre.

C'est justement cet univers fait d'éléments constitutifs qui renvoie à la pensée des philosophes présocratiques qui cherchaient de quoi le monde est fait¹; pour eux c'était à partir d'un élément originel que tous les autres étaient composés. Par exemple, pour Thalès de Milet l'eau est le principe de toutes choses, de même que pour Anaximandre² qui, de plus, fait de l'ἀπειρο, l'indéfini³, celui qui n'a pas de bornes, le principe de tout. Anaximène affirme que la substance fondamentale n'est autre que l'air⁴. Lui, comme Xénophane, reproduit la même image du ciel, embrassant et couvrant la terre, qu'Hésiode a été le premier à décrire. Le feu, d'où tout est issu et ce à quoi tout revient, est représenté par la notion du cycle qu'Héraclite avait définie dans sa philosophie du Devenir; le feu est fait de la «perpétuelle métamorphose des substances qui se corrompent et se reforment»⁵ à l'intérieur d'un cercle. Aux trois éléments ci-dessus, Empédocle ajoute un quatrième, la terre «d'où naquirent les vivants et à laquelle ils retournent»⁶.

L'être beckettien vit dans un univers qui adopte les traits du cosmos présocratique; sa vie ou sa survie, ses rêves ou ses souvenirs ainsi que sa mort sont enracinés dans un ou plusieurs éléments. Cette étude vise à détecter et à analyser leur présence dans le théâtre de Samuel Beckett, le rôle qu'ils y jouent, leur importance et leur relation avec ceux parus dans la philosophie antique. Or l'essentiel est de vérifier si les images scéniques ressemblent aux images cosmiques, saisies par les philosophes grecs. L'œuvre de Gaston Bachelard, d'autre part, ayant ses origines à la pensée présocratique, viendra en aide à notre tentative d'interprétation. Il faut cependant signaler que l'intérêt scientifique de Bachelard pour les éléments concerne surtout l'art et non pas le monde réel, qui intéresse les Grecs et que les pièces de Beckett reflètent.

¹ Voir Jean Brun: *Les Présocratiques*, P.U.F., Paris 1973, p. 17. Les philosophes présocratiques ne se demandaient pas ce qui était avant ce qui est, mais ils cherchaient de quoi le monde est fait. L'auteur se réfère à la remarque de John Burnet, concernant Thalès et il la complète en soutenant qu'il s'agit surtout d'une vision de l'unité du cosmos.

² Pour Anaximandre «les créatures vivantes naquirent de l'élément humide quand il eut été évaporé par le soleil», *ibid.*, p. 22.

³ La traduction du terme ἀπειρο pose un problème.

Nietzsche proposait l'indéfini et non l'infini, car pour les Grecs l'infini était essentiellement ce qui n'est pas fini, l'inachevé. D'après le témoignage d'Aristote l'indéfini était qualifié par Anaximandre de «divin», car «immortel et impérissable». Voir *ibid.*, p. 21.

⁴ «Le monde étant conçu comme un vivant, l'air lui est nécessaire tout comme à l'homme qui respire.» *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

Dans *En attendant Godot* la présence de l'arbre s'impose sur une scène renvoyant à un lieu vide, infertile et hostile, pareil à un espace avant l'accomplissement de la Création du monde, mais qui fait en réalité appel à sa fin, compte tenu de l'âge avancé des héros⁷. Sa réalisation scénique a été souvent l'oeuvre de très grands artistes, tel Giacometti, ce qui montre l'importance que les metteurs en scène lui attribuent⁸. Symbole de l'univers, l'arbre, «réunit tous les éléments et met en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain par ses racines, la surface par son tronc et ses branches, les hauteurs par ses branches supérieures et sa cime.»⁹ Encore, symbole négatif et positif à la fois, l'arbre, pour Bachelard, «unit l'inférieur au céleste, l'air à la terre; il oscille du jour à la nuit et de la nuit au jour.»¹⁰ L'arbre nu de la pièce, privé de son feuillage, pareil à un arbre mutilé, ébranle l'être et constitue une menace¹¹.

Emblème des rapports établis entre le ciel et la terre, l'arbre devient synonyme de l'axe du monde¹². Dans ce même lieu, l'image verticale de l'arbre se visualise grâce à Lucky restant debout et tenant les valises. Pozzo, lui-même, le rapprochera à Atlas (p. 43)¹³ qui portait le ciel sur sa tête. En outre, la corde qui le relie à son maître, et le souci ressenti constamment par Pozzo de le remettre à la station debout, chaque fois qu'il tombe, évoquent l'équilibre du globe.

D'autre part, l'arbre est lié au temps, il marque avec son feuillage le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération. Dans *Godot*, les quelques feuilles que l'arbre possède au début du deuxième acte suggèrent le temps écoulé, et surtout sa relativité. Temps et espace appartiennent ici plutôt au Paraître qu'à l'Être, puisque ces notions sont différemment reçues et conçues par les personnages¹⁴. Le temps de la pièce ressemble à l'éternité cosmique, mais aussi cyclique. La nuit et la lune sont associées à la déception, à l'angoisse, à la peur; par contre le jour est la promesse, l'espoir. La catégorie du temps chez Beckett n'est pas linéaire, telle qu'elle est en général perçue, elle se rapproche à celle des anciens, et pour eux, le temps était cyclique¹⁵. Dans l'oeuvre beckettienne c'est la répétition, le recommencement qui fait naître l'impression que le temps s'est arrêté.

⁷ Marie-Claude Hubert remarque que «la plupart des héros beckettians semblent parvenus au terme de leur existence». Dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, José Corti, Paris 1987, p. 77.

⁸ En 1961, à la reprise de *En attendant Godot* à Odéon par Roger Blin, l'arbre, qui est une sculpture inventant un espace, est réalisé par Giacometti. Dans la représentation de 1953, l'arbre était de Sergio Gerstein et de Roger Blin, probablement; cet arbre-là essayait d'exprimer quelque chose mais n'inventait aucun espace. Voir Jean Jourdeuil: «Choses dites...» interview de Thomas Ferrand, *Murmure*, no 5, 2004, p. 63.

⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris 1969, «Arbre».

¹⁰ Gaston Bachelard: *L'Air et les songes*, José Corti, Paris 1943, p. 240.

¹¹ Voir Pierre Quillet: *Bachelard*, Seghers / Philosophes de tous les temps, Paris 1964, p. 154. Pour Estragon l'arbre pourrait, aussi, servir à leur pendaison, *En attendant Godot*, Minuit, Paris 1976, p. 21.

¹² Voir *Dictionnaire des symboles*, «Arbre».

¹³ Le numéro des pages entre parenthèse se réfère aux pièces mentionnées.

¹⁴ Pour marquer la relativité du temps et de lieu, et leur réception différente, on pourrait employer le terme *différence* de Jacques Derrida qui signifie à la fois «être différent» et «remettre à plus tard», voir *Positions*, Minuit, Paris 1972, pp. 16-17. Zoé Samara remonte la notion à Platon (*Théétète*, 209a) et souligne que la *différence* concerne la différence dans le temps et dans l'espace qui sont identiques. Voir «Théâtre et différence» (en grec), *Comparaison*, no 5, 1993, p. 86. Le rendez-vous avec Godot est toujours remis à plus tard; l'identification du lieu, dans les deux actes, n'est pas facile pour Estragon, ni la précision exacte du temps passé.

¹⁵ Sur la notion cyclique du temps pour les anciens voir

L'espace scénique correspond à un espace renvoyant à l'infini ou, mieux encore, à l'indéfini d'Anaximandre, source de tout. Mais, le combat des contraires existant toujours, on ne peut pas ignorer la présence des bornes dans un lieu complètement ouvert, au moins dans l'esprit d'Estragon pour qui le cosmos pourrait être comparable à un «compartiment» :

VLADIMIR

Et où étions-nous hier soir, d'après toi?

ESTRAGON

Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque.

(p. 92)

La perspective du compartiment pourrait nous emmener au symbolisme bachelardien du coin, qui serait un abri assurant l'immobilité. D'un autre point de vue, se recroqueviller sur soi, dans un coin, équivaldrait à un acte négatif et serait un refus de l'univers¹⁶, en même temps qu'une attitude de refuge comme celle empruntée par la posture utérine choisie par Estragon, à la fin du second acte (p. 98).

Si les quatre personnages de *En attendant Godot* continuent leur chemin dans le monde, à deux, car la solitude leur est insupportable, c'est parce que Beckett adopte la voie d'Empédocle qui affirme que «l'homme est un être exilé et errant sur [...] terre.»¹⁷ Pour le philosophe, l'homme expiait ainsi les fautes de son existence antérieure, pour le dramaturge, le personnage expie sur terre le péché de la naissance.

Lieu de l'errance est aussi la terre de *Tous ceux qui tombent*, pièce pour la radio, qui substitue à l'image visuelle l'image sonore. La terre apparaît déjà au titre qui, faisant appel à l'attraction, entrave la faculté de marcher des héros. Ainsi l'itinéraire de Madame Rooney jusqu'à la gare et son retour avec son mari s'érige en chemin de la croix. Le bruit des pas traînants de Madame Rooney constitue le premier son, montrant la dégradation physique des personnages. Tout ce qui se trouve sur cette terre aride, couverte de poussière, souffre d'une façon ou d'une autre¹⁸. La dégénérescence règne et l'élément de la terre est secondé par celui de l'air, du vent qui souffle et annonce la pluie de la fin. L'espace ouvert et hostile fait appel à son double antithétique, voire à l'espace fermé de l'habitation, exprimé dans les paroles de Monsieur Rooney, anxieux de retourner à la maison: «Rentrons vite nous installer devant le feu. Nous tirerons les rideaux.»¹⁹ La chaleur du feu s'associe à la protection et l'intimité du logis clôturé. Pour Empédocle «l'homme voit lorsque le feu qu'il porte en lui s'unit à celui de l'univers»²⁰. Monsieur Rooney, aveugle, vit dans un univers inamical, son «feu» à lui ne peut que s'unir à la flamme domiciliaire, et là, l'union de la terre, sous la forme de la maison, et du feu lui permettrait de voir son propre monde; pour Bachelard, notre maison est notre premier univers et «une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme.»²¹

Jean-Pierre Vernant: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1974, t. I, pp. 13-79.

¹⁶ Voir G. Bachelard: *La Poétique de l'espace*, Quadrige / P.U.F., Paris 1957, pp. 130-131.

¹⁷ J. Brun: *op. cit.*, p. 91.

¹⁸ Dans chaque maison il y a un malade, les véhicules

causent de la peine, la vieille baraque en ruine héberge une dame seule, la musique de «La jeune fille et la Mort» retentit d'une maison. (p. 8)

¹⁹ Minuit, Paris 1969, p. 52.

²⁰ J. Brun: *op. cit.*, p. 101.

²¹ G. Bachelard: *La poétique de l'espace*, pp. 24 et 26.

Le feu et la terre règnent aussi dans *Oh les beaux jours*, qui se déroule dans un espace sans bornes, où l'errance cède la place à l'inertie de l'héroïne. Sur une «étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon» Winnie est «enterrée jusqu'au-dessus»²². En haut, le ciel avec une «lumièrè aveuglante» et un «soleil d'enfer» qui rend l'endroit chaud comme une «fournaise». Le monde de Winnie prend feu, à l'image de celui d'Héraclite: «Dans un brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu [...] ? Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires» (p. 45), dit Winnie. Le feu pour Héraclite est beaucoup plus qu'une substance primordiale, il est la substantialisation du Logos (de la parole), un Logos-foudre fulgurant, qui éclaire le monde et le gouverne²³, et la parole de l'héroïne régit le monde de la pièce. Le cosmos, pour Héraclite, est *en feu* au double sens du terme: «il est en feu parce qu'il est fait de ce feu essentiel qui circule à travers tout le cycle des éléments, et il est en feu parce qu'il brûle et qu'il est lui-même une sorte de flamme»²⁴. Cet univers «fut toujours, est et sera éternellement vivant, s'allumant avec mesure et s'éteignant avec mesure»²⁵, écrit Héraclite pour qui le monde est en devenir. Et Winnie de réfléchir: «De la mesure dans toute chose [...], il faut que ça bouge, quelque chose dans le monde, moi c'est fini.» (p. 72) La philosophie héraclitéenne, celle du *devenir*, semble être adoptée par notre dramaturge, bien que le devenir beckettien mène à l'anéantissement, au «noir éternel» (p. 72); on ne peut pas cependant nier une influence de la philosophie de *l'être*, issue des Éléates: «Jamais rien qui change» (p. 53), soupire Winnie.

La terre, sous la double forme, du mamelon et du trou où s'abrite Willie, fait appel à la caverne qui représentait le monde dans l'antiquité²⁶. L'ascension hors de la caverne est associée à la marche vers l'intelligence et à la délivrance de l'âme. Winnie s'imagine qu'elle «s'en irait flotter dans l'azur» (p. 40), contre la loi de la «gravité», si elle n'était pas tenue «de cette façon.» (p. 40) L'héroïne éprouve, à la fois, deux sensations contradictoires, l'une, optimiste, qu'un jour la terre va craquer et la laissera sortir, et l'autre, pessimiste, qu'elle sera avalée, ce qui sera, en partie, vérifié dans le deuxième acte.

Cette image de la femme, émanant à moitié du mamelon, prisonnière et libre à la fois, fait penser à la coquille, dont parmi les nombreux symbolismes nous pourrions retenir celui des anciens qui l'associaient à la tombe ou au corps enveloppant une âme²⁷. Pour Bachelard la dialectique régit l'être qui surgit d'une coquille²⁸ qui devient à la fois la maison et le tombeau de Winnie. Vu comme tombeau, la coquille-mamelon emmure l'héroïne vivante. Pour le même philosophe, la maison est liée à l'élément aérien, au ciel. Quand les murs disparaissent, celle-ci appartient à l'univers, et la coquille-mamelon, vue comme maison, appartient au cosmos du théâtre universel.

²² Minuit, Paris 1975, p. 11.

²³ Voir J. Brun: *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁶ Pour Hésiode, le Chaos – un des trois êtres primordiaux, les deux autres étant la Terre et Éros – est la cavité, l'espace entre le ciel et la terre. Voir Hésiode: *Théogonie, les travaux et les jours, le bouclier*, texte éta-

bli et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1972, *Théogonie*, v. 116-120.

²⁷ Voir G. Bachelard: *La Poétique de l'espace*, pp. 108, 109, 114. Pour Bachelard il s'agit de la «tombe où l'homme va être réveillé» (p. 114); l'homme se trouve alors entre la vie et la mort.

²⁸ Voir *ibid.*, p. 108. L'humeur de l'héroïne, comme on vient de remarquer plus haut, le prouve.

Le feu et la terre sont, aussi, les éléments constitutifs des *Cendres*, pièce radiophonique, où les images scéniques cèdent la place aux images narratives. Celles-ci, bien nombreuses, appartiennent, à la fois, au théâtre au premier et au second degré et se déclenchent chez le héros par le souvenir de son père. L'eau, sous la forme de la mer, serait éventuellement l'élément principal mais, comme elle est à peine audible, l'image sonore qui s'impose au premier abord est celle de la terre et de l'eau, associées avec le bruit des galets produit par les pas de Henri. Tous les deux – terre et eau – viennent se joindre à l'élément du feu éteint, présent au titre et tenant une place importante dans l'espace fermé qu'est la chambre de Bolton. Selon Aphrodite Sivetidou, étudiant «l'encastrement du cercle» dans la pièce en question, «le centre, père du cercle, est occupé par le feu [...]. Le feu est encadré par l'élément minéral, qu'est la maison, celle-ci entourée par le monde végétal, qu'est la nature neigée, et toute la scène par les rayons du plein cercle de la lune.»²⁹ Le cercle et la lune sont souvent des métonymies du temps; le cercle est rapproché également au ciel cosmique et à ses relations avec la terre³⁰.

Les personnages semblent porter, eux aussi, la marque d'un élément. Le père, regardant vers la mer, immobile «comme s'il avait été changé en pierre»³¹, est pareil à un «monument de solitude monté sur un piédestal»³², ce qui évoque sa ressemblance avec le *eidolon* archaïque et le *colossos*, tous les deux faits de terre. C'est au même univers de pierre qu'appartient Holloway, beau vieillard, «massif comme un roc» (pp. 42-43)³³.

Il paraît que l'eau a toujours la première place dans les textes appartenant au théâtre de la mémoire³⁴. *Cendres*, mis à part, on retrouve la référence à la réminiscence, source de connaissance pour Empédocle³⁵, dans *La dernière bande* et la pièce télévisuelle, *Dis Joe*, toutes les deux fondées sur l'élément aquatique. L'eau du lac domine dans *La dernière bande*; le couple des amoureux se trouve embarqué et heureux, sous un soleil flamboyant. L'image de la barque sur le lac nous renvoie à celle de la terre flottée sur l'eau, comme Thalès l'avait imaginée. La barque, métonymie de la terre et, éventuellement, de la maison pour le couple, flotte dans l'univers, puisqu'elle s'est laissé aller à la dérive (p. 24).

²⁹ Aphrodite Sivetidou: *Les voies de l'image théâtrale*, University Studio Press, Thessalonique 1995, p. 47. A. Sivetidou étudie, minutieusement, l'importance et le symbolisme de tous les éléments présents dans la pièce.

³⁰ Voir *Dictionnaire des symboles*, «Cercle», «Lune».

³¹ Dans *La dernière bande*, Minuit, Paris 1992, p. 65.

³² A. Sivetidou: *op. cit.*, p. 37.

³³ Tous les deux, le père et Holloway, se trouvent entre la réalité et l'irréalité, l'un étant à la fois mort et vivant grâce au souvenir, l'autre étant un personnage doublement fictif. Le *eidolon* désigne le fantôme qui se montre – le père est toujours présent dans la mémoire de Henri – le *colossos* assure, selon J.-P. Vernant, le possible contact des vivants avec les morts et marque le double, l'immobilité de la pierre et la mobilité de la psyché, l'ici présent et le renvoi à un ailleurs. Sur le *eidolon* et

le *colossos*, voir Monique Borie: *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Le Temps du théâtre. Actes Sud, Paris 1997, pp. 15-16. D'autre part, la porte dans l'histoire encadrée, séparant les deux vieillards, Bolton et Holloway, acquiert une grande valeur symbolique du dedans et du dehors. Pour Bachelard, le philosophe «par le dedans et le dehors, pense l'être et le non-être» et les deux vieillards *sont et ne sont pas*. De plus, la porte «c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert», *Poétique de l'espace*, pp. 191 et 200.

³⁴ Voir à propos, A. Sivetidou: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», dans *Le verbe et la scène*, travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara, A. Sivetidou et A. Tsatsakou éd., Honoré Champion, Paris 2005, pp. 339-353.

³⁵ Voir J. Brun: *op. cit.*, p. 91.

Dans *Cascando*, l'histoire de Maunu, racontée par une voix, offre, selon Ludovic Janvier, «la meilleure condensation de cette image archétypale de la barque légère qui emporte.»³⁶ La descente pénible de Maunu, de sa baraque vers la mer la nuit, le conduit, après plusieurs chutes dans la boue, à une barque pour prendre le large dans une destination imprécise: «le large... cap incertain... sur l'île... puis plus... ailleurs... partout... cap partout...»³⁷.

La même descente vers la mer, sous une lune de tiède nuit d'été, est reprise dans *Dis Joe*. Les trois tentatives de suicide de la jeune femme se réalisent avec le même cérémonial: elle traverse le jardin, puis le tunnel et atteint le bord de la mer. Sa troisième tentative réussit; cette fois elle a d'abord creusé «un petit lit pour son visage dans les pierres», son petit tombeau. Le nombre trois pour les disciples de Pythagore «est tenu de parfait.»³⁸ Le tunnel pourrait nous faire penser à l'image de la caverne que nous avons déjà évoquée. Mais cette fois la caverne paraît être associée à son aspect féminin: comme symbole de la matrice elle renvoie à la renaissance, comme figure de l'intérieur elle est signe de maturité. La lune, qui est l'eau par rapport au feu solaire, symbolise la connaissance par reflet: l'héroïne, en pleine maturité a conscience de ce qu'elle fait; le cercle, trait caractéristique de la pensée antique, lui permet de voir la renaissance à travers la mort. La mort de la lune n'est jamais définitive, ce qui pourrait expliquer l'échec des deux premières tentatives de la jeune femme, tant que la lune éclairait³⁹. C'est seulement quand «la lune glisse derrière la colline... [et] La grève passe dans l'ombre...»⁴⁰ que la mort peut arriver.

La caverne et le cercle se retrouvent dans *Fin de partie*, pièce qui se situe dans un lieu entièrement clos, vide et obscur, les fenêtres étant haut perchées et les rideaux fermés avant le commencement de l'action dramatique. L'idée du trou n'est pas seulement suggérée, elle est, de surcroît, évoquée par Hamm, ayant le sentiment d'être dans un trou⁴¹. Cet espace fermé, avec de nombreuses références au monde extérieur et des tentatives de le voir par la fenêtre, représente à la fois la terre et l'univers cosmique et théâtral. La maison de Hamm est associée par lui-même à l'univers (pp. 41 et 65), quant à la cuisine de Clov, «trois mètres sur trois mètres sur trois» (p. 16), elle a la forme de cube que Pythagore attribue à l'élément de la terre⁴². Le monde, dont Clov rêve «où tout serait silencieux et immobile» (p. 78), rappelle l'Être de Parménide, éternel et immobile, semblable à la courbure d'une sphère bien arrondie⁴³. La dimension métathéâtrale présente dans la pièce – exemple les lunettes de Clov observant le vrai public, le centre de la scène s'identifiant au centre du monde – constitue le vrai pouvoir du théâtre⁴⁴ et met en valeur les rapports étroits entre la scène et le monde.

L'espace de Samuel Beckett est l'espace universel et l'auteur irlandais pour mieux exprimer l'universalité, semble-t-il, préfère situer certaines de ses pièces dans le «nulle part». Dans *Pas moi*, comme dans *...que nuages* le rôle principal est tenu par une bouche. La pensée populaire des Grecs anciens, s'appuyant sur la spéculation que la voûte céleste embrasse la cavité de l'univers, compare la «cavité» du ciel au palais humain et leur attribue le même voca-

³⁶ Ludovic Janvier: *Beckett par lui-même*, Seuil / Écrivains de toujours, Paris 1969, p. 42.

³⁷ Dans *Comédie et actes divers*, Minuit, Paris 1990, pp. 56-57.

³⁸ J. Brun: *op. cit.*, p. 37.

³⁹ Sur le symbolisme de la lune et de la caverne voir *Dictionnaire des symboles*.

⁴⁰ Dans *Comédie et actes divers*, p. 90.

⁴¹ Minuit, Paris 1975, p. 56.

⁴² Voir J. Brun: *op. cit.*, 40.

⁴³ Voir *ibid.*, p. 72.

⁴⁴ On peut trouver des références au théâtre dans de nombreuses pièces de Beckett, à titre indicatif *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours*, *Cendres*.

ble (ouranos, ouraniskos)⁴⁵. Il ne faut pas, par conséquent, s'étonner en entendant le premier mot de la Bouche, organe de la parole, qui dit le : «- monde... mis au monde...»⁴⁶.

Le témoignage du comédien tenant le rôle de la Bouche dans *Pas moi*, qui avoue se sentir sans corps, sans point de repère dans l'espace, tel un cosmonaute⁴⁷, prouve que la pièce se situe dans un «nulle part» qui est un «partout universel» et qui atteint le spectateur partout sur la planète. Marie-Claude Hubert constate: «Le spectateur a l'impression qu'une voix, sortant du noir, lui tombe dessus, tout comme la remémoration d'événements anciens nous fait chuter dans le passé.»⁴⁸

Figurées ou narratives, les images beckettiennes montrent clairement que les quatre éléments s'associent harmonieusement dans l'oeuvre du dramaturge et qu'ils *jouent* dans le temps et dans l'espace. Destinés à la scène, à l'écran ou à la radio, les textes de Samuel Beckett semblent être attachés à la pensée des philosophes présocratiques sur le rôle et la fonction des éléments. Il est évident que son monde, où l'être «vit» et se souvient⁴⁹, est celui de la terre et de l'eau, animé par le feu et le vent. Grâce à l'auteur irlandais, la scène théâtrale devient une scène universelle qui s'efforce de nous communiquer l'image de l'accablement, de l'anéantissement progressif et de la disparition du héros et de l'homme.

⁴⁵ Voir Olaf Gigon: *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ *Pas moi*, dans *Oh les beaux jours*, p. 82.

⁴⁷ Voir Billie Whitelaw: «Travailler avec Samuel Beckett», *Revue d'esthétique*, Jean-Michel Place, Paris 1990, p. 334.

⁴⁸ M.-C. Hubert: «Beckett dramaturge: De la mise en espace à la mise en scène», dans *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*, CNRS éditions, Paris

1995, p. 42.

⁴⁹ On pourrait comparer le héros beckettien au rêveur de la rêverie cosmique de Bachelard qui «est le véritable sujet du verbe contempler, le premier témoignage de la puissance de contemplation. [...] Contempler en rêvant, est-ce *connaître*? Est-ce *comprendre*? Ce n'est certainement pas *percevoir*.» Dans *La Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1960. p. 149.