

Abdellah Zine El Abidine

Université Mohammed V

 <https://orcid.org/0009-0001-0845-6315>

abdellahzineelabidine@gmail.com

L'espace et le temps dans le théâtre de Matei Vişniec : stratégies d'exploitation dramaturgique

RÉSUMÉ

L'œuvre théâtrale de Matei Vişniec explore les rapports spatio-temporels à travers une interaction dynamique entre le visible (espace scénique) et l'invisible (espace extra-scénique), où les objets et les lieux incarnent des seuils symboliques entre intérieur et extérieur. Les espaces clos s'opposent aux zones intermédiaires (fenêtres, portes), qui matérialisent l'aspiration vers un ailleurs invisible. Ces tensions spatiales, amplifiées par des objets transitionnels chargés d'une dualité fonctionnelle et métaphorique, révèlent l'aliénation et la quête d'identité, tandis que l'extra-scénique, comme la foule, les rats, le carnaval, agit comme une force collective insaisissable, manifestations grotesques ou anonymes qui reflètent les contradictions de la condition humaine.

MOTS-CLÉS — théâtre, espace, temps, objets, absurdité, aliénation, identité, condition humaine

Space and Time in the Theatre of Matei Vişniec: Strategies of Dramaturgical Exploitation

SUMMARY

The theatrical work of Matei Vişniec explores spatio-temporal relationships through a dynamic interplay between the visible (scenic space) and the invisible (extra-scenic space), where objects and locations embody symbolic thresholds between the interior and the exterior. Enclosed spaces contrast with intermediate zones (windows, doors), which materialise aspirations towards an invisible elsewhere. These spatial tensions, amplified by transitional objects imbued with functional and metaphorical duality, reveal alienation and the quest for identity. Meanwhile, the extra-scenic, such as crowds, rats, or carnivals, acts as an elusive collective force, manifesting as grotesque or anonymous phenomena that mirror the contradictions of the human condition.

KEYWORDS — theatre, space, time, objects, absurdity, alienation, identity, human condition



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 27.10.2024. Revised: 31.03.2025. Accepted: 12.04.2025.

Funding information: Université Mohammed V. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

Le théâtre, en tant qu'art polysémique, repose sur une dialectique entre l'espace et le temps, deux dimensions qui structurent la textualité et la matérialité scénique. Anne Ubersfeld souligne que « c'est au niveau de l'espace [...] que se fait l'articulation texte représentation »¹, insistant ainsi sur le rôle pivot de l'espace scénique dans la concrétisation du texte dramatique. Cette articulation se matérialise dans le « en scène », c'est-à-dire « le[s] lieu[x] où se passe, très matériellement, chacune d[es] scène[s] »². Cependant, l'espace théâtral ne se limite pas à sa dimension physique ; Michael Issacharoff le divise en « plusieurs lieux distincts : architectural, scénographique, dramaturgique »³. Il distingue surtout entre le « visible » et le « non visible », où le premier correspond à « ce qu'on voit sur scène [...]. Le visible signifie [...] du point de vue du public et non des personnages »⁴, tandis que le second renvoie aux éléments situés « soit dans le passé (dans l'avenir s'il s'agit d'un élément à visualiser ultérieurement), soit dans la coulisse, bref en dehors du microcosme scénique »⁵.

Dans cette dynamique, les objets scéniques et extra-scéniques occupent une place déterminante. Selon Anne Ubersfeld, les objets scéniques comprennent « éléments de décor, costumes, accessoires de jeu »⁶, qui sont intégrés dans l'espace scénique et contribuent à l'architecture matérielle et visuelle de l'action. À l'inverse, les objets « extra-scéniques » ne sont pas physiquement présents sur scène, mais sont mentionnés par le discours des personnages ou par d'autres éléments textuels. Ils exigent « un espace qui intervient dans la fable pour des scènes qui n'ont pas lieu, mais qui sont évoquées ou racontées par les personnages »⁷. Dans ce sens, Richard Monod propose un autre terme, le « off » qui désigne « les actions qui se déroulent dramatiquement dans le temps du fragment, mais non dans son espace : actions perçues par les personnages en scène (auditivement et/ou visuellement) comme se passant là, tout près, mais hors de la vue du spectateur »⁸.

Patrice Pavis approfondit cette réflexion en proposant une classification détaillée de l'espace scénique, et il y inclut des catégories telles que « l'espace dramatique, scénique, scénographique, ludique, textuel et intérieur »⁹. Cette typologie, enrichie par l'intégration de la dimension temporelle dans un chapitre ultérieur intitulé « espace, temps, action »¹⁰, révèle que l'espace ne peut être dissocié du temps, les deux étant indissociables dans la construction des significations

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, 1977, p. 190.

² J. P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 76.

³ M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*

⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre... op. cit.*, p. 197.

⁷ J. P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse...*, p. 76.

⁸ R. Monod, *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977, p. 142.

⁹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, (Dunod, 1980), Armand Colin, 2004, p. 118.

¹⁰ P. Pavis, « Espace, temps, action », in *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 138-148.

scéniques. Enfin, Roland Barthes, analysant Racine¹¹, oppose « l'espace clos » (intérieur) à « l'espace ouvert » (extérieur), et souligne leur impact sur le développement de l'action et le destin des personnages.

C'est dans ce cadre théorique que s'inscrit notre étude de l'œuvre de Matei Vişniec, dramaturge contemporain dont le théâtre exploite avec audace les frontières spatio-temporelles et joue des interactions entre objets scéniques et extra-scéniques. À travers l'analyse de certaines pièces, cet article explore la manière dont Vişniec déconstruit les normes spatiales et temporelles, utilisant l'espace scénique comme un endroit de réflexion métaphysique et critique. En croisant les approches d'Ubersfeld, Ryngaert, Issacharoff, Pavis et Barthes, nous montrerons comment son théâtre transforme l'espace-temps et les objets, qu'ils soient présents, absents ou fantasmés, en un dispositif poétique et politique, où l'absence et la mémoire deviennent des acteurs à part entière.

1. La dimension spatiale des objets

Au cours de la première moitié du XX^e siècle, les bouleversements politiques, sociaux et culturels qui ont marqué cette période ont profondément impacté l'ensemble des genres littéraires, y compris le théâtre. Sur le plan dramaturgique, ces perturbations se sont traduites par une révision des conventions traditionnelles qui touchent à la fois l'écriture, les personnages, mais aussi les notions de temps et d'espace. En effet, l'espace théâtral, qui servait principalement de cadre à l'action dramatique, a subi une transformation majeure. Désormais, il devient un élément central de l'œuvre, objet d'une déconstruction qui en fragmente les contours. Qu'il soit intérieur ou extérieur, le visible ou l'invisible, l'espace scénique perd sa définition précise et identifiable, se réduisant souvent à une abstraction ou à un lieu indifférencié. Ce changement radical renvoie à l'incertitude et au désarroi des personnages, pris dans un monde où les repères traditionnels disparaissent.

Le théâtre de cette époque n'investit plus l'espace en tant que tel, mais interagit avec lui et fait un écho de la perturbation existentielle et du déracinement de l'homme moderne. Peu importe où se déroule l'action ; l'essentiel réside dans la capacité des dramaturges à toucher l'universalité des spectateurs dans la mesure où ils évoquent des préoccupations humaines profondes et intemporelles. À travers les dialogues et les didascalies, ils traduisent les inquiétudes, les doutes et les questionnements de l'être, en rendant le théâtre non seulement un miroir de la société, mais aussi un moyen de communication des émotions et des idées au-delà des frontières géographiques et temporelles.

Ainsi, dans certaines pièces de Matei Vişniec, la dynamique de l'espace est exploitée. Les personnages participent à son invention, qui évolue au gré de leurs

¹¹ R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 57.

interactions. Ceci suscite un processus de co-création spatiale qui révèle un lien intime entre l'espace scénique et la psychologie des personnages : l'espace n'est plus un simple décor, mais une représentation des tensions intérieures et des déséquilibres émotionnels auxquels ils sont confrontés. Dès les premières lignes de plusieurs de ses   uvres, Vi  niec utilise le texte didascalique pour décrire minutieusement le climat dans lequel l'action prendra place et pour instaurer un dialogue entre le lieu et les protagonistes.

De manière récurrente, certaines pièces se passent dans des espaces clos qui renforcent l'idée d'enfermement à la fois physique et psychologique. Ces lieux confinés, tels que la chambre (*La Machine Tchekhov*), l'antichambre (*Petit boulot pour vieux clown*), une pièce avec fenêtre (*Les Chevaux à la fenêtre*) ou une pièce obscure qui ressemble à une cellule de prison (*Le Roi, le rat et le fou du roi*), un bar-pension (*Trois nuits avec Madox*), se transforment en reflets de l'aliénation pour refléter l'impuissance des personnages face à l'écoulement du temps et à la dégradation de leur existence. Dans *Petit boulot pour vieux clown*, les trois personnages principaux, tous des vieux clowns ayant un passé commun, se retrouvent par hasard après avoir lu une annonce pour recruter un vieux clown. Ils attendent dans « une antichambre située à l'étage »¹², un espace ambigu, qui incarne le passage et l'incertitude, marqué par « deux entrées à gauche et à droite »¹³. Le lecteur-spectateur perçoit rapidement que la pièce se déroule à l'intérieur d'un bâtiment, à la lisière de l'inconnu, tandis que la « grande porte au milieu »¹⁴, visible cette fois par un observateur extérieur, offre un accès direct à un univers extra-scénique. L'enthousiasme des retrouvailles se transforme rapidement en une compétition acharnée entre Nicollo et Filippo, puis Peppino. Cette rivalité met en lumière, dès le premier acte, la nature complexe et conflictuelle de leurs relations, marquées par l'hypocrisie et une agressivité révélatrice de leurs faiblesses et de leurs incertitudes profondes. Par conséquent, le décor montre dès le début de la pièce un lieu clos mais symboliquement ouvert, cela ne fait qu'intensifier l'immobilité et la vacuité de leur attente.

Dans la même optique, dans *Les Chevaux à la fenêtre*, la fenêtre joue un rôle symbolique clé, tout comme la porte, en tant qu'élément de passage entre l'intérieur et l'extérieur, mais sa lumière ne fait qu'éclairer « une pièce sombre »¹⁵, figée dans une obscurité oppressante, avec cette fois-ci « un robinet au mur » qui « goutte lentement »¹⁶. Ce lent écoulement symbolise le passage du temps, presque imperceptible, tandis que la vie des personnages reste statique. Dans *Trois nuits avec Madox*, « le bar-pension de province »¹⁷ est un lieu de suspension tem-

¹² M. Vi  niec, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophone qui a une petite amie à Francfort*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1998, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ M. Vi  niec, *Les Chevaux à la fenêtre*, Paris, Crater, 1996, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ M. Vi  niec, *Trois nuits avec Madox*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 1995, p. 7.

porelle. Le bruit incessant « des vagues, la pluie, les cris des mouettes, la sirène d'un bateau »¹⁸ contraste avec la passivité de l'intérieur, où les objets du quotidien, comme la cafetière ou le réfrigérateur, soulignent cette inertie de l'espace. Cet environnement sonore extérieur, en opposition à l'inaction intérieure, reflète la quête insatisfaite de sens ou de changement qui ne se réalise jamais.

La problématique du lieu s'impose également comme un destin inéluctable, auquel les personnages se trouvent inextricablement liés, tout comme ils le sont à leur condition existentielle qui régit leur destinée. Dans *La Femme comme champ de bataille*, l'espace intime de « la chambre de Dorra », située dans « un hôpital à Slavonski Brod en Croatie », est le théâtre d'une confrontation intense entre deux femmes meurtries par la guerre bosniaque. Ce lieu de guérison et de souffrance est également chargé de symbolisme, signifiant la douleur du passé et la difficulté de la reconstruction après le traumatisme. Enfin, dans *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, l'action se produit dans « une chambre d'hôpital psychiatrique à Moscou », un espace confiné et isolé, où la seule ouverture sur le monde extérieur est « une petite fenêtre » qui donne sur les pieds des passants. Cette image accentue l'enfermement des personnages, enfermés dans leur folie et coupés du monde.

Dans ces espaces, les objets de décor structurent visuellement l'environnement scénique et orientent la lecture concrète des situations. Anne Ubersfeld rappelle que ces lieux sont des « collections de signes où figurent, où peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments du décor, éléments divers de l'espace scénique »¹⁹. Loin d'être de simples supports symboliques, ils définissent des repères spatiaux et contextuels. Ainsi, dans *Trois nuits avec Madox*, les mentions d'un comptoir, une table de billard, des tables et des chaises, un escalier qui mène à l'étage, un portemanteau, un vieil appareil de radio bourdonne doucement, circonscrivent un lieu public marqué par l'usure, ancrant le spectateur dans un cadre réaliste. De même, dans *Petit boulot pour vieux clown*, les chaises, les costumes, les lavallières, les valises, les chapeaux, matérialisent l'univers professionnel des clowns et évoquent leurs outils de travail et leur environnement quotidien. Les gestes de Nicollo qui « se réveille et écoute attentivement. Il se lève et arrange un peu sa tenue »²⁰ ou de Filippo qui « se laisse tomber sur une chaise en haletant. Il s'évente avec son melon »²¹, s'apparentent à des routines scéniques, intégrant les objets dans une mécanique d'actions visibles. Ces éléments, par leur présence tangible, participent à la cohérence narrative et spatiale et affirment leur rôle fonctionnel dans la construction dramaturgique.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre...*, p. 171.

²⁰ M. Vişniec, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'Histoire des ours...*, p. 7.

²¹ *Ibid.*

Ces huis clos spatiaux deviennent alors l'incarnation de la captivité intérieure des personnages, où chaque objet scénique contribue au développement du sens de l'œuvre, comme le dit Ionesco : « Il est donc non seulement permis mais recommandé de faire jouer les accessoires, de faire vivre les objets, d'animer les décors »²².

Quant à l'espace extra-scénique, il est particulièrement pertinent dans la pièce *Le Roi, le rat et le fou du roi* à travers « le carnaval »²³. Ce dernier, malgré sa place centrale dans l'imaginaire de la scène, est entièrement relégué à l'extérieur de la scène. Les deux protagonistes, le roi et son bouffon, enfermés dans leur prison, ne peuvent y assister directement. Le carnaval, avec ses festivités, est uniquement perçu par le bouffon, qui l'observe par la fenêtre. La description qu'il en fait transporte les spectateurs dans cet espace extérieur. Émerveillé, le bouffon dépeint une scène fantastique qui mêle feux d'artifice et défilés de chars allégoriques ornés de fleurs. Il raconte avec enthousiasme la présence d'artistes de rue, cependant, cette fête, grandiose dans son éclat, reste éloignée et ne peut être vue que par l'imagination et le récit du bouffon. Cet usage de l'espace extra-scénique enrichit la scène et met en relief l'opposition entre l'enfermement des personnages et la liberté éclatante du monde extérieur. La distance entre les deux espaces crée une tension dramatique, accentuant le sentiment d'exclusion des protagonistes.

Le Roi : Mais qu'est-ce qu'ils font ?

Le bouffon : Ils sont tous habillés en Roi et ils dansent la farandole autour d'un grand feu ?

Le Roi : C'est à cause de toi... C'est toi qui as inventé la fête de fous.

Le bouffon : Ils dansent la farandole et ils chantent ? Et tout le monde s'embrasse. Les riches sanglotent dans les bras des pauvres et les pauvres pleurnichent dans les bras des riches. Ils s'étreignent et ils s'essuient les armes* les uns aux autres. Les nains s'enlacent avec les géants, les gros avec les maigres, les beaux avec les laids... Les aveugles ont jeté leurs cannes blanches, et ils déambulent dans la foule, guidés par les sourds. Les estropiés sont portés sur les épaules par les soldats de la garde royale. Les voleurs, les assassins et les violeurs sont portés en triomphe sur les épaules des élèves de l'Académie des bouffons. Il paraît qu'on a proclamé l'amnistie générale. Les prisonniers et les maisons de fous ont été vidées...²⁴

Matei Vişniec ne se limite pas seulement aux espaces clos, mais opte aussi pour des espaces ouverts. Dans *La Femme cible et ses dix amants*, l'espace scénique s'ouvre sur une place publique, « la place de Tourtet »²⁵, qui est le théâtre d'événements étranges et surnaturels. Ce lieu ouvert et vaste se transforme en

²² E. Ionesco, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1962, p. 63.

²³ S. Kucharuk, « L'univers carnavalesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Vişniec », *Anagnórisis Revista de investigación teatral*, 2021, n° 24, p. 190-201.

²⁴ M. Vişniec, *Le Roi, le rat et le fou du roi*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 2002, p. 12-13.

²⁵ M. Vişniec, *La Femme cible et ses dix amants*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 2005, p. 5.

un espace de convergence où la routine est rapidement perturbée par des phénomènes insolites qui sont pour Vişniec des disparitions dans la maison d'horreur, la réapparition mystérieuse d'un homme après trente ans d'absence, la femme-cible qui doit être aimée avant l'aube par ses dix amants, ainsi que des éléments fantastiques comme une gomme géante qui efface tout. Ce choix d'un lieu ouvert reflète l'idée que l'absurde et l'étrange peuvent surgir dans les espaces les plus familiers. L'espace est ainsi à la fois habituel et menaçant et suggère que l'ordre apparent peut s'effondrer à tout moment.

Ce recours à une place publique comme espace ouvert avait déjà été utilisé par Ionesco dans *Rhinocéros*, où il met en scène « une place dans une petite ville de province... le clocher d'une église »²⁶, avec des hommes assis à la terrasse d'un café. Cet espace calme et sans caractéristiques singulières devient le lieu d'une invasion absurde de rhinocéros. Comme chez Vişniec, cet espace semble routinier, mais il est soudain envahi par un événement totalement inattendu, Ionesco exploite l'ordinaire pour révéler l'insolite : l'espace se mue en un piège pour le spectateur, un cadre où le fantastique surgit au moment où l'on s'y attend le moins. Ce lieu public est un terrain propice à la manifestation de l'absurde, un espace ouvert où le quotidien se retourne contre lui-même pour dévoiler la fragilité de l'ordre social et existentiel.

Dans *La Femme cible et ses dix amants*, les objets scéniques (cordes raides, fontaines, façades de maisons) participent discrètement à l'atmosphère désabilisante de la pièce. Témoins silencieux du chaos grandissant, ils amplifient l'étrangeté des événements et soulignent le contraste entre le réel et l'irruption du fantastique, sans envahir l'espace scénique. Contrairement à cette démarche, Ionesco donne aux objets une présence envahissante, métaphore de la solitude humaine. Dans *Rhinocéros*, l'invasion progressive des rhinocéros métaphorise la perte d'humanité collective. Cette prolifération s'observe dans *Les Chaises*, où l'accumulation de meubles devient, selon les mots de l'auteur, « la concrétisation de la solitude, la victoire des forces anti-spirituelles »²⁷. Ionesco explique cette matérialité symbolique : « Je vois parfois des objets [...] que je souhaite mobile. Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituent un langage »²⁸. Chez lui, l'objet scénique, puissant et ambivalent, déréalise le rituel théâtral et expose crûment l'absurdité des comportements humains.

Chez Vişniec, une catégorie de lieux caractérisés par une intégration d'un espace clos et autre ouvert, ce qui reflète la dualité des expériences humaines. Cette intégration spatiale, décrite dans les didascalies de la pièce *Paparazzi*, met en lumière le statut des objets, en particulier les moyens de communication tels

²⁶ E. Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959, p. 13.

²⁷ R. Lamont, « Entretien avec Ionesco », *Cahier de la compagnie Renaud / Barrault*, février 1966, n° 53, p. 27.

²⁸ *Ibid.*

qu'un appareil photographique, un téléphone portable et un poste de télévision. Ces objets sont des révélateurs du contexte apocalyptique dans lequel évoluent les personnages. À l'aube de la fin d'un monde, où la pensée semble s'être évaporée, les protagonistes glissent lentement d'une nuit sans fin vers un désordre diurne dénué de clarté, comme l'affirme Vişniec dans ses notes. En effet, dans des espaces fermés « une pièce à l'étage. Trois ou quatre fenêtres »²⁹, ces objets accentuent l'isolement et la perte d'identité des protagonistes et démontrent leur incapacité à établir un sens dans leur existence. En revanche, dans des espaces ouverts comme « une rue déserte »³⁰ ou « à côté d'un lampadaire »³¹, les mêmes objets de communication, au lieu d'engendrer des interactions significatives, révèlent la stérilité des paroles échangées. L'écho des peurs, des lâchetés et des mensonges résonne à travers ces scènes, où les personnages, perdus dans le chaos de leur réalité, ne parviennent pas à se saisir du sens de leur vie. La tension entre l'espoir de dialogue et l'absence de véritable connexion évoque que ceux pour qui la vie prend un sens ne sont pas forcément ceux qu'on croit, ceci rend leur quête d'authenticité encore plus tragique. Dans des lieux comme « la fontaine publique »³² ou « la terrasse d'un café »³³, les objets deviennent des observateurs muets de l'errance humaine, illustrant ainsi la dérive d'une société en proie au désespoir et à la désillusion.

Dès lors, dans le théâtre de Matei Vişniec, les espaces scéniques et les objets incarnent des thématiques comme l'enfermement ou l'attente. Les lieux clos, les fenêtres ou les portes, matérialisent des frontières intérieur / extérieur, visible / invisible, tandis que leurs contradictions spatiales, entre confinement et désir d'évasion, organisent le propos dramatique.

2. La dimension temporelle des objets

Aborder l'espace sans faire référence à sa dimension temporelle, c'est le priver d'une composante fondamentale. En effet, dans toute représentation théâtrale, l'espace et le temps sont intimement liés³⁴. Il ne s'agit pas simplement d'un temps linéaire ou chronologique, mais d'un temps porteur de significations profondes, qui se manifeste subtilement à travers les objets, les personnages et les actions scéniques. Chaque élément scénique devient ainsi le refuge d'une temporalité complexe, indissociable de l'espace.

²⁹ M. Vişniec, *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté* suivi de *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre de Bosnie*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ Voir le chapitre intitulé « Espace, temps, action » de Pavis dans *L'Analyse des spectacles...*

Dans ce contexte, entre le nouveau théâtre qui place ses personnages dans un temps fréquemment instable et le théâtre de la dérision ou de l'absurde qui nous plonge dans un temps insaisissable, les pièces de Matei Vişniec nous proposent une recherche riche et complexe des relations au temps. Dans cet univers théâtral, le temps est un espace d'interrogation et de réflexion. Les personnages évoluent dans des temporalités multiples et alternent entre des souvenirs du passé et les enjeux du monde contemporain, soulignant ainsi l'empreinte indélébile de l'histoire sur leur existence. Cela dit, dans certaines pièces de Matei Vişniec, les objets ont pour fonction de personnifier ou de marquer la dimension temporelle. Ils deviennent des repères dans le déroulement du temps qui s'engagent à la construction temporelle de l'intrigue qui a lieu habituellement pendant des moments spécifiques de la journée, la nuit ou le matin. Cette temporalité, marquée par l'attente ou l'incertitude est souvent mise en scène à travers des objets particuliers, qui signifient à la fois le mouvement et la stagnation du temps.

Les dramaturges de l'absurde optent souvent pour un temps suspendu, un « pas de temps » où les notions de passé et de futur se retirent au profit d'un présent perpétuel. Vişniec adopte cette approche dans plusieurs de ses œuvres, où les objets sont des points d'ancrage dans cette suspension temporelle. Dans *Petit boulot pour vieux clown*, les trois clowns, en attente d'une audition, sont plongés dans une temporalité indéterminée. L'organisateur ne vient pas, et les personnages se perdent dans des repères temporels flous.

Peppino : Je crois qu'il est déjà six heures passées [...].

Peppino : Je crois qu'il est déjà sept heures...non ? C'est possible qu'il soit déjà sept heures ? [...]

Peppino : ou peut-être qu'il est déjà huit ? [...]

Nicollo (agité, sur sa chaise) : Huit, c'est trop. Il est forcément sept heures.

Peppino : S'il est sept heures, c'est bien alors.

Filippo (mollement) : Même sept heures. Je ne crois pas qu'il est sept heures. Tout à l'heure, il était six heures³⁵.

Cette indécision temporelle est renforcée par les objets qui les entourent, tels que les chaises ou les montres, des objets usuels mais qui, dans ce contexte, marquent l'absurdité de l'espérance et l'absence de progression.

Cette relation entre les objets et la temporalité se déclare également dans *Trois nuits avec Madox*, où les événements se déroulent pendant une nuit indéfinie. Le jeu au billard, qui revient de manière cyclique, s'impose comme le témoin d'un présent immuable, comme l'indique la réplique : « Ça fait trois nuits que je joue

³⁵ M. Vişniec, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'Histoire des ours...*, p. 31-32.

au billard avec lui »³⁶. Aussi, la cafetière, le frigo et d'autres objets du quotidien sont utilisés de manière répétitive, créant l'impression que le temps ne progresse pas réellement, mais tourne en rond dans un cercle sans fin. Dans *L'Histoire des ours pandas*, chaque acte est structuré autour d'objets temporels reliés à des moments précis de la journée, tels que le réveil, les lampes ou les bougies. Lors des nuits successives passées ensemble, la lumière devient une indication temporelle comme le montrent les exemples suivants : « Noir. Elle allume une lampe »³⁷, « allume une deuxième lampe »³⁸, « [e]nsuite elle met la table, elle allume deux bougies »³⁹. Ces actions répétées, associées à des objets spécifiques, créent une temporalité fragmentée où le temps semble se répéter et définir l'évolution de la relation entre les personnages. Ces objets servent ainsi d'indicateurs temporels qui précisent l'action et rendent palpable l'écoulement du temps.

La même dynamique se retrouve dans *La Femme comme champ de bataille* où la lampe et le lit sont des objets-clés pour représenter le passage du temps, informent sur les transitions entre la nuit et le jour et traduisent le changement émotionnel et psychologique des deux personnages, Katie et Dorra, à travers leurs interactions avec ces objets.

Par ailleurs, certains objets manifestent une poétique du temps. La valise, présente dans *Trois nuits avec Madox* ou *Les Chevaux à la fenêtre*, symbolise le déplacement, l'enfermement ou un espace-temps indéfini, matérialisant l'attente absurde et un présent figé. Les horloges, comme dans *Petit boulot pour vieux clown*, dépassent leur fonction utilitaire pour accentuer l'instabilité temporelle : le temps perd sa matérialité pour souligner son absurdité face à l'immobilisme.

En somme, chez Vişniec, les objets structurent la temporalité, en ce qu'ils illustrent un temps cyclique et absurde (nuits sans fin, gestes répétitifs, situations floues) et génèrent une tension dramatique où le temps paraît fluide et immobile.

3. Conclusions

L'analyse spatio-temporelle dans le théâtre de Matei Vişniec dévoile une dramaturgie où l'espace et le temps transcendent leur fonction narrative pour incarner des enjeux métaphysiques et politiques. À travers une exploitation du visible et de l'invisible, Vişniec transforme l'espace scénique en un champ de forces conflictuelles : les objets et les zones intermédiaires y opèrent comme des passages symboliques. L'extra-scénique, foule anonyme, carnaval grotesque, agit quant à lui comme une présence spectrale qui reflète les contradictions d'une condition humaine tiraillée entre aliénation collective et quête d'identité.

³⁶ M. Vişniec, *Trois nuits... op. cit.*, p. 16.

³⁷ M. Vişniec, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'Histoire des ours...*, p. 70.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 73.

En intégrant les théories d'Ubersfeld, Issacharoff et Pavis, cette étude a montré que Vişniec réinvente la dialectique espace-temps héritée du théâtre classique. Les espaces clos, échos des « prisons intérieures » barthésiennes, sont des métaphores des systèmes oppressifs. Les objets deviennent des acteurs qui cristallisent le passé dans le présent et projettent l'action vers un futur insaisissable. Ce jeu sur les temporalités déstabilise la linéarité dramatique et révèle l'absurdité d'un monde en crise.

Enfin, Vişniec renouvelle le rapport scène-spectateur en faisant de l'absence un principe dramaturgique central. L'espace extra-scénique, bien qu'invisible, impose sa puissance par le discours et l'imaginaire, invitant le public à combler les vides par une interprétation active. Cette poétique de l'entre-deux, où le non-dit et le non-montré acquièrent une densité critique, interroge autant les conventions théâtrales que les mécanismes du pouvoir contemporain.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963
 Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962
 Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959
 Issacharoff, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985
 Kucharuk, Sylwia, « L'univers carnavalesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Vişniec », *Anagnórisis Revista de investigación teatral*, 2021, n° 24, p. 190-201
 Lamont, Rosette, « Entretien avec Ionesco », *Cahier de la compagnie Renaud / Barrault*, Février 1966, n° 53
 Monod, Richard, *Les Textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977
 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, (Dunod, 1980), Armand Colin, 2004
 Pavis, Patrice, « Espace, temps, action », in *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996
 Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991
 Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, 1977
 Vişniec, Matéi, *La Femme cible et ses dix amants*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 2005
 Vişniec, Matéi, *Le Roi, le rat et le fou du roi*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 2002
 Vişniec, Matéi, *Les Chevaux à la fenêtre*, Paris, Crater, 1996
 Vişniec, Matéi, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Paris, Lansman, Nocturnes Théâtre, 2000
 Vişniec, Matéi, *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté suivi de Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre de Bosnie*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1997
 Vişniec, Matéi, *Petit boulot pour vieux clown suivi de L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophone qui a une petite amie à Francfort*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1998
 Vişniec, Matéi, *Trois nuits avec Madox*, Paris, Lansman, Beaumarchais, 1995

Abdellah Zine El Abidine est professeur de français et doctorant à l'université Mohammed V de Rabat. Ses recherches doctorales se concentrent sur le théâtre de Matei Vişniec, en particulier sur les objets scéniques et les stratégies dramaturgiques liées à l'absurdité et à la condition humaine. Ses travaux universitaires portent sur le théâtre francophone (roumain, africain, marocain).