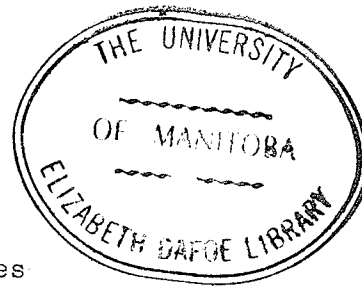


ETUDE DES SOURCES LITTERAIRES ET PHILOSOPHIQUES
DE L'IDEE DU TEMPS DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE DE SAMUEL BECKETT

A Thesis
Presented to
the Faculty of Graduate Studies
the University of Manitoba



In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Michael Marc Scott
September 1968

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
I. INTRODUCTION	1
La nature de cette étude	1
Le temps dans l'oeuvre de Beckett	8
L'idée du temps dans le théâtre beckettien	13
Les sources	28
Plan	31
II. LE DOMAINE DE L'HABITUDE: <u>PROUST</u>	
Le temps et le soi	34
Le temps, le soi et l'habitude	43
Le soi-dans-le-temps, l'habitude et "les choses"	59
III. LE DOMAINE DE LA METAPHORE: "DANTE... BRUNO... VICO... JOYCE"	
"Dante... Bruno... Vico... Joyce" et le point de vue métaphorique	70
La métaphore et l'expression du temps dans le drame beckettien	74
Beckett, Bruno et "le cercle brisé"	95
IV. LE DOMAINE DU PARADOXE: ZENON	
Beckett et les philosophes	102
Zenon	104
La grande métaphore	107
La grande métaphore: développement et expression finale	112
V. LE DOMAINE DE LA PERCEPTION	
La perception chez Beckett: une idée fondamentale	118
Beckett, Berkeley et la perception	121
Berkeley et l'idée du temps dans le théâtre de Beckett	127
VI. CONCLUSION: VERS UNE RHETORIQUE DU TEMPS BECKETTIEN	
Sommaire	135
Conclusion: vers une rhétorique du temps beckettien	137
BIBLIOGRAPHIE	141

"La fin est dans le commencement et cependant on continue."

(Fin de partie)

CHAPITRE I

INTRODUCTION

I. LA NATURE DE CETTE ETUDE

Exposition du problème

Le but de cette thèse est d'examiner et de développer cette proposition fondamentale: que dans son théâtre Samuel Beckett nous présente, sous forme dramatique, une conception du temps humain qui est unique, originale et même extraordinaire; qu'à cause de cette originalité frappante, la présentation dramatique de sa conception du temps soulève des problèmes d'interprétation considérables; et, finalement, qu'un examen de certaines sources littéraires et philosophiques de la pensée de Beckett saurait jouer un rôle important dans l'explication et même dans la résolution de quelques-uns de ces problèmes.

Littérature de Beckett, littérature sur Beckett: une appréciation

Tout d'abord, la valeur de Beckett en tant qu'écrivain et sa place au premier rang des auteurs importants et significatifs de cette époque n'exigent guère de longs commentaires dans cette étude. Qu'il nous suffise de dire que depuis le moment initial de sa renommée internationale (estimé d'habitude à 1953, l'année de la première représentation à Paris de En attendant Godot) il a continué à provoquer cette réaction riche, diverse et curieuse d'indignation intellectuelle et d'admiration intense qui accompagne si souvent la première manifestation d'une littérature

vraiment originale et qui exprime d'une façon directe et émouvante l'esprit d'une telle époque. Il a eu d'innombrables panégyristes et admirateurs; son oeuvre a inspiré des foules de commentateurs érudits (quelques 300-400 études depuis les premières années 50), y compris au moins huit livres de critique, consacrés à des divers aspects de son oeuvre en prose et de son théâtre. Certains commentateurs ont sans doute poussé la critique beckettienne à des fins d'ingéniosité et de conjecture que l'on pourrait bien mettre en question. D'ailleurs, il est bien connu que c'est d'une circonspection considérable que M. Beckett lui-même regarde la plupart des essais explicatifs sur son oeuvre, essais qui paraissent de plus en plus régulièrement,¹ et qu'il a constamment refusé d'offrir aucune sorte d'explication de la signification intellectuelle de ses romans ou de ses drames. En revanche, il paraît qu'il se montre toujours prêt à fournir des suggestions inestimables à tout acteur ou metteur en scène qui a l'intelligence (ou la hardiesse!) de l'approcher.² M. Martin Esslin, pourtant, avec son goût et son bon sens habituels, a présenté dans un essai une des apologies les plus éclairées de la critique beckettienne. Nous en citerons ici un passage trop bref mais qui

¹Selon M. John Calder, "Introduction", Beckett at 60, A Festschrift (London: Calder and Boyars, 1967), p. 1.

²Voir l'essai de Madeleine Renaud, "Beckett the Magnificent", ibid., pp. 81-83, et celui de Alan Schneider, "Waiting for Beckett", ibid., pp. 34-52.

servira à représenter toutefois le point de vue remarquablement équilibré de ce critique.

In Beckett's case, the astonishing fact is the volume, the diversity, and the quality of the body of critical work he has evoked in so short a time. This surely is a measure of his relevance, richness, and depth. It might be objected that, being a difficult and puzzling writer, the volume of critical reaction merely reflects the fact that he presents a challenge to the ingenuity of critics eager to display their own discernment or erudition. There is, no doubt, a grain of truth in this argument; but any deeper examination of the great mass of critical work on Beckett must show that the argument is superficial. For it is precisely the emotional intensity of the response, even in the work of those critics who revel in the discovery of recondite allusions, that is the most striking common feature of all Beckett criticism; there can be no doubt that these critics are, above all, responding to an overwhelming emotional, almost a mystical, experience; and that this experience has sparked their zeal to elucidate and explain their author's meaning, to make him accessible to a larger number of readers. Whether they analyse the language and structure of the texts, or track down the philosophical allusions and implications, ... they are all clearly impelled by a profound experience of insight which has obviously had an exhilarating effect on them. In the terms of Kierkegaard's example of the thinker who faced the dilemma of proclaiming his discovery about the nature of truth by direct advertisement in the local paper or by its indirect expression through an account of his living experience, it is this emotional impact on the critics, as the representatives and advance guard of the public, that supplies the true measure of Samuel Beckett's achievement.³

En résumant ces propos sur la place de Samuel Beckett dans la littérature d'aujourd'hui, passons maintenant de l'écrivain par rapport avec ses commentateurs à une appréciation récente de "l'artisan" et de son art. A cet égard, qu'il nous suffise de citer

³Martin Esslin, "Introduction", Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays, Martin Esslin, éditeur (Twentieth Century Views. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1965), pp. 13-14.

ce jugement personnel de M. George Steiner, écrivant dans The New Yorker du 27 avril 1968:

At certain times in literature, a particular writer seems to embody the dignity and solitude of the entire profession. ... Today there is reason to suppose that Samuel Beckett is the writer par excellence, that other playwrights and novelists find in him the concentrated shadow of their strivings and privations. Monsieur Beckett is - to the last fibre of his compact, elusive being, métier. There is no discernible waste motion, no public flourish, no concession - or none that is heralded - to the noise and imprecisions of life.⁴

Aspects originaux de cette étude

Ayant discerné l'importance de Beckett romancier et dramaturge, et la valeur d'un point de vue critique devant son oeuvre, nous tournons maintenant à une considération des mérites que pourrait avoir notre étude de l'idée du temps dans son oeuvre dramatique. A cet égard, il serait peut-être bien de se rappeler ici les éléments de notre titre - "Une étude des sources littéraires et philosophiques de l'idée du temps dans l'oeuvre dramatique de Samuel Beckett." Et voici une fois encore la proposition qu'implique ce titre, à savoir: "que dans son théâtre Samuel Beckett nous présente, sous forme dramatique, une conception du temps humain qui est unique, originale et même extraordinaire; qu'à cause de cette originalité frappante, la présentation dramatique de sa conception du temps soulève des problèmes d'interprétation considérables; et, finalement, qu'un examen de certaines sources littéraires et

⁴George Steiner, "Of Nuance and Scruple", The New Yorker, April 27, 1968, p. 164.

philosophiques de la pensée de Beckett saurait jouer un rôle important à expliquer et même à résoudre quelques-uns de ces problèmes."

Or, comme nous espérons montrer tout à l'heure et au cours de cette thèse, le temps est un des thèmes les plus importants de l'oeuvre dramatique de Beckett. D'ailleurs, l'idée du temps dans le théâtre beckettien se mêle inextricablement à d'autres problèmes de l'existence humaine dont Beckett semble obsédé - la conscience, la nature de soi, et la connaissance. Pourtant, bien que tout commentateur de l'oeuvre de Beckett soit sans doute conscient de la prédominance du thème du temps surtout dans le théâtre beckettien, nous ne connaissons pas d'études critiques consacrées uniquement à une analyse de ce thème dramatique.⁵ M. Richard Coe, dans son livre extraordinaire sur Beckett et son oeuvre⁶, offre quelques commentaires, d'ailleurs, sur lesquels nous sommes appuyés considérablement dans cette thèse. Cependant, son livre est essentiellement un exposé général de Beckett et les idées de M. Coe sur le temps beckettien, quoi qu'originales et intéressantes, restent forcément peu développées. Ce même problème se trouve aussi dans l'étude valable de M. Frederick J. Hoffman,

⁵Il faut pourtant signaler la dissertation de M. R.L. Klawitter, "Being and Time in Samuel Beckett's Novels" (Thèse du doctorat non publiée, Yale University, 1965).

⁶Richard N. Coe, Samuel Beckett (Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd Ltd., 1964).

qui s'intéresse d'ailleurs presque totalement à l'oeuvre romanesque de Beckett. Semblablement, d'autres commentateurs, dans leurs livres et dans des articles individuels, ont amorcé des discussions intéressantes et estimables sur l'aspect du temps dans le théâtre de Beckett, mais ces discussions ressortent, d'habitude, de l'analyse d'une seule pièce.⁷ A cet égard, nous nous sentons obligés de signaler l'article remarquable de M. Robert de Torrance, "Modes of being and time in the world of Godot",⁸ qui offre une analyse comparée de la nature du soi et du temps dans deux ouvrages de Beckett, l'essai Proust et le drame En attendant Godot. Il faut avouer que dans cette thèse nous avons beaucoup profité des aperçus critiques que l'on trouve dans l'article de M. Torrance. Cependant, son étude est entièrement consacrée aux deux ouvrages de Beckett mentionnés et n'a que de très brèves allusions à Fin de partie et Oh les beaux jours.

Dans cette thèse par contre le domaine de notre exploration de l'idée du temps comprendra toutes les pièces de théâtre

⁷A noter, par exemple, sont Gunther Anders, "Being without time: On Beckett's Play Waiting for Godot", Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays, Martin Esslin, éditeur (Twentieth Century Views), pp. 140-151; et Ross Chambers, "Beckett's Brinkmanship", ibid., pp. 152-168.

⁸Robert de Torrance, "Modes of being and time in the world of Godot", Modern Language Quarterly, XXVIII (March, 1967), 77-95.

de Beckett.⁹ Tandis que dans certaines pièces le thème du temps atteint une expression plus intéressante et plus significative que dans d'autres, et tandis que ces pièces-là joueront par conséquent un rôle plus grand dans l'élaboration de notre thèse, nous estimons néanmoins que tous les drames du théâtre de Beckett pourront contribuer de façon ou d'autre à notre connaissance de sa notion du temps.

Si, donc, notre étude pourrait être considérée comme quelque peu unique et originale, c'est d'abord parce que nous voulons examiner l'origine de l'idée du temps chez Beckett en tant qu'elle paraît dans les essais critiques de sa jeunesse (nos "sources littéraires"), et en tant qu'elle ressort de certains philosophes (nos "sources philosophiques"); ensuite, parce que nous voulons considérer également ces sources littéraires et philosophiques par rapport avec l'expression du temps dans le théâtre de Beckett. Finalement, nous espérons que notre étude saurait aider à percer quelques mystères de l'expression dramatique de Beckett (surtout, bien entendu, où il s'agit de l'idée du temps) et à communiquer des aperçus quelconques que nous avons peut-être acquis par notre connaissance de ce dramaturge remarquable.

9

En tant qu'elles ne conviennent pas très bien à la nature de notre étude, nous avons exclu de notre discussion les pièces radiophoniques et la seule pièce de télévision de Beckett, aussi bien que ses deux mimes Acte sans paroles I et Acte sans paroles II, sauf pour y faire de brèves allusions.

Avant d'amorcer notre étude propre des sources que nous avons mentionnées, faisons d'abord un examen des plusieurs éléments saillants de notre thèse sous les aspects suivants: le temps dans l'oeuvre de Beckett (la section II de ce chapitre); l'idée du temps dans le théâtre beckettien (III); et les sources sur lesquelles notre thèse s'applique (IV).

Nous terminerons cette Introduction par une brève esquisse de la disposition du reste de la matière.

II. LE TEMPS DANS L'OEUVRE DE BECKETT

Le temps: une idée obsédante

"Quand on ne sait plus quoi dire on parle du temps, des secondes, il y en a qui les ajoutent les unes aux autres pour en faire une vie...."¹⁰ Ainsi déclame solennellement la voix désincarnée qui est le narrateur de L'Innommable.

Mais, murmure rêveusement Winnie, l'héroïne immobilisée de Oh les beaux jours, "Peut-on parler encore du temps?"¹¹

Du côté de la route déserte où Vladimir et Estragon attendent en vigie isolée l'arrivée de Godot, un Pozzo "furieux" s'écrie:

Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires du temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous

¹⁰ Samuel Beckett, L'Innommable (Paris: Editions de Minuit, 1953), p. 222.

¹¹ Samuel Beckett, Oh les beaux jours (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 68.

suffit pas, un jour pareil aux autres, ... 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?"¹²

De quelque façon qu'ils y réagissent, quoi qu'ils en pensent, ou en font, ou en disent, c'est le temps - "that double-headed monster of damnation and salvation"¹³ - qui a toujours été une des idées les plus obsédantes d'une foule de personnages romanesques et dramatiques de Beckett, au moins à partir de Watt (composé 1942-1944, publié 1953) jusqu'au temps présent. Dans son théâtre en particulier, l'on peut constater que le temps et ses éléments multiples constituent le thème (en somme, ou en partie) de ses quatre drames majeurs: En attendant Godot, Fin de partie, La Dernière bande, et Oh les beaux jours. Somme toute, à travers au moins quatre romans, quatre drames majeurs et une variété d'ouvrages secondaires en prose et de théâtre, M. Beckett, en osant aborder et explorer un des mystères les plus intangibles de l'existence humaine, a démontré avec force et perspicacité ce jugement significatif de M. Hans Meyerhoff:

Time, as Kant and others have observed, is the most characteristic mode of experience. It is more general than space, because it applies to the inner world of impressions, emotions and ideas for which no spatial order can be given. . . Succession, flux, change, therefore, seem to belong to the most immediate and primitive data of our experience;

¹² Samuel Beckett, En attendant Godot (Paris: Editions de Minuit, 1952), p. 154.

¹³ Samuel Beckett, Proust (New York: Grove Press), p. 1; première publication à Londres, chez Chatto and Windus, 1931.

and they are aspects of time. There is no experience, as it were, which does not have a temporal index attached to it.¹⁴

L'idée beckettienne du temps: un premier aperçu

Voilà, dans la citation ci-dessus, que s'expriment le vrai esprit et le sentiment dominant derrière la préoccupation du temps chez Beckett: agissant de la profondeur de sa propre expérience intense et personnelle, il veut dépeindre l'homme et "comment c'est" avec l'homme - l'homme aux prises avec le mode le plus caractéristique et le plus intime de son existence, le temps. A cet égard une autre affirmation de M. Meyerhoff paraît particulièrement juste pour une appréciation de l'idée du temps chez Beckett: "Time is particularly significant to man because it is inseparable from the concept of the self."¹⁵ Et l'on verra se poser à plusieurs reprises dans le théâtre de Beckett les questions que M. Meyerhoff pose lui-même:

What is man, if he is nothing but a victim of temporal succession and change? What, if anything, endures throughout the constantly changing stream of consciousness of the individual?¹⁶

En cherchant à explorer de telles questions Beckett s'intéresse principalement à la notion du soi individuel devant le temps, c'est-à-dire à l'expérience du soi dans sa durée temporelle. (A ce propos, nous avons formulé une expression qui tente

¹⁴Hans Meyerhoff, Time in Literature (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955), p. 1.

¹⁵Loc. cit.

d'exprimer d'une façon brève cet aspect du personnage beckettien - le "soi-dans-le-temps" - et nous aurons cause de nous en servir à plusieurs reprises dans cette étude.) A la différence d'un Jules Romains ou d'un Thomas Wolfe, la notion du temps chez Beckett ne se mêle point à la vastitude des phénomènes culturels ou sociaux, aux grands mouvements et bouleversements de l'humanité. Il semble dire en effet que la vastitude du temps devant l'esprit humain seul suffit en elle-même. Ce n'est pas dire, bien entendu, qu'il écarte l'humanité de sa notion du temps, parce que son point de vue implique toujours celui de M. Meyerhoff, à savoir que le temps est surtout significatif à l'homme puisque le temps est inséparable du concept du soi. Beckett donc situe l'homme et son expérience ensemble, seuls, à la scène très petite, et il dépeint d'une façon métaphorique son homme qui vit une expérience dans le temps, un homme plongé seul dans un univers vaste et terrifiant au seuil du Néant.

Quelques qualités de l'idée du temps chez Beckett

Nous parlons maintenant d'une expression littéraire du temps, à savoir de l'idée du temps chez Beckett en tant qu'elle paraît dans ses romans et plus particulièrement dans ses drames, et nous voulons proposer (d'une façon a priori, avouons-le) quelques qualités générales du temps que nous avons observées au cours d'une lecture de son oeuvre.

a) L'expression du temps chez Beckett a une base psychologique provenant de sa propre expérience. Plus important pour les buts de cette thèse est le fait qu'il a trouvé dans sa lecture de Proust non seulement une confirmation de son propre point de vue mais aussi une riche source d'idées temporelles en général, et qu'il a exprimé cette confirmation et cette influence proustienne dans une étude critique de A la recherche du temps perdu.

b) L'expression du temps chez Beckett a aussi une base philosophique. Bien qu'il ait lu beaucoup et profondément dans les philosophes de presque tous les âges, en ce qui concerne la formation de ses idées sur le temps il semble avoir des liens les plus directs avec Zénon d'Elée et George Berkeley. Il est significatif aussi que dans la pensée de ces deux philosophes Beckett n'a choisi qu'un très petit nombre d'idées, qu'il a adoptées et développées selon sa manière inimitable à lui.

c) Malgré l'influence philosophique, l'idée du temps chez Beckett prend une expression essentiellement poétique même dans les romans et surtout dans les drames où il se sert de toutes les possibilités de la diction, de la structure dramatique et du décor pour faire sentir le temps en tant que force et expérience intime et mystique. L'on verra plus tard le rôle important de la métaphore à ce propos.

III. L'IDEE DU TEMPS DANS LE THEATRE BECKETTIEN

Beckett romancier et le drame

Il est incontestable que les thèmes de l'oeuvre beckettien (y compris celui du temps) sont tellement complexes qu'ils exigent une élaboration à grande échelle. En même temps la vastitude et la complexité elles-mêmes des thèmes semblent demander une expression artistique assez concrète et disciplinée pour que leur expression ne tombe pas dans la confusion ou l'incompréhensibilité et que leur mérite artistique ne se perde pas. Par exemple, L'Innommable (le dernier roman de la période 1947-1953), quoi qu'une chronique remarquable et émouvante du changement existentiel, souffre d'un manque évident de structure et d'un maximum de confusion: il n'est en effet qu'un vaste monologue de 262 pages dont la lecture représente même pour l'amateur le plus fervent de Beckett un voyage assez pénible. Et cependant (ce qui est très significatif) ce roman cache dans ses pages en forme concentrée et concrète de petites esquisses qui devaient devenir plus tard des drames complets - En attendant Godot, Fin de partie, Oh les beaux jours.

Pour Beckett, vers l'année 1950, le drame semblait offrir une solution à ces problèmes de forme et de fond. M. Richard Coe présente une explication très perspicace de l'adoption du nouveau genre chez Beckett, romancier:

That Beckett should turn to the drama as a means of expression was, given his preoccupations, almost inevitable. For the

spoken word approximates to the ever-renewed instantaneous present much more closely than does the written sentence; and if Beckett's novels are an attempt to "discover a tense" in which past and future alike dissolve into the "now", his plays resolve that problem by their very structure. Technically, the novelist's problem has always been how to give present immediacy to a form which naturally demands the past; the dramatist's, how to include the past in a form which exists essentially in the present. Beckett's plays, from Godot to Happy Days, are, as it were, running commentaries on his novels; but inevitably, the various aspects of the problem of Time loom larger, while other themes tend to fade into the background.¹⁷

Métaphore et structure

L'adoption chez Beckett du genre dramatique a eu donc des conséquences importantes pour son expression artistique. D'abord, selon M. Coe le thème du temps prend dans l'oeuvre dramatique de Beckett une importance beaucoup plus grande qu'auparavant, dans son oeuvre romanesque. (Les raisons pour cette transition thématique sont bien formulées par M. Coe dans le passage cité ci-dessus.) En outre, ce thème dominant du temps et les aspects multiples qui s'y rattachent (le soi, la naissance, la mort, le changement, la succession, l'habitude et ainsi de suite) reçoivent dans le théâtre de Beckett une expression beaucoup plus concrète. Ceci résulte en grande partie des exigences pratiques de la scène, du problème d'une durée raisonnable et acceptable d'une pièce de théâtre, et des considérations d'une assistance "réelle" (par opposition à un lecteur anonyme et invisible) qui s'attend à quelque

¹⁷Richard N. Coe, op. cit., p. 88.

sorte de divertissement. Le résultat général de la transition est que l'expression de l'homme beckettien dans le temps s'exprime à la scène par des métaphores dramatiques d'une originalité frappante, mais qui paraissent parfois un peu mystifiantes.

On voit dans En attendant Godot, par exemple, un petit arbre qui dans le premier acte est dénudé et qui dans le second acte (censément, le second jour de l'action) paraît couvert de feuilles, un phénomène de la nature qui a lieu normalement dans un espace de plusieurs semaines. Dans cette même pièce (mais seulement dans la version anglaise, curieusement) un certain personnage doit regarder sa montre pour compter non pas les heures, mais les ans:

Pozzo: That was nearly sixty years ago... (he consults his watch) ... yes, nearly sixty.¹⁸

Et ici dans le monde de Godot la tombée de la nuit ne dure que quelques secondes; voici l'indication scénique qui se trouve vers la fin de l'Acte I:

La lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une clarté argentée.¹⁹

Tous ces détails apparemment mystifiants (mais significatifs, à notre avis) jouent un rôle important en l'interprétation du sentiment du temps dans ces drames. Au cours de cette étude

¹⁸ Samuel Beckett, Waiting for Godot, "translated from the original French by the author" (New York: Grove Press, 1954), p. 22.

¹⁹ En attendant Godot, pp. 87-88.

ce rôle sera analysé et expliqué par rapport avec certaines notions qui se trouvent dans des sources choisies de Beckett.

Quant à la structure du drame beckettien, l'idée du temps y trouve une expression non moins originale ou mystifiante au premier coup d'oeil. Qu'il nous suffise de dire d'emblée que la structure dramatique de Beckett est bien éloignée de celle du théâtre classique ou traditionnel de trois ou cinq actes. Aux fins d'une comparaison, prenons par exemple les tragédies de Racine. Courant le hasard de paraître simple d'esprit, notons d'abord que l'action de toute tragédie racinienne a un commencement. C'est d'ailleurs un commencement vigoureusement préparé par le dramaturge pour qu'il s'accorde bien avec le sentiment de la vraisemblance préconisé à cette époque. Le but d'une exposition bien composée est de présenter, d'une façon forcément rétrospective, ce que l'on appelle "l'action pré-dramatique", c'est-à-dire ce qui est censé s'être passé avant le lever du rideau. Pour la tragédie racinienne, un début soigneusement préparé implique donc une exposition vraisemblable de l'action pré-dramatique, laquelle se termine en le célèbre "jour funeste" où se trouvent le héros et l'héroïne dès le lever du rideau. Tout ce procédé s'accorde, bien sûr, avec les préceptes d'Aristote, en particulier avec ceux de la Poétique:

Nous avons admis que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue; car une chose peut être entière et n'avoir guère d'étendue. Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à une autre chose,

tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre; est milieu ce qui de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose.

Les fables bien construites ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes qu'on vient de dire.²⁰

Par contre, dans le théâtre de Beckett il n'y a, proprement dit, ni un début, ni une fin de ce que l'on appelle - avec difficulté - "l'action" de ses pièces: le rideau semble toujours se lever sur une scène déjà en progrès - et depuis quelque temps. Il n'y a pas non plus de "jour funeste" - le jour chez Beckett que voit l'assistance au lever du rideau semble être un jour comme tout autre jour d'une série infinie de jours:

Hamm. - Tu ne penses pas que ça a assez duré?

Clov. - Si! (Un temps) Quoi?

Hamm. - Ce... cette... chose.

Clov. - Je l'ai toujours pensé. (Un temps) Pas toi?

Hamm (morne). - Alors c'est une journée comme les autres.

Clov. - Tant qu'elle dure.²¹

C'en est certainement aussi le sentiment dans En attendant Godot où, à force de la monotonie d'un enchaînement infini de jours uniformes et anonymes, même le souvenir d'hier est devenu vague et confus; dans l'Acte I (premier "jour" de l'action) Gogo et Didi parlent de leur rendez-vous avec Godot:

²⁰J. Hardy (éditeur et traducteur), Aristote: Poétique (Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1965), pp. 39-40.

²¹Samuel Beckett, Fin de partie (Paris: Éditions de Minuit, 1957), pp. 63-64.

Estragon. - Nous sommes déjà venus hier.
 Vladimir. - Ah non, là tu te goures.
 Estragon. - Qu'est-ce que nous avons fait hier?
 Vladimir. - Ce que nous avons fait hier?
 Estragon. - Oui.
 Vladimir. - Ma foi... (Se fâchant.) Pour jeter le doute
 à toi le pompon.²²

Et dans l'Acte II (censément, le jour suivant), Godot ne s'est pas encore présenté et le problème de "hier" reste toujours aussi difficile qu'avant:

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.²³

Revenant pour un moment au théâtre classique, notons que la structure intérieure de la tragédie racinienne est d'un caractère téléologique (à la manière d'Aristote, bien entendu); c'est-à-dire que tout ce qui se passe durant l'action de la pièce implique une conclusion et en même temps est déterminé par la nature de cette conclusion. Le développement de l'action, à savoir "le milieu" dont parlait Aristote - ce qui se passe entre le début et la fin - est donc soutenu par une série d'éléments tout spéciaux et d'un caractère préordonné: les péripéties et les qui-proquos précèdent et mènent naturellement à la catastrophe et au dénouement.

Chez Beckett, par contre, la fin - quoique toujours espérée, imaginée, attendue - ne s'atteint jamais; il n'arrive jamais

²²En attendant Godot, p. 21.

²³Ibid., p. 111.

de résolution de l'énigme d'exister dont souffrent ses personnages. Jetons, par exemple, un bref coup d'oeil aux "fins" de quelques drames de Beckett, qui souligneront l'idée de "jamais finir". A la fin de En attendant Godot, par exemple, Didi et Gogo, qui sont constamment sur le point de partir pendant toute la pièce, essaient de prendre leur parti final:

Vladimir. - Alors on y va?
Estragon. - Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU.²⁴

Clov, dans Fin de partie, contemple lui aussi une sortie qu'il ne gagne jamais; l'indication scénique vers la conclusion de l'action affirme:

Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin.²⁵

Dans La Dernière bande, encore une fin interminable. Ici le vieux Krapp (le personnage unique de cette pièce remarquable - sans compter son magnétophone) écoute sur une bande sa voix d'il y a trente ans; à la conclusion, il reste encore incapable de combler la lacune entre son soi du passé et son soi du présent:

Ici je termine cette bande. Boîte - (pause) - trois, bobine - (pause) - cinq. (Pause.) Peut-être que mes meilleures années

²⁴En attendant Godot, p. 163.

²⁵Fin de partie, p. 110.

sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus.

Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence.

RIDEAU.²⁶

Dans toutes ces pièces, le rideau en effet tombe finalement, mais de quelque façon on a l'impression définie que le drame continue encore, soit "derrière le rideau", soit ailleurs dans une autre dimension hors du temps, et ceci, bien sûr, est précisément l'effet dramatique que Beckett veut créer.

Il en résulte donc qu'une structure dramatique qui supprime, voire nie, un début et une fin de l'action a créé en même temps une temporalité dramatique d'une originalité significative, temporalité où le passé et le futur ne sont que vaguement suggérés, ou bien où ils disparaissent complètement, se fondant dans un "présent instantané" constamment renouvelé. Comme M. Coe a remarqué dans le passage cité plus haut, "if Beckett's novels are an attempt to 'discover a tense' in which past and future alike dissolve into the 'now', his plays resolve that problem by their structure."²⁷

A ce propos, l'on pourrait considérer la structure du drame classique ou traditionnel (celui du XVIIe siècle, par exemple)

²⁶ Samuel Beckett, La Dernière bande; suivi de Cendres (Paris: Editions de Minuit, 1959), pp. 32-33.

²⁷ Richard N. Coe, op. cit., p. 88.

comme un "système clos" en ce qu'il débute d'un point de temps bien défini et atteint une ampleur qui se dirige vers une conclusion; il représente, bref, "l'action complète" et "le tout" préconisés par Aristote. Le drame beckettien, par contre, est un "système ouvert": à l'égard de sa structure et de sa temporalité que reflète cette structure, il importe peu quand la pièce débute; aussi, dans un certain sens, elle ne se termine pas non plus. Ce qui se passe à la scène beckettienne ne représente qu'un seul élément unique mais d'une certaine façon anonyme - un moment, une heure, un jour - qui fait partie d'une série infinie de moments, d'heures ou de jours qui remontent à un passé perdu dans la mémoire et qui vont continuer, à l'infini, dans un futur vaste et terrifiant. Et c'est en ce sens que l'on doit parler du "présent instantané" dans le théâtre de Beckett.

Reflétant par leur structure l'idée du maintenant (chez Berkeley *τὸ νῦν* comme l'on verra) les pièces du théâtre beckettien n'ont usuellement qu'un acte - (Fin de partie, La Dernière bande, Comédie, Va et vient), ou deux (En attendant Godot, Oh les beaux jours).

Ainsi, l'acte unique de Fin de partie représente parfaitement la notion d'un "instant sans bornes" (comme l'idée du "présent instantané" s'exprime dans Malone meurt.²⁸ Le passé de

²⁸ Samuel Beckett, Malone meurt (Paris: Editions de Minuit, 1952), p. 109.

la petite famille moribonde qui habite le petit "refuge" que représente la scène de cette pièce, a été presque oblitéré, à part peut-être la présence des vieilles histoires nostalgiques et souvent rancunières qui reviennent et reviennent. Comme dans En attendant Godot donc, les évocations du passé restent toujours vagues et confuses. "Autrefois", "jadis", "les vieilles questions, les vieilles réponses" - la répétition de ces dictons de l'habitude suggère une sorte de leitmotiv qui souligne toujours l'incertitude du passé. Et surtout "hier" - d'abord chez Nell, et aussi chez Hamm: "Hier!" s'écrie-t-il. "Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!"²⁹ Réplique Clov, "Ça veut dire il y a un foutu bout de misère."³⁰ Semblablement une négation de l'avenir se fait sentir constamment. L'ambiance générale de la pièce suggère une progressivité inexorable vers la désintégration mentale et physique: "Tu pues déjà," dit Hamm (qui est lui-même aveugle, estropié, et autrement infesté de maladies) à Clov. "Toute la maison pue le cadavre."³¹ "Tout l'univers," réplique Clov.³²

D'un autre aspect, l'angoisse temporelle de Hamm et de Clov provient de leur proximité de "la fin", cette fin qui représente le seuil du Néant, ou l'entrée d'une autre dimension hors du temps; enfin, une fin ou une entrée toujours espérées et

²⁹ Fin de partie, p. 62.

³⁰ Loc. cit.

³¹ Ibid., p. 65.

³² Loc. cit.

attendues, mais qui restent péniblement hors d'atteinte. "Fini, c'est fini," dit Clov au début de la pièce, "ça va finir, ça va peut-être finir."³³ Mais évidemment, chez Hamm et chez Clov "ça" ne va jamais finir. Pareillement, la pièce elle-même semble ne pas finir, comme nous avons déjà indiqué, et à cet égard elle reflète bien le sentiment d'un des personnages. C'est Hamm qui nous dit:

Assez, il est temps que cela finisse,... Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à - (baïllements) - à finir.³⁴

A propos des pièces en deux actes (telles que En attendant Godot et Oh les beaux jours), l'idée d'une structure dramatique qui exprime un sentiment du temps est d'autant plus intéressante.

Les deux actes de En attendant Godot représentent, censément, deux jours de suite dans l'existence de Didi et de Gogo. L'indication scénique au début de l'Acte II nous dit: "Lendemain. Même heure. Même endroit."³⁵ Mais pourrait-on demander avec M. Alain Robbe-Grillet,³⁶ est-ce que c'est vraiment le lendemain? Ou après? Ou avant? Chose certaine, ni Gogo ni Didi ne peuvent nous renseigner là-dessus. Leur impression d'hier reste toujours

³³Fin de partie, p. 62.

³⁴Ibid., p. 17.

³⁵En attendant Godot, p. 95.

³⁶Alain Robbe-Grillet, "Samuel Beckett ou la présence sur la scène", Pour un nouveau roman (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 97

remarquablement imprécise, comme nous avons déjà remarqué. Somme toute, le second acte de cette pièce n'est qu'une répétition - avec des variantes - du premier. Dans le second acte, par exemple, Pozzo est maintenant aveugle, Lucky est devenu muet, l'arbre a gagné quelques feuilles, l'angoisse de Didi et de Gogo est plus poussée, et ainsi de suite; mais, pour les deux vagabonds l'issue et le résultat en sont le même: il est évident que M. Godot ne pourra venir aujourd'hui et qu'il faudra peut-être attendre un temps infini avant qu'il ne vienne:

Estragon. - Où irons-nous?
 Vladimir. - Pas loin.
 Estragon. - Si si, allons-nous en loin d'ici!
 Vladimir. - On ne peut pas.
 Estragon. - Pourquoi?
 Vladimir. - Il faut revenir demain.
 Estragon. - Pour quoi faire?
 Vladimir. - Attendre Godot.
 Estragon. - C'est vrai.³⁷

Donc la structure "bipartite" de cette pièce sert à souligner ce que nous avons déjà noté: que les personnages du drame beckettien vivent dans un présent instantané, dépourvu de la notion d'un passé ou d'un avenir significatifs - "un instant sans bornes"; que les deux "jours" de En attendant Godot représentent seulement deux termes d'une progression infinie d'hiers, seulement deux moments d'un enchaînement long et interminable de moments monotones et anonymes qui constituent la somme de l'existence humaine.

³⁷ En attendant Godot, p. 160.

Oh les beaux jours se divise en deux actes distincts, mais d'une longueur très inégale. L'Acte II est beaucoup plus court que l'Acte I, et l'on pourrait même le considérer comme une sorte d'épilogue. A la différence de En attendant Godot, le second acte de Oh les beaux jours n'est pas du tout une répétition du premier. "L'action" de l'Acte II - c'est-à-dire le même monologue débridé de Winnie, émaillé de commentaires presque monosyllabiques de Willie - continue précisément de la même façon que dans l'Acte I; presque rien de nouveau ou de remarquable se passe, et, en effet, Winnie nous en a dit autant: "Jamais rien qui change."³⁸ Il serait donc assez difficile d'interpréter cette pause en l'action ne fût-ce pour un seul détail frappant: tandis que durant l'Acte I, Winnie se trouve enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans son mamelon, dans l'Acte II, elle y est enterrée jusqu'au cou. Cette action d'ensevelissement représente pour nous l'expression la plus concrète de ce que nous appellerons "la grande métaphore" ou "la métaphore de Zénon" et tout le Chapitre IV de notre étude sera consacré à une analyse de cette métaphore et à un commentaire sur son expression dans Oh les beaux jours. Qu'il suffise de dire pour le moment que l'action d'ensevelissement est une métaphore de la destruction progressive du temps, de la décroissance de la connaissance et de la signification, et de l'angoisse qui résulte de cette diminution dans le temps.

³⁸ Oh les beaux jours, p. 61.

Envisagé de cette manière, le raisonnement de la structure binaire de Oh les beaux jours devient clair: montrer Winnie à un moment donné, enterrée jusqu'à la taille, et la remonter quelques moments plus tard, cette fois-ci enterrée jusqu'au cou, cela suggère parfaitement la progressivité destructrice du temps que subit notre héroïne. Donc, il n'y a aucun besoin de paroles, ni d'explications complexes, il y a seulement un simple mouvement du décor entre les actes, mouvement simple mais qui suggère une richesse d'interprétation dramatique. Et c'est précisément là, dans ce maximum d'économie dramatique qu'il aime tellement et dont il est tellement capable, que se manifeste le génie de Beckett dramaturge.

Poésie et philosophie

Comme la plupart des romanciers et des dramaturges, Beckett ne s'intéresse pas à une présentation philosophique ou rigoureusement systématique de la conception du temps. Son expression du phénomène est essentiellement poétique, comme notre discussion de la métaphore et de la structure dans ces drames a montré. Le sentiment du temps qu'il exprime dans son théâtre ressort donc, comme toute poésie, d'une expérience intense et personnelle, et pour cette raison même devient plus "réel".

Ce n'est pas dire, bien entendu, que dans l'expression du temps chez Beckett il n'y a ni d'origines ni d'implications philosophiques, car avec Beckett le romancier et le dramaturge paraît

presque toujours Beckett le savant. Voici quelques observations de M. William York Tindall sur son érudition éblouissante:

The trouble with Beckett, for those intent on affinities or influences, is that he seems to have read everything - all the novels, plays, and poems - and that, whatever the echoes, his work is like nothing else. All philosophy seems his province, from the pre-Socratic fragments to Heidegger and Sartre; all psychology from William James to Freud and the Gestalt. References to these, improving the pedantic air of novels and plays, have led some to think Beckett more of a thinker than he is. Whatever the air, he is first of all an artist...³⁹

Si, en sa qualité de poète dramatique, Beckett incorpore dans son oeuvre les idées et les théories de toute une gamme de philosophes, c'est parce que ces idées-là ont touché en lui une corde sensible, parce que dans ces idées il a trouvé, comme M. John Fletcher observe avec justesse, "confirmation and justification of the metaphysical obsessions that haunt his work."⁴⁰

Ainsi, il vaudrait mieux considérer Beckett non pas comme un philosophe, mais plutôt comme un poète dramatique qui s'intéresse à des questions fondamentales de l'existence humaine et qui veut les explorer et les exprimer d'une façon imaginative. A ce propos, ces paroles de Beckett lui-même (d'un interview de 1961) ne manquent pas d'intérêt ici:

³⁹William York Tindall, Samuel Beckett (Columbia Essays on Modern Writers, Number 4. New York and London: Columbia University Press, 1964), p. 4.

⁴⁰John Fletcher, Samuel Beckett's Art (London: Chatto and Windus, 1967), p. 137.

When Heidegger and Sartre speak of a contrast between being and existing, they may be right, I don't know, but their language is too philosophical for me. I am not a philosopher. One can only speak of what is in front of him, and that now is simply a mess.⁴¹

Pourtant, tous les vieux problèmes existentiels de l'homme aux prises avec les mystères de son univers et de lui-même paraissent et reparaissent à la scène du théâtre beckettien, et l'on est porté à croire que, si ce qu'on voit devant soi maintenant n'est que "le gâchis", alors "le gâchis" est aussi vieux que le monde lui-même. A ce propos, voici un jugement perspicace de Mme Ruby Cohn:

'The unexamined life is not worth living', declared Socrates, and although Beckett's heroes howl and stutter that their lives are not worth living, they nevertheless continue to examine, propounding the old philosophical questions that have been with us since the pre-Socratics: on the nature of the Self, the World, and God.⁴²

Et sur la nature du Temps, on pourrait bien ajouter.

IV. LES SOURCES

Les "domaines" du temps dans le drame beckettien

Nous avons déjà noté (dans la Section III de ce chapitre)

⁴¹ Tom F. Driver, "Beckett by the Madeleine", Columbia University Forum, IV (Summer, 1961), p. 23. A ce propos, il est amusant de noter ce qui doit être (nous en sommes sûrs) une allusion évidente aux existentialistes dans L'Innommable: "Ils doivent m'estimer suffisamment abruti, avec leurs histoires d'être et d'exister." (p. 126).

⁴² Ruby Cohn, "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett", Criticism, VI (Winter, 1964), pp. 33-43; republié dans Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays, Martin Esslin, éditeur, p. 169.

que l'idée du temps, dans l'oeuvre de Beckett possède certaines qualités générales - une base psychologique et philosophique (car le temps est une perception essentielle de l'esprit humain) et une expression qui est en grande partie d'une nature poétique.

Or, dans les drames en particulier, l'élément psychologique implique surtout le rôle de l'habitude comme phénomène saillant de la conception humaine du temps.

Une expression poétique de l'idée du temps implique la présence dominante de la métaphore dans le théâtre beckettien.

Finalement, la base philosophique des pièces suggère fortement l'influence de certaines idées de deux philosophes en particulier: l'élément du paradoxe, qui remonte à Zénon d'Elée; et l'élément de la perception, qui ressort de la pensée de George Berkeley.

Nous voulons donc préciser quatre "domaines" qui constitueront le cadre de notre analyse de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett par rapport avec notre discussion de ses sources. Ce sont: le domaine de l'habitude, le domaine de la métaphore, le domaine du paradoxe, et le domaine de la perception. Notre discussion de chacun de ces domaines s'appuiera donc sur une source particulière.

Sources littéraires, sources philosophiques.

La notion, chez Beckett, de l'habitude comme élément psychologique du temps humain trouve sa base non seulement dans sa

propre expérience, mais aussi et surtout dans sa lecture de l'oeuvre de Proust. Ainsi, le document essentiel d'une analyse du temps et de l'habitude dans le drame beckettien sera pour nous son essai critique Proust de 1931.

La présence de la métaphore dans l'expression dramatique du temps chez Beckett ressort premièrement et évidemment de sa qualité personnelle de poète, et se manifeste ouvertement dans ses pièces de théâtre, comme nous verrons. Mais dans un commentaire critique de 1929, "Dante... Bruno... Vico... Joyce", nous trouvons la base textuelle d'un point de vue essentiellement métaphorique de l'art beckettien. Nous appliquerons cette conception métaphorique à l'expression du temps dans les drames.

Ces deux essais critiques de la jeunesse de Beckett constituent donc l'essentiel de nos "sources littéraires". Nous les avons désignées "littéraires" parce qu'elles sont, en effet, des analyses critiques des ouvrages littéraires, l'une de l'oeuvre de Proust, l'autre de l'oeuvre de Joyce (et qui comprend d'ailleurs des aperçus perspicaces sur Bruno, Vico, et Dante, comme le titre suggère)

Pour les "sources philosophiques" nous n'avons pas de textes, proprement dit, sur lesquels notre étude pourrait s'appuyer. Nous n'avons que les drames eux-mêmes, où certaines idées de deux philosophes semblent paraître et reparaitre constamment.

A part le texte des drames, on est certain de la connaissance de Beckett de la pensée de George Berkeley, évêque de Cloyne,

et nous en fournirons des renseignements précis dans le Chapitre V, qui est consacré à l'influence de ce philosophe sur l'oeuvre dramatique de Beckett.

Quant à Zénon, il s'identifie incontestablement dans Fin de partie comme "ce vieux Grec"⁴³; plus important, cependant, sa présence dans le théâtre de Beckett et l'influence de sa pensée sur l'expression beckettienne du temps, sont assurées par la réapparition d'une métaphore obsédante, basée sur un des paradoxes de ce philosophe pré-socratique.

V. PLAN

Notre étude propre commence par LE DOMAINE DE L'HABITUDE: PROUST (Chapitre II); il est suivi de LE DOMAINE DE LA METAPHORE: "DANTE... BRUNO... VICO ... JOYCE" (III), LE DOMAINE DU PARADOXE: ZENON (IV) et LE DOMAINE DE LA PERCEPTION: BERKELEY (V).

La CONCLUSION: VERS UNE RHETORIQUE DU TEMPS BECKETTIEN (VI) offrira un résumé des idées présentées dans le corps de la thèse, et ensuite tentera une réponse à la question "Comment peut-on se servir du vocabulaire littéraire traditionnel pour décrire une conception et une expression du temps si originales et si uniques; et jusqu'à quel point faut-il chercher et formuler un nouveau moyen d'expression - une nouvelle "rhétorique" - pour

⁴³Fin de partie, p. 93.

analyser avec perspicacité l'idée beckettienne du temps?

Notre conclusion se terminera par une discussion de la place de l'idée du temps chez Beckett dans son art et dans sa philosophie.

CHAPITRE II

LE DOMAINE DE L'HABITUDE : PROUST

Pour une étude des origines de l'idée du temps dans l'oeuvre dramatique de Beckett, l'importance de l'essai sur Proust est incontestable. Il nous présente l'exposé le plus clair et le plus détaillé de plusieurs conceptions philosophiques et psychologiques qui vont s'exprimer plus tard dans ses drames sous forme thématique, et qui contribuent tous à ce que l'on peut nommer "l'idée du temps" dans le théâtre beckettien. Dans son essai de soixante-douze pages, composé en anglais et publié en 1931, Beckett examine les problèmes de l'habitude et de son opposé la spontanéité, les éléments séparés du soi, le temps et la mort.¹ Bien que son point de départ critique soit l'oeuvre romanesque de Marcel Proust (en particulier A la recherche du temps perdu), l'essai aide énormément à jeter de la lumière non seulement sur les notions personnelles du temps chez Beckett mais aussi sur l'expression du temps en tant que thème de ses pièces de théâtre. En effet, M. Richard Hoffman appelle Proust "a prolegomenon to the novels and plays to come",² ajoutant aussi que l'essai est le plus significatif de tous les commentaires critiques

¹Richard J. Hoffman, Samuel Beckett: the Language of Self (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962), p. 82.

²Loc. cit.

de Beckett et qu'il est beaucoup plus révélateur de ce que Beckett allait écrire, plutôt que de ce que Proust lui-même avait écrit.³ Un autre commentateur, M. Robert Torrance, en s'appuyant sur Proust pour son analyse de En attendant Godot, observe avec justesse:

Although Beckett is here discussing the work of Proust, the mode of his discourse is such as to leave no doubt that the concepts he abstracts from his predecessor's work are central to his own vision. Indeed, many of the essay's key ideas constitute the best available commentary on Godot.⁴

Examinons maintenant les idées centrales de Proust par rapport avec l'élément du temps non seulement dans En attendant Godot, mais aussi dans le drame beckettien en général.

I. LE TEMPS ET LE SOI

"Proust's creatures," écrit Beckett "are victims of this predominating condition and circumstance - Time."⁵ Les créatures du monde beckettien sont elles aussi victimes mais en même temps elles sont beaucoup plus: ce sont des enfants damnés pour qui aucun soulagement, aucun moyen d'évasion n'arriveront jamais. Ils vivent d'un instant à l'autre le paradoxe essentiel de l'existence dans l'univers que Beckett a conçu: le seul phénomène

³Loc. cit.

⁴Robert M. Torrance, "Modes of being and time in the world of Godot", Modern Language Quarterly, XXVIII (March, 1967), p. 78.

⁵Samuel Beckett, Proust (New York: Grove Press), p. 2.

qui sépare chaque être conscient du vide et du non-être, c'est la conscience d'une durée; mais le temps, qui est le signe perceptible de la durée, apporte une progression à travers la décadence et vers la destruction, qui ne semble trouver son terme que dans l'infini. L'Innommable exprime cette obsession angoissée de la durée et la souffrance qui l'accompagne:

Celui qui dure, qui n'a pas duré, qui dure toujours, ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer.⁶

C'est certainement dans cette "étrange peine, étrange faute" que sonne si poétiquement le paradoxe temporel de tous les personnages de Beckett, de tous les soi qui foisonnent dans ses pages. Car le temps dans l'univers beckettien est immédiatement et finalement destructeur; il implique non pas la possibilité, la plénitude, ou la promesse d'une réalisation, mais plutôt la diminution, la souffrance, et une attente infinie. "Le temps mange la vie" avait écrit Baudelaire, "Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie."⁷ A cet égard, le temps chez Beckett est une sorte de

⁶ Samuel Beckett, L'Innommable (Paris: Editions de Minuit, 1953), p. 261.

⁷ Charles Baudelaire, "L'Ennemi", Les Fleurs du Mal (édition de Antoine Adam; Paris: Editions Garnier Frères, 1961), p. 19.

"temps négatif" (comme nous verrons tout à l'heure) puisqu'il implique la décroissance et non pas la possibilité de réaliser une plénitude. Et si l'on ose faire l'analogie, "le sang que nous perdons" chez Baudelaire, c'est chez Beckett la signification de notre vie qui diminue par instants, le sens d'exister qui devient de moins en moins "réel". C'est bien la situation de Hamm et de Clov pour qui, à la fin de partie, la durée semble presque avoir cessé et le pouvoir d'émettre des pensées et des idées significatives devient de plus en plus faible:

Hamm. - Clov!

Clov (agacé). - Qu'est-ce que c'est?

Hamm. - On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?

Clov. - Signifier? Nous, signifier! (Rire bref.) Ah elle est bonne.⁸

Et dans un état semblable, où le temps et l'habitude ont effectué une monotonie insupportable et où "rien à faire" est devenu le leitmotiv de l'existence, il est tout naturel que Vladimir, après une discussion longue et profonde au sujet des radis et des carottes, observe: "Ceci devient vraiment insignifiant."⁹
Réplique Estragon: "Pas encore assez."¹⁰

⁸ Samuel Beckett, Fin de partie (Paris: Editions de Minuit, 1957), p. 49.

⁹ Samuel Beckett, En attendant Godot (Paris: Editions de Minuit, 1952), p. 116.

¹⁰ Loc. cit.

Pourtant, malgré l'effet viciateur du temps sur la conscience humaine, le soi beckettien reste absolument dépendant de la notion de la durée: car ce n'est que dans le temps - temps comme émission d'idées successives et continues - que les personnages de Beckett sont capables d'affirmer et de constamment réaffirmer leur conscience et donc d'assurer une signification existentielle quelconque:

Estragon. - On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister?

Vladimir (impatiemment). - Mais oui, mais oui, on est des magiciens.¹¹

Assurer à soi-même une durée dans le temps équivaut chez Beckett à exister. Et l'on verra tout à l'heure ce que c'est précisément ce "quelque chose" d'Estragon qui fait une durée et qui donne "l'impression d'exister".

A cet égard donc, il existe des parallèles définis entre les conceptions proustiennes et beckettiennes du soi-dans-le-temps. D'après M. Hoffman:

Basically, the Proustian struggle to rescue and preserve the self was Beckett's cue. For him as for Proust, the self fought steadily to avoid immersion in nonentity, to assert identity. Beckett therefore appreciates the Proustian goal as the sustenance of the ego, keeping it above the flux of ordinary time and enclosing it within the vital cages of memory. "The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicoloured by the phenomena of the hours."¹²

¹¹ En attendant Godot, p. 116.

¹² Hoffman, op. cit., pp. 82-83; la citation est de Proust, pp. 4-5.

Perdus dans un désert vaste et terrifiant du temps passé, présent et futur, les personnages de Beckett s'efforcent avec acharnement de préserver leur identité, ou même une identité quelconque. Le soi beckettien veut passionnément être quelqu'un et souvent peu importe qui, tant que cette identité le préserve de l'horreur du néant temporel. Ainsi, cette "identité" sait dépendre mainte fois d'un petit thème, d'une petite action semblablement sans motif ni raison, que quelqu'un - "Godot" peut-être - lui a mystérieusement assigné:

Vladimir. - ... Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. Nous avons la chance de la savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire: nous attendons que Godot vienne.

Estragon. - C'est vrai.

Vladimir. - Ou que la nuit tombe.¹³

Comme tout être humain qui songe à la vastitude du temps qui l'a précédé et qui va le suivre, bref, à la petitesse de l'homme perdu dans l'infini, le personnage de Beckett éprouve une crainte angoissée qu'il cherche toujours à étouffer, soit par l'habitude (comme dans En attendant Godot), soit par une sentimentalité fade et pitoyable (comme celle de Oh les beaux jours). Et c'est sur cette sorte de relativité gigantesque et accablante du temps que médite Watt, de sa façon méthodique et solennelle, assis tranquillement dans la lumière crépusculaire de la cuisine chez Monsieur Knott:

¹³ En attendant Godot, p. 134.

. . . he found it strange to think, of these little changes, of scene, the little gains, the little losses, the thing brought, the thing removed, the light given, the light taken, and all the vain offerings to the hour, strange to think of all these little things that cluster round the comings, and the stayings, and the goings, that he would know nothing of them, nothing of what they had been, as long as he lived, nothing of when they came, of how they came, and how it was then, compared with before, nothing of how long they stayed, and what difference that made, nothing of when they went, of how they went, and how it was then, compared with before, before they came, before they went.¹⁴

C'est à ce point anonyme et relatif - "avant qu'ils soient venus, avant qu'ils s'en soient allés" - que Beckett a placé les personnages représentatifs de son univers romanesque et dramatique. C'est à ce point que le soi beckettien, pareil au soi proustien, lutte afin d'éviter d'être engouffré dans le néant, dans la vastitude du temps, comme M. Hoffman a observé.¹⁵ Et pourtant dans le drame beckettien se fait sentir cette idée d'un soi perdu dans le temps, d'un soi entouré d'énormes étendues de temps, idée exprimée par les métaphores visuelles (à savoir, par des éléments du décor) et rhétoriques. Notons d'abord, par exemple, les propos de Hamm, qui est en train de prévoir le jour où Clov se trouvera réduit à la non-signification:

... Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi.

... L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de

¹⁴Samuel Beckett, Watt (New York: Grove Press, 1953), p. 38; (Watt représente le cas où Beckett n'a pas traduit son roman en français.)

¹⁵Op. cit., p. 82, ff.

tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe.¹⁶

Le décor même de Fin de partie renforce cette notion d'un point minuscule de conscience humaine perdu dans un énorme espace temporel. La scène représente une petite chambre "sans meubles. Lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés."¹⁷ On dirait presque l'intérieur d'un crâne. Et autour de ce petit noyau de conscience, le néant: d'après la description de Clov, un horizon dépourvu de créatures vivantes à perte de vue, une atmosphère sans lumière ni obscurité, où "il fait gris",¹⁸ comme le dit Clov. "Noir clair. Dans tout l'univers."¹⁹ "Néant."²⁰ Le décor de presque toutes les autres pièces réaffirme l'importance de la métaphore du vide engouffrant dans le drame beckettien. Vladimir et Estragon attendent leur résolution existentielle sur un terrain plat et désert, préservé d'une anonymité complète seulement par la présence d'un arbre moribond et par le soupçon d'une petite route; c'est le soir. Winnie, dans Oh les beaux jours, se trouve enterrée jusqu'au dessus de la taille dans un petit manchon entouré d'une étendue d'herbe brûlée; elle est devant une toile de fond "très pompier" qui représente "la fuite et la

¹⁶ Fin de partie, p. 54.

¹⁷ Ibid., p. 13.

¹⁸ Ibid., p. 48.

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ Loc. cit.

rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée."²¹ Krapp fait ses méditations sur la dernière bande dans un petit cercle de lumière, entouré d'un gouffre de noirceur censément sans terme. Dans Cendres (pièce radiophonique) Henry se situe tout simplement "sur les galets"²² et la mer (encore l'image d'une surface vaste et déserte) est audible à des degrés variés pendant les monologues et dialogues qui suivent. Les trois visages blafards qui sont les personnages de Comédie paraissent d'abord dans une obscurité presque totale; ensuite ils se voient illuminés par de faibles projecteurs et pendant le déroulement de leurs monologues successifs ils sont tour à tour plongés dans l'obscurité complète ou baignés eux-mêmes d'une faible lumière, tandis que la noirceur continue à les entourer. Et finalement, les trois femmes presque spectrales du drame de Beckett le plus récent, Va et vient,²³ occupent une petite banquette au centre de la scène, dont l'éclairage est indiqué ainsi: "Faible, d'en dessus seulement et concentré sur le siège. Le reste de la scène dans l'obscurité."²⁴

²¹ Samuel Beckett, Oh les beaux jours (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 9; nous qui soulignons.

²² Samuel Beckett, La Dernière bande suivi de Cendres (Paris: Editions de Minuit, 1959), p. 37.

²³ Samuel Beckett, Comédie et actes divers (Paris: Editions de Minuit, 1966), pp. 37-44.

²⁴ Ibid., p. 43; nous qui soulignons.

Tels sont quelques-uns des moyens techniques (métaphoriques et dramatiques) par lesquels Beckett nous présente la notion obsédante dans ses drames d'un petit noyau de conscience qui est le soi, menacé par la vastitude d'un vide temporel.

Pourtant, à la différence du soi proustien, il n'existe aucun moyen d'évasion pour le personnage beckettien - aucune "mémoire involontaire" par laquelle on peut reconstruire constamment un autre soi dans le passé et donc atteindre une transcendance temporelle. Toutes les évocations du passé dans le drame beckettien - les "vieilles histoires" qui reviennent et reviennent - ne servent qu'à plonger ses personnages même plus profondément dans le courant sinistre du temps. "Ah hier!" soupire constamment la vieille Nell, d'un ton "élégiaque".²⁵ Et "le vieux style!"²⁶ répète Winnie, machinalement; ou bien "Quel est ce vers merveilleux?"²⁷ cherche-t-elle, rêveusement, ou ce vers "admirable",²⁸ ou "exquis",²⁹ ou "immortel",³⁰ ou "inoubliable"³¹ (qu'elle n'arrive jamais à se rappeler). En effet, "There is no escape

²⁵Fin de partie, p. 34.

²⁶Oh, les beaux jours, pp. 18, 24, 28, 30 (bis), 33, 43, 45, 57, 74, 68.

²⁷Ibid., 42.

²⁸Ibid., p. 19.

²⁹Ibid., p. 79.

³⁰Ibid., p. 83.

³¹Ibid., p. 68.

from the hours and the days"³² écrit Beckett dans Proust. "Neither from tomorrow nor from yesterday."³³

Les gens de Beckett, tout en sentant la prison des heures et des jours, rêvent d'une liberté d'identité hors du temps ou au-delà du temps. Cependant, ils sont incapables de percevoir l'existence, c'est-à-dire, d'exister, sauf en fabriquant une succession d'idées - souvenirs, choses à dire, jujoux verbaux, attentes et espoirs (pour la plupart pitoyables et risibles) - qui devient pour eux leur temps - le phénomène invisible et sinistre qui "suit son cours" inexorable en effectuant les cycles naturels de la vie et de la mort. Bref, c'est par le temps et dans le temps que le soi beckettien propage son existence en cherchant à établir une identité immuable dans une durée; de l'autre côté, c'est le temps qui menace cette identité du soi par sa vastitude, et qui le conduit irrévocablement à la destruction corporelle et mentale. "Etrange peine, étrange faute", avait dit L'Innommable; et toutefois, "il faut continuer."³⁴ Mais comment continuer?

II. LE TEMPS, LE SOI, ET L'HABITUDE

Selon Beckett, suggère M. Torrance, l'habitude se définit comme la qualité de l'esprit qui adapte automatiquement la perception de tel individu aux changements qui arrivent momentanément

³²Proust, p. 2.

³³Loc. cit.

³⁴L'Innommable, p. 261.

dans la réalité, et donc qui protège la conscience contre les secousses du changement.³⁵ Dans Proust, Beckett parle assez longuement de cette conception de l'habitude, et l'on peut voir sans difficulté que l'habitude joue un rôle très important dans le développement de son idée du temps. En effet, nous arriverons à constater que le "quelque chose" (dont parla Estragon) qui compose la durée temporelle et qui donne "l'impression d'exister"³⁶ est très souvent l'habitude elle-même.

Nous avons déjà noté que pour Beckett, ainsi que pour Proust, le problème du soi-dans-le-temps est de chercher à préserver son identité dans le flux incessant du temps. Mais il est aussi évident que dans le temps et à cause du temps il n'existe jamais un soi unique, mais une succession de soi. Faisant un grand effort d'affirmer une personnalité immuable devant le temps, Vladimir prétend, "On reste ce qu'on est.... Le fond ne change pas "³⁷ Mais a-t-il raison? Car voici un être pour qui l'existence même est devenue une série d'habitudes et qui a perdu toute sensation d'un passé ou d'un futur réels. Contrastée avec la conception générale du soi et du temps dans En attendant Godot, cette proposition de Vladimir sonne un peu faux et même paraît justement comme une autre habitude.

³⁵Torrance, op. cit., 79.

³⁶En attendant Godot, p. 17.

³⁷Ibid., p. 33.

Dans Proust, Beckett parle ainsi du phénomène des soi successifs:

Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous. We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. ...

The aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for today's. We are disappointed at the nullity of what we are pleased to call attainment. But what is attainment? The identification of the subject with the object of his desire. The subject has died - and perhaps many times - on the way.³⁸

Selon M. André Maurois, Proust lui-même avait exprimé une notion très semblable:

I saw human life as a complex from which the support of an individual, identical and permanent "self" was ... conspicuously absent ... The disintegration of the self is a continuous death ... the natural stability which we assume to exist in others is as unreal as our own.³⁹

Voilà une conception du soi-dans-le-temps qui suggère un parallèle remarquable avec celle de l'empiriste David Hume. Dans son livre définitif sur le temps dans la littérature, M. Meyerhoff offre un résumé excellent des idées de Hume:

... the status of the self may also be threatened by taking time at its face value. This is the premise of Hume's analysis and of Buddhist philosophy anticipating Hume. Both are explicitly predicated upon the fact of temporal succession and variation in experience; and it is interesting that the

³⁸Proust, p. 3.

³⁹Meyerhoff, op. cit., p. 46; cette citation de Proust est relevée par André Maurois et paraît dans son livre Proust: Portrait of a Genius (New York: Harper, 1951), p. 153.

literary treatment of time proceeds from the same premise. It is precisely because experience for Hume consists of "perceptions which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in perpetual flux and movement" that the self is and can be "nothing but a bundle or collection of different perceptions" without any kind of substantial unity, identity or structure.⁴⁰

Il est difficile de constater l'influence précise de Hume sur l'idée du temps et du soi dans le drame beckettien. A cet égard M. Fletcher observe, dans un autre contexte, que le côté "destructeur" de Hume (et de Berkeley) est implicite dans toute l'angoisse épistémologique de Watt.⁴¹ Semblablement, l'on peut dire que l'idée d'un soi-dans-le-temps, chez Hume et chez Proust, qui s'efforce incessamment de préserver une identité immuable, est implicite dans toute l'angoisse temporelle du théâtre beckettien.

Dans l'univers de Beckett, c'est le passé qui est la cause première de cette angoisse du soi-dans-le-temps. C'est un passé qui doit être vu, d'ailleurs, comme un passé qui fut jadis un futur et ensuite un présent. C'est-à-dire que chez Beckett, comme chez Proust, le sentiment du temps qu'éprouvent leurs personnages se réduit finalement à un sentiment du passé, et c'est cette conscience dominante du passé qui effectue la métamorphose et la désintégration incessantes du soi. "Hier" devient donc la

⁴⁰ Meyerhoff, op. cit., p. 32.

⁴¹ John Fletcher, Samuel Beckett's Art (London: Chatto and Windus, 1967), p. 136.

métaphore principale de l'angoisse du soi-dans-le-temps:

There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. The mood is of no importance. Deformation has taken place.⁴²

C'est par l'habitude que le soi essaie de prévenir ou bien de réparer "la déformation d'hier". L'habitude selon Beckett est l'instrument instinctif de la personnalité par lequel elle cherche à contrôler le soi qui multiplie dans les instants du passé, ou qui menace de se dissiper dans la vastitude temporelle:

Habit is a compromise effected between the individual and his environment, or between the individual and his own organic eccentricities⁴³ ... [it] is the generic term for the countless treaties concluded between the countless subjects that constitute the individual and their countless correlative objects.⁴⁴

L'habitude est en effet, ce que nous avons déjà noté, la qualité de l'esprit qui protège la conscience individuelle contre les secousses du changement et qui lui permet de préserver l'identité de sa personnalité dans le flux immense du temps. Ou, comme l'exprime Vladimir, "l'habitude est une grande sourdine."⁴⁵ Or, vu la multiplicité de soi qui se succèdent dans la multiplicité de moments successifs de la durée, il faut fournir et cultiver une multiplicité d'habitudes; d'où ressortent "the countless treaties concluded between the countless subjects that constitute

⁴²Proust, p. 2.

⁴³Ibid., pp. 7-8.

⁴⁴Ibid., p. 8.

⁴⁵En attendant Godot, p. 157.

the individual and their countless correlative objects."⁴⁶ Donc, il faut que les personnages du drame beckettien fabriquent ou inventent - faute de mieux - de nouvelles habitudes: nouvelles choses réconfortantes à dire, à faire, à toucher; ou bien, très souvent, il vaut mieux tout simplement conserver et préserver les mêmes habitudes anciennes. Il est évident que Vladimir, une fois encore, comprend très bien cette situation lorsqu'il raisonne ainsi:

Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude.⁴⁷

Ainsi, l'existence de Vladimir et d'Estragon devient un enchaînement de nouvelles habitudes fabriquées sur le champ, ou de vieilles habitudes cultivées et exploitées une fois encore; enfin, "ce qui est certain" ici, c'est qu'il faut être Vladimir et Estragon et qu'il faut continuer à faire et à dire les choses qu'on a toujours faites et dites: "C'est ça, faisons un peu de conversation."⁴⁸ "C'est ça, contredisons-nous."⁴⁹ "C'est ça, posons-nous des questions."⁵⁰ "C'est ça, engueulons-nous. (Echange d'injures. Silence.) Maintenant raccommodez-nous."⁵¹

⁴⁶Proust, p. 8

⁴⁷En attendant Godot, p. 135.

⁴⁸Ibid., p. 81.

⁴⁹Ibid., p. 107.

⁵⁰Ibid., p. 108.

⁵¹Ibid., p. 127.

Pour les personnages de Fin de partie, la "matière" de l'habitude se trouve pour la plupart dans les évocations du passé et dans la résurrection des vieux souvenirs sentimentaux, plutôt que dans l'invention de gestes et de jeux verbaux qui donnent "l'impression d'exister" pour Vladimir et pour Estragon. Nous avons déjà noté, par exemple, l'obsession de "hier" chez la vieille Nell. Son fils Hamm rêve constamment lui aussi des bons vieux temps; ancien écrivain, il annonce: "C'est l'heure de mon histoire,"⁵² et il commence à parcourir les ébauches successives de son vieux récit qu'il polit et repolit sans cesse. Ailleurs, il avait résumé parfaitement le sentiment de "rien de nouveau", le sentiment dominant des vieilles choses réconfortantes, lorsqu'il dit: "J'aime les vieilles questions. (Avec élan.) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça!"⁵³

Mais c'est dans Oh les beaux jours que se trouve le comble de la représentation de la vie comme habitude dans le drame beckettien. L'existence de Winnie n'est rien moins qu'une longue réponse conditionnée - jusqu'au point où elle se réveille automatiquement chaque matin et où elle se couche de la même façon chaque soir par le signal d'une mystérieuse sonnerie perçante. Entre le matin et le soir - "Depuis le moment où ça sonne,

⁵²Fin de partie, p 67.

⁵³Ibid., p. 55.

pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil"⁵⁴
 - elle vit une durée d'évocations habituelles du passé - son
 "vieux style" - qu'invente incessamment son imagination fade et
 sentimentale. Il est évident que Winnie souffre d'un ennui an-
 goissant, jusqu'au point où la non-signification menace de l'a-
 valer ou de l'éteindre - littéralement. (Nous parlons ici des
 deux métaphores principales du temps dans Oh les beaux jours:
 la terre qui ensevelit progressivement l'héroïne; et le soleil -
 la "lumière aveuglante"⁵⁵ de l'indication scénique - qui brûle
 Winnie plus féroceMENT chaque jour.) Winnie fabrique donc tout
 un réseau d'habitudes par lequel elle essaie de se convaincre
 qu'elle ne souffre point, et que dans la vastitude du temps (re-
 présentée, nous l'avons déjà fait remarquer, par la "plaine dénu-
 dée" où Winnie se trouve enterrée) elle signifie quelque chose.
 Au moyen de son engouement du "vieux style", toutes ses habitudes
 deviennent presque des euphémismes vivants: malgré le fait qu'el-
 le souffre de jour en jour sous ce "soleil d'enfer",⁵⁶ sous cette
 "fournaise d'inférieure lumière,"⁵⁷ sous "ce brasier chaque jour
 plus féroce,"⁵⁸ elle ne trouve que des choses à l'émerveiller -
 "Ça que je trouve si merveilleux..."⁵⁹ répète-t-elle incessamment.

⁵⁴ Ah les beaux jours, p. 29.

⁵⁵ Ibid., p. 9

⁵⁶ Ibid., p. 33.

⁵⁷ Ibid., p. 15.

⁵⁸ Ibid., p. 50.

⁵⁹ Ibid., pp. 24, 26(bis), 33, 48, 53, 68, 78, 79, 80.

Tout élément de sa destruction diurne et machinale dans le temps, et toutes les choses minuscules de son "beau jour" - les objets de son sac, ses petites chansons, ses vers "exquis" et "inoubliables", les quelques mots que laisse tomber son mari Willie - tous lui paraissent des bontés desquelles il lui faut rendre grâce - à quelqu'un: "Tant de bontés,"⁶⁰ s'exclame-t-elle; et "quels trésors. Quels réconforts."⁶¹ "Quelle bénédiction."⁶² "Ah oui, de grandes bontés."⁶³ "Ah oui, abondance de bontés."⁶⁴ En somme, l'habitude devient pour Winnie un euphémisme par lequel elle sait ignorer les ravages du temps, et qui lui permet d'éprouver chaque jour "encore une journée divine,"⁶⁵ "encore un autre "beau jour."⁶⁶

Il devrait être évident maintenant que pour Winnie - aussi bien que pour Vladimir et Estragon, pour Hamm et Clov, et pour Nagg et Nell - l'existence en tant que durée n'est qu'une série d'habitudes qui se réduit à une immense habitude incessante. Leur vie, bref, est une habitude et Beckett, résumant son idée de l'habitude et du soi dans Proust, nous en dit autant:

⁶⁰Ah les beaux jours, p. 16.

⁶¹Ibid., 43.

⁶²Ibid., p. 46.

⁶³Ibid., pp. 46, 49, 72, 73, 78.

⁶⁴Ibid., pp. 80-83.

⁶⁵Ibid., pp. 10-11.

⁶⁶Ibid., p. 20 et passim.

Breathing is a habit. Life is a habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals; the world being a projection of the individual's consciousness (an objectivation of the individual's will, Schopenhauer would say), the pact must be continually renewed, the letter of safe-conduct brought up to date.⁶⁷

A cet égard, Winnie, elle aussi, n'ignore pas sa raison d'être; il paraît en effet qu'elle se rend très bien compte de son mode d'existence; "Ça que je trouve si merveilleux...", dit-elle. "La façon dont l'homme s'adapte... Aux conditions changeantes "⁶⁸

Mais en s'adaptant, observe M. Torrance, avec tant de succès, Winnie - et l'homme beckettien - s'éloigne de la réalité de vivre qui se trouve précisément là dans ces "conditions changeantes" ou dans la possibilité des conditions changeantes.⁶⁹ Ce même commentateur continue:

... [man's] "countless treaties" made by habit obliterate in the end the effect of constant change; and, for himself the perceiver, change ceases to exist: the result is sameness, a dull prophylactic boredom.⁷⁰

Pour Beckett, donc, l'effet ultime de l'habitude est "the guarantee of dull inviolability"⁷¹ et le propre de l'existence

⁶⁷Proust, p. 8.

⁶⁸Oh les beaux jours, p. 48.

⁶⁹Torrance, op. cit., p. 79.

⁷⁰Loc. cit.

⁷¹Proust, p. 8.

devient, comme M. Torrance a indiqué, une uniformité et un équilibre monotones.

Cet équilibre monotone atteint une expression directe et dramatique dans le théâtre beckettien et l'élément du temps dans l'existence monotone des personnages joue, bien entendu, un rôle très important, mais un rôle qui est légèrement différent dans plusieurs drames. Par exemple, dans chacune des pièces majeures (En attendant Godot, Fin de partie, et Oh les beaux jours), le sentiment dominant et général du temps laisse suggérer que le temps (comme signe de la durée) s'est arrêté, ou bien que son écoulement est à peine perceptible. C'est-à-dire que tous les personnages de ces pièces ont effectué (par l'habitude, comme nous avons indiqué) un mode d'exister où rien ne change, ou bien où tout changement est vigoureusement évité, et le sentiment du temps dans ces pièces reflète l'état statique de ces personnages. Mais dans chacune de ces trois pièces, l'état presque statique du temps s'exprime d'une façon légèrement différente, et l'on peut même dégager des motifs thématiques assez distincts qui caractérisent le sentiment du temps de chaque pièce.

Par exemple, le motif thématique du temps dans En attendant Godot est l'attente, et M. William York Tindall résume très bien cet aspect de la pièce:

Vladimir is waiting for nothing to turn up. Such waiting is any man's in a universe beyond irony. Godot is whatever man

waits for and what he gets for the waiting.⁷²

Les deux vagabonds, Vladimir et Estragon, éprouvent leur durée par l'acte d'attendre, et leur attente est devenue une habitude bien éloignée de la signification:

Estragon. - Du moment qu'on est prévenu.
 Vladimir. - On peut patienter.
 Estragon. - On sait à quoi s'en tenir.
 Vladimir. - Plus d'inquiétude à avoir.
 Estragon. - Il n'y a qu'à attendre.
 Vladimir. - Nous en avons l'habitude.⁷³

Et quelques vers plus tard:

Estragon. - En attendant il ne se passe rien.
 Pozzo (désolé). - Vous vous ennuyez?
 Estragon. - Plutôt.⁷⁴

Toujours à propos du motif de l'attente, M. Torrance offre cette analyse excellente:

The very act of waiting which characterizes the two is a symbolic expression of the life of habit, for they do not know why they are waiting; they know only the fact, the simple absurd fact, that they are.⁷⁵

Il n'est donc pas surprenant d'entendre répéter quelque sept fois au cours de la pièce, le petit dialogue suivant (parfois avec des variantes):

⁷²William York Tindall, Samuel Beckett (Columbia Essays on Modern Writers, Number 4. New York and London: Columbia University Press, 1964), p. 9.

⁷³En attendant Godot, p. 61.

⁷⁴Ibid., p. 62.

⁷⁵Torrance, op. cit., p. 78.

Allons-nous-en.
 On peut pas.
 Pourquoi?
 On attend Godot.
 C'est vrai.⁷⁶

Donc pour Vladimir et Estragon, observe M. Torrance, l'habitude, dont l'expression est l'attente et dont le résultat est l'ennui, est le comble de la condition humaine; et il ajoute avec justesse:

The central absurdity of their situation, then, is not so much that they are waiting, as that they continue to wait, from mere habit, without knowing why.⁷⁷

Le titre même de Fin de partie suggère clairement le motif temporel de cette pièce: C'est la fin, ou plutôt la "presque fin"- la fin de partie; car l'on verra tout à l'heure que chez Beckett (à la différence d'Aristote) il n'y a jamais de fin, il y a seulement l'idée d'une fin, la fin espérée, imaginée, attendue, mais qui n'arrive jamais. Il est évident, cependant, que Hamm et Clov s'approchent de la fin de "quelque chose". "Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe?" répète Hamm, "avec angoisse."⁷⁸ Réplique Clov: "Quelque chose suit son cours."⁷⁹ Ne voulant pas savoir plus, ne pouvant pas savoir plus, parce que

⁷⁶ En attendant Godot; cette formule exacte se trouve aux pages 20, 80, 115, 120, 143; des variantes aux pages 106 et 160.

⁷⁷ Torrance, op. cit., p. 79.

⁷⁸ Fin de partie, p. 28.

⁷⁹ Loc. cit.

pour trop longtemps ayant cherché "the guarantee of dull inviolability", il est bien probable qu'ils s'approchent de la fin de la connaissance, de la fin de la capacité de savoir davantage - le même état de mentalité statique qu'ont atteint évidemment Nell et Nagg, les parents de Hamm, et peut-être même la Mère Pegg: "Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg?" demande Clov. "D'obscurité."⁸⁰ Pareils à Winnie, leur successeur dans le théâtre beckettien, Hamm et Clov ont élaboré une durée composée d'habitudes où toute curiosité de savoir est étouffée afin d'assurer une immutabilité dans le temps. Il ne reste donc que "les vieilles questions, les vieilles réponses." Mais en même temps leur existence uniforme et monotone a oblitéré toute la signification et l'identité existentielles qu'ils chachaient; leur durée d'habitude a banni tout sentiment de contraste temporel, sauf que le temps passe d'une lenteur presque insupportable et que tout est le même "zéro":

Hamm. - ... Quelle heure est-il?
 Clov. - La même que d'habitude.
 Hamm. - Tu as regardé?
 Clov. - Oui.
 Hamm. - Et alors?
 Clov. - Zéro.⁸¹

Mais bien que menacés par la non-signification croissante d'une existence d'habitude, Hamm et Clov retiennent leur horreur - à force de l'habitude même sans doute - de tout changement et

⁸⁰ Fin de partie, p. 99.

⁸¹ Ibid., p. 18.

continuent à s'efforcer de maintenir l'équilibre monotone que leur petite "chambre-comme-crâne" contient si effectivement. Donc, dans le monde de Fin de partie la condition dominante - mentale et temporelle - est "zéro"; ou plutôt presque zéro, car même dans cet univers minuscule il pourrait arriver d'en dehors quelque chose pour suggérer l'horreur du changement et donc pour bouleverser l'équilibre monotone si soigneusement effectué par l'habitude. Aussi, c'est d'abord avec une horreur affreuse que Hamm réagit à l'annonce de Clov, à savoir qu'il semble y avoir quelqu'un en dehors - "On dirait un môme"⁸² - qu'il voit dans sa lunette. "Eh bien, va l'exterminer - s'écrie Hamm. - Quelqu'un! (Vibrant.) Fais ton devoir!"⁸³

Mais, "Non, pas la peine"⁸⁴ - décide-t-il tout d'un coup, comme la lassitude de l'habitude le prend.

"Pas la peine? - demande Clov, plus tard. - Un procréateur de puissance?" Répond Hamm: "S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine."⁸⁵

Aussi Hamm suit-il parfaitement le mode de conduite analysé par Beckett dans Proust:

The creature of habit turns aside from the object that cannot be made to correspond with one or other of his intellectual prejudices, that resists the propositions of his team of syntheses, organized by Habit on labour-saving principles.⁸⁶

⁸² Fin de partie, p. 104.

⁸³ Ibid., p. 103.

⁸⁴ Loc. cit.

⁸⁵ Ibid., p. p. 105.

⁸⁶ Proust, pp. 11-12.

"L'habitude est une grande sourdine," avait dit Vladimir.⁸⁷

Et cette indifférence accablante de Hamm (notons aussi, à cet égard, ses baïllements incessants durant toute la pièce) le démontre parfaitement.

Clov aussi, malgré ses rares protestations, tend toujours à un équilibre mental et temporel de l'habitude où toute activité et surtout tout changement sont soigneusement et complètement bannis:

J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière.⁸⁸

"L'attente" de En attendant Godot et la "presque fin" de Fin de partie semblent indiquer un développement progressif chez Beckett de l'existence humaine vue comme une temporalité qui devient de plus en plus statique. Dans Oh les beaux jours, on semble atteindre l'immobilité presque complète, et en effet c'est "l'immobilité" qui devient le motif thématique de cette pièce remarquable. Notons d'abord la situation physique de notre héroïne, situation qui suggère, voire métaphorise, la rigidité et l'immobilité de sa durée d'habitude: "Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE."⁸⁹

⁸⁷En attendant Godot, p. 157.

⁸⁸Fin de partie, p. 78.

⁸⁹Oh les beaux jours, pp. 9-10.

Ailleurs dans l'indication scénique paraît une description générale du décor qui souligne la présence d'une ambiance rigide et structurale où le mouvement et le flux sont niés: "Maximum de simplicité et de symétrie."⁹⁰ Car à force de l'habitude Winnie a créé pour elle-même un état d'équilibre plus parfait, plus rigide et plus insignifiant que celui d'aucun de ses prédécesseurs du drame beckettien; d'ailleurs elle ne manque pas de remarquer que même le temps et l'atmosphère reflètent la monotonie de l'équilibre qu'elle a créé elle-même:

Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir.⁹¹

III. LE SOI-DANS-LE-TEMPS, L'HABITUDE ET "LES CHOSES"

Pour Proust, aussi bien que pour Beckett, le phénomène de l'habitude se lie étroitement à la fascination des choses. En faisant une comparaison de la préoccupation respective de l'objet chez Proust et chez Beckett, nous espérons établir ici une base critique par laquelle on pourrait expliquer la signification dramatique de la multitude de choses bizarres qui se trouvent à la scène beckettienne par rapport avec la notion du temps dans ses drames.

Comme nous avons déjà noté, il est nécessaire que le

⁹⁰ Oh les beaux jours, p. 9.

⁹¹ Ibid., p. 51.

héros proustien affirme son identité en luttant constamment contre la possibilité de l'engouffrement du soi dans une vastitude temporelle. Dans la section dernière (sur l'habitude), nous avons indiqué aussi comment le personnage de Beckett, semblable au héros de Proust, essaie de réaliser cette immutabilité dans le temps en rejetant tout soupçon d'activité nouvelle et fraîche qui pourrait mener au changement, bref, en faisant de sa durée une série d'habitudes.

Dans Proust, remarque M. Hoffman, cette préservation de l'identité du soi concerne la mémoire, en particulier le souvenir des choses: une sensation du présent sait libérer un courant de sensations du passé qui arrivent à établir et à conserver l'identité du soi dans un cadre temporel. Mais chez Proust le souvenir des choses implique, presque toujours, plutôt le souvenir des sensations des choses, comme M. Hoffman explique:

... tastes, touches, the grain of an object's surface in contact with the texture of the flesh, sounds, even sentiments. They are the qualities of objects, but they are not regarded as intrinsically objects.⁹²

C'est de cette façon, bref, par la célèbre mémoire involontaire, qui se rattache à la sensation des choses, que le soi proustien réalise une transcendance dans le temps, et malgré la métamorphose incessante des personnalités dans le flux du temps il arrive à établir une identité intérieure et immuable qui est

⁹²Hoffman, op. cit., p. 84.

hors du temps. M. Hoffman offre le commentaire suivant sur l'interprétation beckettienne de cet aspect de l'oeuvre de Proust:

Beckett marvels over the transformation of self in A la recherche. The many selves of Marcel's memory of Albertine persist beyond the fact of her death: "Her death, her emancipation from time, does not calm his jealousy nor accelerate the extinction of an obsession whose rack and wheel were the days and the hours"⁹³ (...) Other characters undergo similar changes of identity. But the self is rescued only in the memory of other selves... "We are alone. We cannot know and cannot be known. Man is the creature that cannot come forth from himself, who knows others only in himself, and who, if he asserts the contrary, lies."⁹⁴ 95

Chez Proust, donc, l'identité du soi-dans-le-temps s'appuie non seulement sur l'habitude, mais surtout sur la mémoire involontaire des sensations des choses. Mais à la différence de Proust, continue M. Hoffman:

Beckett's adventures of self were to be concerned more exactly with objects. ... The challenge is not so much to memory as it is to reason; the Beckett hero is engaged in ceaseless "rational" speculation concerning the questions of who, what, where am I.⁹⁶

Et en cherchant à trouver des réponses à ces questions le personnage beckettien s'appuie constamment non seulement sur les "vieilles histoires", sur le "vieux style", mais aussi sur les vieilles choses familières, sur cette foule d'objets qui foisonnent dans les pages des romans et à la scène du théâtre de Beckett:

⁹³Citation de Proust, p. 43.

⁹⁴Citation de Proust, p. 49.

⁹⁵Hoffman, op. cit., p. 86.

⁹⁶Ibid., p. 84.

bottes, bâtons, brosses à dents, arbres, fruits, légumes, chapeaux, parapluies, et ainsi de suite - la liste en est presque interminable. Il faut avouer que beaucoup de ces accessoires sont introduits à la scène du théâtre de Beckett en partie pour contribuer à la comédie et à l'humour riches qui font de presque toute pièce de Beckett une expérience théâtrale si divertissante et si intensément humaine. De l'autre côté, on est tenté de croire qu'ils jouent, ces objets, un autre rôle non moins important.

Car, si le soi chez Beckett n'est qu'une succession de soi, pour "ses gens" ce sont les objets au moins qui semblent posséder une durée uniforme et immuable; ceux-ci sentent "le vieux style", "les vieilles questions, les vieilles réponses", ce qui fut autrefois. Bref, ils semblent durer et non pas changer. Il faut donc les cultiver (comme on cultive une habitude), il faut s'y attacher, y établir une identité, déterminer leur nature, leur place, surtout leur "signification", afin d'essayer de déterminer sa propre signification, sa propre identité immuable dans le temps, sa propre place dans l'univers, et tout ceci pour préserver le soi contre les ravages du temps.

Dans En attendant Godot, par exemple, les "jeux d'objets" foisonnent - jeux de radis, de carottes, de chaussures, de chapeaux - jeux où les choses sont tour à tour maniées, renifflées, examinées, discutées, inspectées de nouveau, et ainsi de suite, tout en un effort d'établir quelque rapport avec elles, et donc quelque sorte de signification commune.

A cet égard, l'arbre unique de la scène (dénudé pendant l'Acte I, couvert de feuilles pendant l'Acte II) joue un rôle assez important et devient presque un autre personnage. Didi et Gogo se mêlent d'abord à une longue conjecture concernant son genre (il est, enfin, tout simplement "un arbrisseau"⁹⁷); ils discutent à plusieurs reprises leur projet de s'y pendre; ils s'émerveillent de son feuillage rapide ("Dans une seule nuit!") et ils essaient de constater si en effet l'arbre était vraiment là "hier", ou non. Mais à la fin, leurs efforts de découvrir la signification de l'arbre dans leur existence et d'y établir un rapport en participant à sa durée échouent, et l'arbre demeure tout simplement un témoin muet de leur acte d'attente.

Ainsi, toutes les "affaires d'objets" de Didi et de Gogo arrivent à n'aboutir à rien, ou plutôt à cet équilibre monotone qui caractérise leur existence d'attendre à l'infini. Peut-être qu'à cet égard l'exemple le plus concret soit le fameux jeu des chapeaux de l'Acte II:

Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky....⁹⁸

⁹⁷ En attendant Godot, p. 20.

⁹⁸ Ibid., pp. 121-122.

Et ainsi de suite, à travers une longue série de permutations et de combinaisons, jusqu'à ce que Vladimir porte enfin le chapeau de Lucky et que suive le petit dialogue suivant:

Vladimir. - Il me va?

Estragon. - Je ne sais pas

Vladimir. - Non, mais comment me trouves-tu?

Il tourne la tête coquettement à droite et à gauche, prend des attitudes de mannequin.

Estragon. - Affreux.

Vladimir. - Mais pas plus que d'habitude?

Estragon. - La même chose.⁹⁹

Winnie, elle aussi, se sent fascinée par la présence des choses en elles-mêmes, dont la source principale pour elle est le sac qui contient ses articles de toilette adorés. Méditant sur la possibilité que peut-être un jour son mari Willie disparaîtra ou s'en ira, elle conclut de ce ton réconfortant:

Non. ... Non non. ... Il y a le sac bien sûr. (Elle se tourne vers le sac.) Il y aura toujours le sac.¹⁰⁰

Nous avons noté déjà que le personnage beckettien s'appuie sur la présence des objets - en eux-mêmes, en tant qu'objets - puisque ceux-ci leur présentent l'attrait d'une durée uniforme, équilibrée et immuable dans le temps. Et en effet voici la même sorte d'existence que cherchent constamment Didi et Gogo, Hamm et Clov, Krapp, et, bien sûr, Winnie. Des fois celle-ci montre même

⁹⁹ En attendant Godot, p. 122; nous qui soulignons.

¹⁰⁰ Oh les beaux jours, p. 37.

une espèce de rancune devant ses objets, pour les raisons que nous venons d'expliquer, et c'est à ce propos que les paroles suivantes deviennent significatives:

Ce sont les choses, Willie. (...) Dans le sac, hors le sac. (...) Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les choses ont une vie. (...) Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi. (...) Et quand ça sonne. (...) Ça fait mal, comme une lame. (...) Une gouge.¹⁰¹

Mais ses choses continuent à exercer sur elle leur attrait tout simplement parce qu'elles représentent pour Winnie des habitudes individuelles - son peigne, par exemple, sa glace, son bâton de rouge, sa brosse à dents (en ce sens l'on pourrait même les considérer comme des métaphores de l'habitude) - et Winnie en demeure d'autant plus dépendante. Ainsi, prononce-t-elle avec quelque fierté:

Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive? (...) Non. (...) Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. Quels réconforts. (...) Oui, il y a le sac.¹⁰²

"Quels trésors. Quels réconforts." Autrement dit, quelles habitudes merveilleuses qui me donnent l'impression d'exister.

Les objets jouent aussi un rôle important qui contribue au sentiment de l'immobilité et de la rigidité temporelles et mentales de la pièce. Winnie a, par exemple, une habitude complètement dépourvue de signification mais qui lui donne "l'impression

¹⁰¹ Oh les beaux jours, p.

¹⁰² Ibid., pp. 74-75; nous qui soulignons.

d'exister"; c'est la coutume de porter son chapeau à certains moments, de ne pas le porter à d'autres:

J'ai mis - (elle porte les mains à sa toque) - oui, mis ma toque - (elle baisse les mains) - je ne peux pas l'enlever maintenant. (...) Dire qu'il est des moments où on ne peut pas enlever sa toque, dût sa vie en dépendre. Moments où on ne peut pas l'enlever.¹⁰³

Ailleurs, Winnie médite solennellement sur l'acte de tenir son ombrelle ouverte au-dessus de la tête, et cette action même, machinale et sans signification, devient une métaphore de la lassitude et de la rigidité absurde d'une durée composée d'habitudes:

Tenir en l'air fatigue le bras. (...) Pas en marchant. (...) Seulement au repos. (...) Voilà une observation curieuse. (...) Je suis lasse, de la tenir en l'air, et je ne peux pas la déposer. (...) La raison me dit, Dépose-la, Winnie, elle ne t'aide en rien, et attèle-toi à autre chose.¹⁰⁴

Bientôt son ombrelle prend feu, brûlée par le sinistre "soleil d'enfer" qui domine la scène, et comme signe de récompense de quelque fatalité absurde, la même fatalité (sans doute) qui fait jouer la sonnerie perçante de réveil et de sommeil. Et il est intéressant de se rappeler ici la définition qu'offre Beckett dans "Dante ... Bruno... Vico... Joyce": "Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness."¹⁰⁵ A ceci, Winnie pourrait bien répliquer

¹⁰³Oh les beaux jours, pp. 31-32.

¹⁰⁴Ibid., pp. 48-49.

¹⁰⁵Samuel Beckett, "Dante... Bruno... Vico... Joyce", Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress, Samuel Beckett and others (London: Faber and Faber, 1961), p. 22. (Ce recueil parut d'abord à Paris, chez Shakespeare and Company, 1929).

comme épilogue: "Pas mieux, pas pis, pas de changement"¹⁰⁶; ou, en regardant Willie ramper autour de son mamelon, elle pourrait pousser, avec sa fierté sentimentale, encore un autre euphémisme de son existence rendue insignifiante par l'habitude: "Quelle malédiction, la mobilité!"¹⁰⁷

L'homme de Beckett donc ne peut pas s'empêcher de cultiver l'habitude et les objets où l'habitude se trouve concrétisée, car c'est l'habitude et sa foule de vieilles choses et de vieilles histoires qui lui donnent souvent l'impression d'exister, qui lui fournissent une identité qui va durer (pour un bout de temps, au moins) dans le vaste flux du temps et de l'espace. Il est significatif que cet homme échoue constamment à cet égard, et là se trouve la condition humaine en microcosme, selon Beckett. Même si l'homme sait jamais découvrir une identité unique dans la succession de soi créée par la succession d'hiers, c'est plutôt une non-identité résultant d'un mode d'existence qui est un équilibre monotone et uniforme et dont les traits saillants sont l'ennui, l'habitude, la souffrance, et l'insignifiance.

Pourtant, dans le contexte de la littérature beckettienne - dans les jeux d'objets de Didi et de Gogo, dans la petite chambre-crâne de Hamm et de Clov, dans les postures sentimentales de

¹⁰⁶ Oh les beaux jours, p. 17.

¹⁰⁷ Ibid., p. 62.

Winnie devant sa toque et son ombrelle - il existe une certaine "poésie absurde" qui réussit en quelque manière à effectuer une sorte de transcendance dans le temps pour ces personnages de Beckett. Car, comme l'auteur lui-même observe dans Proust:

... when the object is perceived as particular and unique and not merely the member of a family, when it appears independent of any general notion and detached from the sanity of a cause, isolated and inexplicable in the light of ignorance, then and then only may it be a source of enchantment.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Proust, p. 11.

CHAPITRE III

LE DOMAINE DE LA METAPHORE: "DANTE... BRUNO... VICO... JOYCE

Nous tournons maintenant à l'autre essai critique de la jeunesse de Beckett, "Dante... Bruno... Vico... Joyce." Cet ouvrage bref, mais érudit et complexe, fit partie d'une série d'essais critiques et explicatifs sur Finnegans Wake de James Joyce, dont beaucoup parurent pour la première fois dans les années 20 dans la revue avant-garde d'Eugène Jolas, Transition. En 1929, dix ans avant l'achèvement de Work in Progress (comme on appelait Finnegans Wake à ce temps-là), l'essai de Beckett, avec plusieurs autres de la série, fut publié dans un recueil intitulé Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress.¹ On croit généralement que Joyce lui-même inventa le titre.

Dans son commentaire sur le nouveau roman inachevé de Joyce - son "travail en cours" - Beckett nous offre une explication de la base philosophique de l'oeuvre, notamment la notion cyclique de l'histoire chez Giambattista Vico et les théories mystiques de Giordano Bruno (philosophe italien du XVIIe siècle) qui avait

¹Samuel Beckett and others, Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress (London: Faber and Faber, 1961; publié pour la première fois à Paris, Shakespeare and Company, et à Londres, Faber and Faber, 1929).

influencé l'historien vénétien du XVIIIe siècle. En outre, Beckett, grand amateur de Dante, ne put pas s'empêcher d'établir vers la fin de son essai des parallèles entre le purgatoire de Dante et le purgatorium in mundo de Joyce.

Bien que "Dante... Bruno... Vico... Joyce" (1929) précède de Proust (1931) dans l'oeuvre beckettien, il nous semblait mieux d'amorcer notre étude des sources de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett par l'essai sur Proust, qui présente, estimons-nous, l'essentiel des premières notions du temps chez Beckett; pour les buts de cette thèse, "Dante... Bruno... Vico... Joyce" est d'une importance secondaire en tant qu'il ne concerne pas directement le temps mais qu'il nous indique une façon significative d'interpréter l'idée du temps dans le drame beckettien.

I. "DANTE... BRUNO... VICO... JOYCE" ET LE POINT DE VUE METAPHORIQUE.

Nous chercherons dans cette discussion de "Dante... Bruno... Vico... Joyce" les origines d'une façon particulière de Beckett de regarder et de parler des choses en général; et de nos observations peut-être que l'on apprendra une façon significative de regarder et de parler des choses - en particulier de l'élément du temps - dans le drame beckettien. Il s'agit ici du point de vue métaphorique.

Dans sa discussion des difficultés et des mystères d'interpréter plusieurs romans et pièces de l'oeuvre beckettien, M. W.Y. Tindall observe avec justesse;

Perhaps the safest thing to say, since one feels compelled to say something, is this: his plays and stories are metaphors for the nature of things and for man's condition. Comment c'est, if this safe guess is right, offers its title as clue. Settings, actions, speech, and all the strange details of Beckett's works compose an elaborate analogy, far from realistic, for how it is or else for the feeling of how it is.²

En 1931, Beckett montra clairement son intérêt critique et artistique à la métaphore lorsqu'il écrivit dans Proust:

The Proustian world is expressed metaphorically by the artisan because it is apprehended metaphorically by the artist: the indirect and comparative expression of indirect and comparative perception.³

Comme critique donc, et comme poète naturel, Beckett se sent porté très souvent et naturellement à la métaphore, c'est dire qu'il tend à concevoir certaines idées abstraites en termes structuraux et géométriques (là se manifeste aussi son penchant pour les mathématiques), en leur prêtant des qualités telles que l'espace, la direction, le mouvement, la texture, bref, le contour. Car n'a-t-il pas dit lui-même: "I am interested in the shape of ideas, even if I do not believe in them..." ?⁴ Et ce phénomène

²William York Tindall, Samuel Beckett (Columbia Essays on Modern Writers, Number 4. New York and London: Columbia University Press, 1964), pp. 7-8.

³Samuel Beckett, Proust (New York: Grove Press, 1931), pp. 67-68.

⁴Martin Esslin, "Introduction", Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays (Twentieth Century Views. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1965), p. 4.

d'appréhender le contour des idées il a lui-même défini comme "the indirect and comparative expression of indirect and comparative perception."⁵ Chez Beckett donc, "comment c'est" dans la condition humaine s'exprime naturellement sous forme artistique par la métaphore.

Ainsi, par exemple, à la fin de son essai, Beckett nous présente une comparaison du purgatoire chez Dante et de l'aspect du "monde-purgatoire" que l'on trouve dans le roman de Joyce. La métaphore qu'il emploie d'abord est structurale et essentiellement géométrique:

A last word about the Purgatories. Dante's is conical and consequently implies culmination. Mr. Joyce's is spherical and excludes culmination.⁶

Puis, il introduit l'élément du mouvement:

In the one [celui de Dante] there is an ascent from real vegetation - Anti-Purgatory, to ideal vegetation - Terrestrial Paradise: in the other there is no ascent and no ideal vegetation.⁷

Ensuite il ajoute la notion de la direction, couplée à celle du mouvement:

In the one [chez Dante], absolute progression and guaranteed consummation: in the other, flux - progression or retrogression, and an apparent consummation. In the one movement is

⁵Proust, pp. 67-68.

⁶Samuel Beckett, "Dante... Bruno... Vico... Joyce", Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress (Samuel Beckett and others; London: Faber and Faber, 1961), p. 21.

⁷Ibid., pp. 21-22.

uni-directional, and a step forward represents a net advance: in the other movement is non-directional - or multi-directional, and a step forward is, by definition, a step back.⁸

Finalement, il passe des attributs métaphoriques à la métaphore pure:

Dante's Terrestrial Paradise is the carriage entrance to a Paradise that is not terrestrial: Mr. Joyce's Terrestrial Paradise is the tradesmen's entrance on to the sea-shore. Sin is an impediment to movement up the cone, and a condition of movement round the sphere.⁹

Or, en résumant, notons que la notion usuelle du purgatoire est évidemment et foncièrement morale, spirituelle et métaphysique. Mais remarquons bien la sorte de vocabulaire gestaltiste qu'employait le jeune Beckett pour décrire ces deux purgatoires (littéraires, bien sûr, mais non moins spirituels ou moraux dans leur contexte): "conical", "spherical", "ascent", "absolute progression", "flux", "uni-directional", "non-directional", "multi-directional", "up the cone", "round the sphere", et ainsi de suite. Ce que Beckett attribue donc ici à une notion (ou état) métaphysique et abstraite, c'est en somme un contour mental; autrement dit, son point de vue artistique est foncièrement métaphorique et son essai de 1929 représente (parmi d'autres choses) la première expression claire de cette tendance. Et pour établir un rapport entre ce premier point de vue de 1929 et celui de Beckett l'écrivain de nos jours, on n'a qu'à se rappeler ses propos récents sur "le contour des idées" (que nous venons de noter plus haut).

⁸ Ibid., pp. 21-22

⁹ Loc. cit.

II. LA METAPHORE ET L'EXPRESSION DU TEMPS DANS LE DRAME BECKETTIEN

Si nous avons pris de la peine pour faire ressortir et pour souligner cette notion d'un contour mental et de la métaphore, c'est parce que dans le théâtre de Beckett l'expression de l'idée du temps semble demander une interprétation métaphorique.

Or la métaphore est d'habitude un genre d'expression verbale qui appartient proprement et traditionnellement à la poésie, et cette sorte de métaphore est certainement souvent présente dans la diction du drame beckettien. Voici, par exemple, une des "vieilles histoires" de Hamm, qui est aussi une métaphore étendue de la condition humaine, une métaphore qui touche aussi, d'une certaine façon, à la parabole. Deux hommes, nous dit Hamm, contemplent par la fenêtre une scène de beauté, ou de beauté censée. Lequel des deux voit clairement "comment c'est"?

Hamm.- J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde là! Regarde! Les voiles des sardiniers! Toute cette beauté! (Un temps.) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (Un temps.) Lui seul avait été épargné. (Un temps.) Oublié. (Un temps.) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.¹⁰

Il est évident que la substance ou la "matière" de toute métaphore est l'image, et l'image à son tour est, par définition,

¹⁰ Samuel Beckett, Fin de partie (Paris: Editions de Minuit, 1957), pp. 62-63.

un phénomène visuel. Aussi proposons-nous que sur la scène une métaphore ne se limite pas nécessairement à l'expression purement verbale, mais qu'elle peut aussi impliquer une expression visuelle et dramatique. De cette façon, dans le théâtre beckettien, l'image d'une métaphore dépasse souvent les entraves de la diction - c'est-à-dire du texte simple - et se traduit en une métaphore visuelle qui se sert de toutes les possibilités de l'appareil dramatique - décor, accessoires, éclairage, costumes, jeux scéniques, et ainsi de suite.

Dans le Chapitre II, par exemple, nous avons fait allusion en passant à cette sorte de transposition visuelle d'une métaphore verbale. En parlant de la conception du soi perdu dans le temps, nous avons cité d'abord les propos de Hamm destinés à Clov: "Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir."¹¹ Puis nous avons décrit le décor de la scène de Fin de partie, qui reflète l'image verbale de Hamm. Maintenant nous pouvons voir que le décor même - l'image scénique de la petite chambre qu'habite la famille "tordue" de cette pièce, chambre (donc "petit plein" ou noyau de conscience) entourée du désert vaste et infini qui représente le Néant temporel où toute identité humaine devient engouffrée, - est en effet une métaphore visuelle exprimée par une combinaison

¹¹Fin de partie, p. 53.

d'éléments scéniques et verbaux. A cet égard, on pourrait même suggérer l'aspect du drame vu comme poème visuel.

Beckett dramaturge, c'est un écrivain difficile, comme le sont beaucoup de ses confrères dans le théâtre de l'avant-garde. Mais, à part le problème - chez le spectateur et chez le critique - de formuler une interprétation générale, satisfaisante et personnelle de toute pièce de Beckett, nous sentons que c'est en grande partie dans ces "métaphores visuelles" du temps que se trouvent la plupart des difficultés de la compréhension de son oeuvre dramatique. Aussi un spectateur à la première représentation de Oh les beaux jours, en regardant Winnie enterrée jusqu'à la taille dans le premier acte et jusqu'au cou dans le second, aurait-il bien pu se demander avec M. Cooker (ou "Piper - peu importe"), "ça signifie quoi? ... c'est censé signifier quoi?"¹² En effet, nous avons déjà tenté une explication du spectacle d'une Winnie progressivement enterrée, dans notre discussion (Chapitre I) des aspects originaux et parfois mystifiants de la structure dramatique de Beckett par rapport avec son idée du temps. Dans cette même discussion nous avons mentionné aussi le problème d'interprétation causé par l'aspect bizarre et énigmatique de certains phénomènes que nous avons déjà qualifiés de "métaphoriques" - phénomènes tels que l'arbre de En attendant Godot, le lever extra-

¹²Samuel Beckett, Oh les beaux jours (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 57.

ordinairement rapide de la lune dans cette même pièce, et ainsi de suite. Maintenant, dans ce chapitre consacré à la métaphore, examinons quelques-unes des expressions métaphoriques de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett. Pour notre analyse, nous pouvons distinguer trois genres généraux de la métaphore temporelle dans son oeuvre dramatique:

a) L'écoulement du temps - c'est-à-dire le temps en tant que durée parçue ou en tant que force - trouve une expression métaphorique dans plusieurs pièces de Beckett.

Dans notre monde quotidien et normal, le temps coule régulièrement, uniformément, selon une mesure objective que l'homme a imposée sur sa vie depuis l'aube de la civilisation. "Such a metric of time is absolutely indispensable for the practical purposes of action and communication," dit M. Meyerhoff. "Without it we would be lost in a sea of subjective relativity."¹³ Ainsi, l'horloge aussi bien que le calendrier (et avant eux, le soleil, la lune et d'autres phénomènes de la nature), étant des régulateurs mécaniques de cette temporalité uniforme et objective que l'homme a inventés, sont devenus des indicateurs métaphoriques de l'écoulement mesuré du temps: une minute a pour nous toujours soixante secondes, une heure exactement soixante minutes, toutes de la même durée. En somme, on pourrait dire que l'horloge est

¹³ Hans Meyerhoff, Time in Literature (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955), p. 13.

une sorte de métaphore visuelle de notre conception d'un temps qui coule régulièrement, uniformément, sans cesse. Mais il existe toujours dans notre esprit "l'autre temps", le temps relatif de l'expérience subjective; comme M. Meyerhoff observe:

In practical affairs we are constantly part of an objective time order measured quantitatively and uniformly according to the behaviour of objects in nature; at the same "time", we are also conscious that these events have an entirely different quality in that they are part of the subjective order of personal experience.¹⁴

Dans le monde "réel" de notre vie, la conception d'un temps absolu et objectif - le temps de l'horloge et du calendrier - prédomine; tandis que dans le monde du drame beckettien, il n'y a très souvent que cet "autre temps" subjectif et relatif. Cette notion du temps fait une partie intime de l'expérience humaine de la durée et, conforme à sa qualité relative et subjective, son écoulement n'est pas du tout uniforme ou régulier. A ce propos, M. Meyerhoff offre ces paroles intéressantes de Thomas Mann:

To be susceptible of being measured, time must flow evenly, but whoever said it did that? As far as our consciousness is concerned, it doesn't, we only assume it does for the sake of convenience; and our units of measurement are purely arbitrary, sheer conventions.¹⁵

¹⁴Hans Meyerhoff, Time in Literature, p. 13.

¹⁵Ibid., p. 14; citation de Thomas Mann, The Magic Mountain (New York: Knopf, 1949), p. 541.

En effet, dans le monde dramatique de Beckett, qui peut affirmer que le temps coule uniformément? Malgré l'absence d'un sentiment du passé et de l'avenir, le temps continue toujours à couler dans l'univers de Godot, de Hamm et de Winnie, mais à cause de cette même absence, à cause du "présent instantané", l'écoulement du temps a été réduit à une lenteur à peine perceptible, lenteur qui devient progressivement de plus en plus imperceptible. En somme, il existe néanmoins pour les personnages du monde beckettien le sentiment et le sens d'un écoulement temporel, mais ce sentiment représente pour eux une sorte de paradoxe vivant: le temps en tant que durée perçue, en tant que quantité subjective, coule de plus en plus lentement, mais ne s'arrête jamais. Parfois le sentiment de l'écoulement est tellement imperceptible que le temps semble effectivement s'être arrêté. "Le temps s'est arrêté," observe Vladimir dans un moment d'angoisse tranquille.¹⁶ Mais il a tort; si le temps s'était arrêté, son acte d'attente se serait aussi terminé, et cependant "il faut continuer" - à attendre:

Estragon. - Et s'il ne vient pas?
 Vladimir. - Nous reviendrons demain.
 Estragon. - Et puis après-demain?
 Vladimir. - Peut-être.
 Estragon. - Et ainsi de suite.
 Vladimir. - C'est-à-dire...
 Estragon. - Jusqu'à ce qu'il vienne.¹⁷

¹⁶En attendant Godot, p. 59.

¹⁷Ibid., p. 21.

Et "en attendant", le temps coule lentement, de plus en plus lentement, "jusqu'à ce qu'il vienne."

Dans Oh les beaux jours, le temps semble aussi avoir fait halte. La condition où Winnie se trouve est parfaitement statique, le sens d'une durée y semble presque imperceptible et un instant ne diffère pas sensiblement de l'autre. Cependant, le temps existe encore pour notre héroïne et quelle que soit la lenteur avec laquelle il coule, elle continue à le percevoir de quelque façon, ne fût-ce que par la "négativité" du temps ou par l'imminence de l'immobilité complète:

Hé oui, si peu à dire, si peu à faire, et la crainte si forte, certains jours, de se trouver... à bout, des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil, et plus rien à dire, plus rien à faire, que les jours passent, certains jours passent, sans retour, ça sonne, pour le sommeil, et rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait.¹⁸

A cette conception de l'écoulement du temps - écoulement dont la lenteur augmente par instants et qui touche à l'immobilité même - introduisons maintenant la notion de la métaphore dont nous avons parlée au début de cette discussion.

Dans les pièces telles que En attendant Godot, Oh les beaux jours et Fin de partie, une combinaison d'éléments divers - structure dramatique, accessoires, éléments du décor, diction - produit dans le spectateur sensible un certain sentiment temporel, le sentiment d'un ralentissement inexorable qui n'atteindra jamais une

¹⁸ Oh les beaux jours, pp. 47-48.

condition statique ou immobile. Comme dans tout processus poétique, un tel sentiment (possédant les deux qualités distinctes du mouvement et de la direction) tend à se transposer en forme visuelle ou conceptuelle, et celui-ci évoque facilement une véritable image du temps, un contour mental de l'écoulement. Quel est ce contour?

C'est un contour qui s'explique naturellement par une analogie mathématique, celle de la progression géométrique à l'infini - la suite de nombres qui représente la progression (par la division ou multiplication de chaque terme par un nombre constant) d'un terme débutant vers un terme "final" qui peut être infiniment grand ou infiniment petit. L'on peut donc se figurer l'écoulement du temps - le sens de la durée humaine - dans le théâtre de Beckett comme une sorte de progression géométrique à l'infini. Comme l'on verra, la condition existentielle de la plupart des personnages beckettiens est de s'avancer inexorablement dans le temps vers une fin, la fin qui représente soit la résolution et l'éclaircissement des problèmes de l'existence, ou bien tout simplement le Néant, une autre dimension hors du temps. Or, l'écoulement du temps est l'extériorisation mentale de cette progression, et de cette façon il participe des "deux infinis": comme chaque personnage s'approche de la fin par des degrés toujours décroissants, la distance conceptuelle entre le soi et sa fin devient infiniment petite, et le temps semble couler d'une lenteur presque imperceptible; en même temps, chaque seconde de la scène

finale de la durée - de la "fin de partie", pour ainsi dire - chaque heure, et chaque jour, deviennent infiniment plus longs. "C'est toujours à la tombée de la nuit," observe Vladimir.¹⁹ "Mais la nuit ne tombe pas," ajoute Estragon.²⁰

Dans notre discussion (Chapitre I) de l'originalité de la structure dramatique de Beckett nous avons déjà employé quelques expressions qui serviront maintenant à souligner notre métaphore de la progression temporelle à l'infini: nous avons parlé d'abord d'une série infinie de moments, d'heures et de jours; ensuite, de l'absence (dans la structure du drame beckettien) d'un commencement et d'une fin, qui correspond à l'effacement du passé et à la négativité de l'avenir; le résultat en est, avons-nous proposé, une temporalité dramatique caractérisée par le "présent instantané", "un instant sans bornes". Aussi avons-nous déjà présenté l'image d'une série ou d'une progression dont le signe conceptuel est l'écoulement du temps. Le terme débutant de la progression a été perdu ou oublié dans l'immense enchaînement de termes qui est le mystère du passé. Le terme final, qui promet le soulagement du Néant, devient de plus en plus proche, mais restera forcément toujours hors d'atteinte. Car c'est là l'essentiel de la condition humaine selon Beckett: "La nuit ne viendra-t-elle jamais?" se

¹⁹ En attendant Godot, p. 120.

²⁰ Loc. cit.

demande Vladimir.²¹ D'un "autre compartiment du vide"²² la voix sourde de Hamm lui répond:

Ça avance ... On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, et peu à peu ... une vraie tristesse vous gagne.²³

Et enfin:

Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!²⁴

Dans le théâtre de Beckett, donc, la métaphore fondamentale du temps est la progression géométrique à l'infini. C'est une métaphore que l'on sent d'une certaine façon dans presque tous les drames de Beckett, et cependant elle n'y est pas ouvertement exposée ou exprimée, avouons-le; sa présence ressort de l'effet cumulatif d'une combinaison de divers éléments dramatiques - structure, diction, décor - comme nous avons déjà remarqué. En ce sens donc, c'est plutôt une métaphore suggérée ou une métaphore collective, la réalisation imaginative d'un état conceptuel, la formule d'un contour mental.

Cette expression métaphorique a cependant une source philosophique: beaucoup des paraboles de Zénon d'Elée sont principalement des démonstrations graphiques de la progression paradoxale que nous venons de discuter - le concept d'une quantité donnée qui diminue constamment à l'infini; et son corollaire, la portion

²¹ En attendant Godot, p. 120.

²² Ibid., p. 111.

²³ Fin de partie, p. 91.

²⁴ Loc. cit.

(d'une quantité complétée dans l'imagination) qui, croissant par des degrés toujours diminuant, s'approche de son plenum mais ne l'atteint jamais. Dans ces démonstrations dialectiques de Zénon, Beckett a trouvé sans doute la synthèse d'une image et d'un concept, bref, un contour mental qui l'intéressait et où il voyait une analogie artistique avec sa conception de l'expérience humaine du temps. Car, comme M. Fletcher observe avec justesse, "His genius has achieved the transmutation of such speculative problems into art."²⁵ Dans le chapitre suivant nous examinerons la "transmutation" artistique d'un des problèmes spéculatifs de Zénon, et son expression dramatique dans le théâtre de Beckett.

Mais pour le moment, considérons brièvement maintenant les deux autres aspects de la métaphore du temps dans ce théâtre.

b) La présence accablante du temps lui-même dans le drame beckettien est souvent une métaphore de la condition humaine, ou d'un processus particulier de la condition humaine.

Le temps est une qualité du changement, en tant qu'il est le signe conceptuel du changement. Inversement, dans un univers où tout sens de mouvement et de flux est nié, il faut que la notion du temps soit absente, ou bien que cette notion y soit dépourvue de toute signification. Parménide, le philosophe présocratique, envisagea un tel univers où tout était Un, indivisible et continu, où tout était Etre, et où le Devenir, c'est-à-

²⁵ John Fletcher, Samuel Beckett's Art (London: Chatto and Windus, 1967), p. 137.

dire le changement, était impossible et absurde. Par conséquent, son disciple brillant, Zénon d'Elée, en défendant les théories ontologiques et cosmologiques de son maître, s'efforça de démontrer que dans un monde où le changement n'existait pas le temps et le mouvement eux-mêmes étaient irréels et irrationnels, bref qu'ils n'étaient que des illusions. Cependant l'homme, quel que soit son point de vue philosophique, a continué à sentir que le temps, s'il n'est pas toujours un phénomène raisonnable, est au moins très réel. Une des réalités incontestables du changement et donc du temps dans notre existence, c'est la possibilité toujours présente de la décadence et finalement la destruction mentale et physique. Le temps devient le tyran inexorable, l'Homme la victime impuissante de ce processus viciateur du changement. Dans l'univers romanesque et dramatique de Beckett, l'essentiel de la condition humaine est de vivre un processus inéluctable et sinistre de la décadence. Tous les protagonistes anciens de ses romans - Watt, Molloy, Malone, Mahood, Worm - se trouvent tôt ou tard dans des étapes avancées de la détérioration et de la putréfaction physique et mentale. L'un d'eux - l'Innommable - pourrait être même une sorte de cadavre vivant. Dans les drames, l'idée et l'image du déclin sont non moins dominantes. L'Acte II de En attendant Godot montre un Pozzo et un Lucky sérieusement altérés dans l'espace d'une seule nuit, l'un est devenu aveugle, l'autre muet, tous les deux sont séniles et pitoyables. Nell et Nagg vivent leur misérable "fin de partie" dans des poubelles, languissant

horriblement, sans jambes, sur une couche de sciure. Hamm, leur fils tordu, est aveugle, estropié: "Toute la maison pue le cadavre," prononce-t-il.²⁶ Dans Comédie, les trois personnages anonymes et spectraux sont relégués aux immenses jarres qui, pareilles à des poubelles, sont le réceptacle traditionnel de la pourriture humaine dans le monde beckettien. (L'Innommable passe une grande partie de son histoire interminable enfoncé jusqu'au cou dans une jarre semblable.)

En somme, le temps dans le drame beckettien implique toujours un processus destructeur du changement et les ravages du temps - la décadence et la putréfaction - y sont partout évidents. La tragédie et la condition essentielle du monde dramatique de Beckett ne demeurent pas dans une conception téléologique de la mort, c'est-à-dire dans l'angoisse d'une mort imminente et inexorable, c'est plutôt dans l'acte toujours renouvelé de mourir. La présence dominante et inéluctable du temps dans ses pièces exprime métaphoriquement la présence dominante et inéluctable de mourir. Bref, le mode de vivre, M. Beckett nous dit de sa façon inimitable, est le mode de mourir. Et la présence du temps qu'il représente sur sa scène est une réalisation imaginative - c'est-à-dire une métaphore - du processus de mourir. Nous expliquons davantage: la mort elle-même, on a dit souvent, n'est pas un

²⁶Fin de partie, p. 65.

phénomène de la vie, mais le processus de mourir l'est. Ainsi, Beckett nous présente dans ses drames l'acte de mourir (déca-
dence, déclin, détérioration, et ainsi de suite) comme un fait
essentiel et inévitable de l'existence présente et nous, l'au-
ditoire, participons à ce fait par la présence accablante du temps
sur la scène. Comme M. Sidney Lamb explique dans son commentaire
remarquable sur le tragique du théâtre beckettien:

Literature can deal with death in two ways: it can treat it
as a conception or idea; or it can try to communicate the
immediate realization of death as a fact of experience. ...
The second, and much rarer treatment, gives us the vivid,
immediate, and sometimes horrifying sense of death, not as
an idea, but as a fact that is continually present and, in-
deed, a necessary part of being alive. The writers of the
early seventeenth century who saw, as Eliot has said, "the
skull beneath the skin" exemplify this second view of death,
and so does Beckett. Sir Thomas Browne's line "For the
world I count it not an inn, but a hospital, and a place not
to live in, but to die in" might be the epigraph for all
Beckett's work. ... One of the ways in which the writer can
present death as a continuing experience, is through time,
or rather two ways of perceiving time. The first we may call
chronometric, man's rational division of time into hours and
days and years, which is a conceptualization of it, and one
that conceals the fact that to live in time is also to die
in it. The second perception of time we may loosely call
existential, and it is the imaginative realization of time
as the process of dying.²⁷

Si le temps est une représentation conceptuelle de l'effa-
cement progressif d'un être dans le monde, il reflète métaphori-
quement aussi un autre processus de mourir dans le drame becket-
tien. C'est un processus de mourir qui a lieu dans l'individu,

²⁷ Sidney Lamb, Tragedy (C.B.C. Publications. Toronto: The
Hunter Rose Co. Limited, 1965), pp. 63-64.

mais qui rend l'univers en dehors de l'individu de plus en plus étrange, de plus en plus irréel, de plus en plus terrifiant. Nous parlons de la mort épistémologique, la décroissance progressive et inexorable de la capacité de savoir ou d'assigner une signification logique ou conceptuelle au monde externe. Si l'écoulement du temps est la métaphore du processus lent et inexorable de la détérioration physique et mentale, il nous indique non moins clairement dans le drame beckettien l'érosion progressive de la faculté de savoir et de signifier. Nous avons déjà signalé le cri angoissé de Hamm - "On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?"²⁸ - et l'observation raisonnée et comique de Vladimir - "Ceci devient vraiment insignifiant."²⁹

Le problème de définir ou même d'examiner pleinement le point de vue épistémologique de Beckett par rapport avec son idée du temps fait de grandes difficultés pour une étude littéraire de cette sorte. Il serait impossible ici d'amorcer toutes les complexités philosophiques que pose cette question. Qu'il nous suffise donc de mentionner seulement quelques traits saillants du problème du temps et de la connaissance humaine dans l'oeuvre dramatique de Beckett.

Il est, d'abord, pessimiste et sceptique épistémologique

²⁸ Fin de partie, p. 49.

²⁹ En attendant Godot, p. 116.

à l'extrême. De l'efficacité de la connaissance humaine il entretient des doutes les plus sérieux, et l'accumulation de la science pendant les siècles n'est pas du tout pour lui un bien intrinsèque, mais une source de la confusion mentale et spirituelle - "the mess", comme il l'appelle de temps en temps au cours des interviews: "One can only speak of what is front of him, and that now is simply the mess."³⁰ La soif de la science chez l'homme, l'élaboration des théories nouvelles pour expliquer sa place dans l'univers, sa relation avec le cosmos, tout cela, Beckett semble nous dire, ne fait que confondre - paradoxalement - les questions fondamentales de l'existence: qui suis-je?, où suis-je?, et, à la fin, peut-être, suis-je? Cette incertitude épistémologique est devenue d'abord un thème obsédant de son oeuvre romanesque. Malone nous offre un aperçu de sa confusion angoissée qui touche à une sorte d'anomie cosmique:

D'ailleurs, peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis. Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai. Puis serai seul un bon moment, malheureux, ne sachant quelle doit être ma prière, ni pour qui.³¹

³⁰ Tom F. Driver, "Beckett by the Madeleine", Columbia University Forum, IV, 3 (Summer 1961), p. 23.

³¹ Samuel Beckett, Malone meurt (Paris: Editions de Minuit, 1952), pp. 95-96.

L'incertitude épistémologique, qui s'exprimait dans les romans d'une façon forcément narrative (verbale et directe) comme montre le passage cité ci-dessus, trouve dans le théâtre de Beckett une expression qui est parfois purement verbale, mais aussi visuelle et métaphorique. Par exemple, Vladimir, ayant éprouvé pendant les deux "journées" de la pièce l'énigme d'attendre M. Godot, pousse finalement ce cri confus: "Je ne sais plus quoi penser."³² Puis, il se lance dans une méditation angoissée sur le problème de savoir, de savoir ce qui se passe, ce qui s'est passé, ce qui se passera, et quelle signification il saurait trouver dans les événements récents de sa tâche incessante d'attendre:

Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai?³³

A mesure que le temps s'écoule de plus en plus lentement, ainsi croît l'incapacité chez l'homme de signifier et s'assigner une signification à son univers externe. Savoir plus, Beckett semble nous dire, c'est un effet de savoir moins. Comme M. W.Y. Tindall observe avec justesse, "Concept and logic, says Beckett,

³² En attendant Godot, p. 156.

³³ Loc. cit.

are helpless in a confusion that the artist must order without them."³⁴ A cet égard, l'on pourrait interpréter le drame beckettien comme une présentation métaphorique et ordonnée de la confusion épistémologique et de la non-signification de l'homme dans le temps. S'il y a cependant un sentiment de logique dans les actions et paroles du théâtre de Beckett, c'est une logique de l'habitude, une logique de non savoir. Nous voulons dire par ceci que ses personnages savent du moins cette seule chose: qu'il n'y a, en effet, plus rien à savoir; et cependant, comme Hamm a dit (et avant lui L'Innommable), "il faut continuer". Il faut continuer, c'est-à-dire, à "propager" la seule chose qui reste, l'habitude de durer. Pour Vladimir et Estragon il n'y a que l'acte d'attendre, sans savoir pourquoi, sans savoir combien de temps encore. Pour Hamm et Clov, il n'y a que l'idée obsédante que "cette chose" va finir, "va peut-être finir." Pour Winnie il n'y a que l'espoir qu'elle continuera d'être capable de parler, qu'il y aura toujours quelqu'un à qui elle pourra parler - son cher Willie, et qu'il y aura toujours quelque chose dont elle pourra parler - ses chers articles de toilette. Pour Krapp il n'y a que la méditation incessante sur les deux "morceaux" de son énigme - son soi du passé et son soi du présent, qu'il ne pourra jamais faire s'adapter. Nous aimerions à croire qu'à la fin de certaines

³⁴William York Tindall, op. cit., p. 4.

pièces de Beckett (par exemple, En attendant Godot, Fin de partie, Oh les beaux jours, et La Dernière bande) les personnages se trouvent attrappés sur le seuil d'une dimension irréalisable hors du temps et hors de la connaissance humaine, l'état serein d'une parfaite réalité cherché si ardemment par les bouddhistes, comme M. Meyerhoff suggère:

As time is evil and illusory, so is the self born and bred in time. All mystic literature describes time as an illusion and/or evil. Perfect reality is envisaged as being beyond and outside time; hence the ideal life can be achieved only through a liberation from time, craving, and personality.³⁵

C'est sans doute une libération semblable du temps et de la connaissance que veut exprimer L'Innommable lorsqu'il dit:

Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages. C'est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s'achévant dans le coma, un long coma délicieux.³⁶

Et après ces paroles de L'Innommable, les effusions sentimentales de Winnie, ressortant des profondeurs de son existence insignifiante, sonnent ironiquement et pitoyablement creuses:

Ce que je trouve si merveilleux, qu'il ne se passe pas de jour - (sourire) - le vieux style! - (fin de sourire) - presque pas, sans quelque enrichissement du savoir...³⁷

³⁵Hans Meyerhoff, op. cit., p. 31.

³⁶Samuel Beckett, L'Innommable (Paris: Editions de Minuit, 1953), pp. 76-77.

³⁷Oh les beaux jours, p. 24.

En terminant cette discussion des métaphores du temps, jetons maintenant un bref coup d'oeil sur un troisième genre d'expression métaphorique:

c) Certains phénomènes psychologiques et philosophiques du soi-dans-le-temps (par exemple, la souffrance, l'immobilité, la décadence, la perception, le soi lui-même) trouvent une représentation métaphorique dans le drame beckettien.

Nous parlons maintenant de certains objets et de certaines actions dont la présence sur la scène beckettienne pourrait créer, dans bien des cas, quelques difficultés d'interprétation pour le spectateur. Nous estimons qu'un examen de ces choses bizarres et énigmatiques peut offrir, directement ou indirectement, des explications intéressantes de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett à cause de leur rôle métaphorique.

Par exemple, l'état de l'immobilité mentale et physique de certains personnages, état effectué par l'absence presque complète du changement et donc du mouvement, est souligné par des éléments scéniques qui deviennent à la fin des métaphores de l'immobilité elle-même. Le mamelon où Winnie se trouve à demi entermée dans Oh les beaux jours; le fauteuil à roulettes dans lequel Hamm s'est permanemment campé; les deux poubelles qu'habitent Nagg et Nell; les trois jarres d'où sortent les têtes oblitérées et babillardes qui sont le ménage spectral à trois de Comédie; tous ces éléments visuels et dramatiques servent à concrétiser d'une efficacité frappante un mode d'existence réduit à une uniformité mono-

tone où règnent l'habitude et l'immobilité mentale et physique.

L'apparence extraordinairement rapide des feuilles sur le petit arbre de En attendant Godot, couplée à la tombée "instantanée" de la nuit et au lever soudain de la lune devient une métaphore de la relativité temporelle. Ces phénomènes de la nature pourraient être considérés comme les vestiges de la mesure chronométrique et objective du temps dans le monde "normal"; leur apparence dans En attendant Godot sert à hausser le sens subjectif de l'écoulement temporel qu'éprouvent Gogo et Didi et à suggérer la présence sinistre du même "quelque chose" qui "suit son cours" inexorable dans Fin de partie.

Nous avons déjà remarqué que la petite chambre que représente le décor de Fin de partie prend, à cause de ses deux petites fenêtres haut perchées (des yeux, l'on dirait), de son contour curviligne, de sa lumière grisâtre, de sa nudité relative, l'apparence de l'intérieur d'un crâne. Nous verrons dans le chapitre sur Berkeley que le sens de l'écoulement ou de la durée du temps n'est souvent rien d'autre qu'une émission constante d'idées successives et que c'est précisément par cette émission d'idées que le soi perçoit son existence - tempus est percipere. Si l'on tient compte aussi de la suggestion souvent proposée parmi des critiques beckettiens, que "les paires" habituelles du drame beckettien (Vladimir-Estragon, Hamm-Clov, Winnie-Willie) représentent deux éléments de la même personnalité (l'un dans l'état de percevoir, l'autre dans l'état d'être perçu), l'image de la

chambre-crâne de Fin de partie devient d'autant plus frappante. En effet, l'on pourrait suggérer que ce que le spectateur voit sur la scène de cette pièce est la vue intérieure d'un énorme esprit qui émet des idées successives et donc perçoit une durée qui est son temps. De cette façon, la chambre de Fin de partie (nous l'avons déjà qualifiée de "petit noyau de conscience" perdu dans le vaste désert du néant temporel) prend l'aspect d'une métaphore de la perception temporelle, et pour le spectateur, la temporalité distinctive de la pièce - sa durée, son sens d'écoulement et de diminution - ressort de l'esprit gigantesque, sur la scène, qui la crée.³⁸

III. BECKETT, BRUNO ET "LE CERCLE BRISE"

En terminant cet examen des origines des métaphores du temps dans le théâtre de Beckett, revenons maintenant au texte de "Dante... Bruno... Vico... Joyce". Un des points de départ de l'essai fut l'influence du système de classification sociale et historique de Vico sur la structure du roman de Joyce. Au cours de son analyse de Vico, Beckett nous offre un résumé de la pensée de Giordano Bruno, le philosophe néapolitain du XVII^e siècle, qui avait influencé jusqu'à un certain point les théories historiques

³⁸ Pour l'expression la plus poussée de l'image de la chambre-crâne chez Beckett, voir son "roman" (sept pages) récent, Imagination morte imaginez, qui paraît dans le recueil Têtes-mortes (Paris: Editions de Minuit, 1967), pp. 49-57.

de Vico. En analysant les idées de Bruno, Beckett manifeste un intérêt si vif au "contour des idées" que l'on peut discerner facilement chez lui une appréciation de certains concepts de Bruno qui dépasse les exigences purement critiques et littéraires de son essai.

Beckett commence par esquisser le noeud de la pensée du philosophe italien. Selon Bruno, dit-il,

There is no difference ... between the smallest possible chord and the smallest possible arc, no difference between the infinite circle and the straight line. The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold... Maximal speed is a state of rest. The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation.³⁹

Peut-on établir des rapports entre ces notions de Bruno et la pensée de Beckett. En guise de réponse nous offrons les hypothèses suivantes, fondées sur une lecture attentive de l'oeuvre de Beckett, mais colorées d'impressions subjectives et d'intuitions personnelles. Aussi faut-il que nos opinions restent dans un état de conjecture, ne fût-ce à cause du dicton célèbre de Beckett lui-même - "The danger is in the neatness of identifications."⁴⁰

Selon la pensée de Bruno, Beckett nous dit, "Maximal speed is a state of rest."⁴¹ Autrement dit, vitesse maximum équivaut

³⁹ Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress, p. 6.

⁴⁰ Ibid., p. 3.

⁴¹ Ibid., p. 6.

à vitesse minimum. Le négatif s'identifie avec le positif. C'est l'identité des contraires. Le raisonnement, ou bien le processus mystique par lequel Bruno arriva à ses conclusions, ne demande pas de commentaires ici; c'est plutôt l'esprit et le contour de ses idées qui nous intéressent et qui ont sans doute intéressé Beckett. D'ailleurs, l'élément de la pensée de Bruno qui a surtout attiré Beckett, nous estimons, était probablement la structure cyclique de son système métaphysique. Tentons maintenant d'établir des analogies. Dans une grande partie de l'oeuvre dramatique de Beckett, le pressentiment d'un processus d'approche ou d'imminence se fait sentir constamment. Vladimir et Estragon existent dans un état d'attente, attente qui implique et demande une conclusion - l'arrivée de Godot. Hamm et Clov s'approchent inexorablement de la fin "de... quelque chose". L'héroïne de Oh les beaux jours subit tranquillement un processus destructeur devant nos yeux: elle paraît sur la scène en train d'être ensevelie progressivement dans la terre. Sa punition ne se termine pas pendant la durée de la pièce, censément elle ne se terminera jamais. Krapp, à la fin de son monologue, "demeure immobile, regardant dans le vide devant lui" pendant que la bande de son magnétophone "continue à se dérouler dans le silence."⁴² Et l'on suppose que Krapp aussi continue à méditer là dans le silence jusqu'à ce que l'on lui fournisse

⁴²La Dernière bande, p. 33.

quelque sorte de conclusion des révélations qu'il a éprouvées.

Mais le propre du drame beckettien est que la fin n'arrive jamais, comme nous avons déjà noté. Godot n'arrive pas, Clov ne part pas, l'existence de Winnie ne s'éteint pas, et Krapp n'arrive pas à résoudre le problème de ses deux soi. Le cercle - ou le cycle - chez Beckett n'est jamais complété, il est toujours brisé, brisé au moment juste avant son point culminant, moment qui semble durer, pour le personnage beckettien, un temps infini, où "il se sent loin du lendemain",⁴³ comme le Malone mourant l'exprime -

Et sans doute n'y croit-il plus, à force de l'avoir attendu en vain. Et il est peut-être là de son instant où vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes.⁴⁴

Molloy aussi, n'a-t-il pas dit "Il n'y a jamais de dernier, au bord de la mer"?⁴⁵ Et Watt, n'a-t-il pas trouvé dans la chambre d'Erskine une peinture qui représentait "a circle, obviously described by a compass, and broken at its lowest point..."⁴⁶?

Mais si la condition que subissent les personnages du drame beckettien reste sans fin, elle n'a pas non plus de commencement (comme nous avons aussi remarqué), au sens que tout commencement demeure toujours voilé dans l'obscur passé d'un temps trop

⁴³Malone meurt, p. 109.

⁴⁴Loc. cit.

⁴⁵Samuel Beckett, Molloy (Paris: Editions de Minuit, 1951), p. 114.

⁴⁶Samuel Beckett, Watt (New York: Grove Press, 1959), p. 128.

vaste pour la compréhension humaine. Mme Judith Radke observe, par exemple, que dans En attendant Godot,

Beckett presents but two of the acts - two days in the seemingly unlimited existence of Vladimir and Estragon... Beckett has chosen only two segments of what is, for those who cannot set the beginning and the end (i.e. those participants with neither memory or vision of the future...), an infinite line."⁴⁷

Ou, comme l'Innommable le résume, en souffrant l'angoisse d'être dans le temps mais sans temps, il faut donc "Ecarter une fois pour toutes, en même temps que l'analogie avec la damnation usuelle, toute idée de commencement et de fin."⁴⁸

Dans son résumé, Beckett nous dit enfin que chez Bruno "Consequently transmutations are circular".⁴⁹ Il devrait être clair comment une telle formule aurait pu plaire à la sensibilité structurale de Beckett. Dans l'univers de Bruno, tout mouvement organique, physique ou social prend son début et finit par trouver sa maturation dans sa génération, sa fin dans son commencement. Le résultat en est une identité cosmique, mystique et métaphysique où s'expriment la présence et le mystère ultime de la Dèité; selon le commentaire de Beckett, "And all things are ultimately identified with God, the universal monad, the Monad

⁴⁷Judith J. Radke, "Une durée à animer", Yale French Studies, No. 29 (Spring-Summer 1962), p. 58.

⁴⁸L'Innommable, p. 212.

⁴⁹Our Exagmination Round His Factification For Incarnation Of Work In Progress, p. 6.

of monads,"⁵⁰ Dans l'univers de Beckett, par contre, toute condition ou tout mouvement (la conscience et la connaissance humaines, par exemple) se lie à un processus de décroissance progressive dont la résolution devrait se trouver dans le Néant ou dans le Non-être. Mais cet état hors du temps et de la conscience reste toujours inaccessible, soit en dépit de la mort, ou même à cause d'elle. Ce que cherche le personnage beckettien, c'est une fin des problèmes d'exister, mais pour lui la mort ne sait jamais rien résoudre. Comme M. Coe explique:

For either death just simply annihilates - in which case it abolishes the problems of life without solving them; or else life continues indefinitely beyond death, in which case the problems remain unsolved. What is needed to close the exile is an end - an end which is a resolution of logical impossibilities and which must therefore be an introduction into a different dimension altogether (the dimension where $\sqrt{2}$ is a rational number), an end which is at the same time a beginning; and it is extremely improbable that death can offer this. Death itself is a temporal phenomenon, destroying other temporal phenomena - words, memories, bicycles. But how can death destroy, let alone resolve, a Void, a Self? Or Time? Or Space? Destruction, in fact, is almost as literally inconceivable as survival.⁵¹

Aussi continuent "les gens" de Beckett à vivre leur "instant sans bornes", et au fur et à mesure qu'ils s'approchent du destin qu'ils n'atteindront jamais, ils doivent aussi continuer à souffrir l'angoisse de sentir disparaître leur origine et leur

⁵⁰ Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress, p. 6.

⁵¹ Richard N. Coe, Beckett (Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964), p. 60.

passé. "Hier!" s'était écrié Hamm. "Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!"⁵²

Beckett donc a brisé le cercle de transmutations cycliques de Bruno; il a nié la possibilité de toute réalisation, de toute solution des problèmes essentiels de l'existence, et dans le petit espace de "l'instant sans bornes" où la courbe s'arrête et refuse d'épouser le commencement qui est dans sa fin, il a créé un univers. C'est cela peut-être que Hamm veut dire lorsqu'il s'annonce à lui-même, "La fin est dans le commencement et cependant on continue."⁵³ Et c'est sans doute ce même univers que décrit Malone, univers où

qui a assez attendu attendra toujours, et passé un certain délai il ne peut plus rien arriver, ni venir personne, ni y avoir autre chose que l'attente se sachant vaine... Et quand on meurt (par exemple), c'est trop tard, on a trop attendu, on ne vit plus assez pour pouvoir s'arrêter.⁵⁴

⁵²Fin de partie, p. 62.

⁵³Ibid., p. 19.

⁵⁴Malone meurt, p. 126.

CHAPITRE IV

LE DOMAINE DU PARADOXE: ZENON

Nous avons jusqu'ici examiné les origines de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett par une étude de certaines "sources littéraires" - les deux essais critiques de sa jeunesse, "Dante... Bruno... Vico... Joyce" et Proust. Nous proposons maintenant une discussion de la pensée de deux philosophes qui ont eu une influence significative dans le développement et dans l'expression artistique de l'idée du temps dans le théâtre beckettien. A cet effet, le texte de "nos sources philosophiques" sera non pas un ouvrage critique de Beckett, mais ses romans et surtout ses drames eux-mêmes. Car c'est dans son oeuvre imaginaire que la présence de Zénon et de Berkeley et l'influence de certains aspects de leur pensée se manifestent incontestablement, comme nous espérons montrer.

I. BECKETT ET LES PHILOSOPHES

Bien qu'ils se trouvent éloignés, l'un de l'autre, de quelques deux mille ans dans le courant de la pensée philosophique, Zénon d'Elée et George Berkeley, évêque de Cloyne, ont toutefois certaines ressemblances que l'on pourrait résumer ainsi: possédant tous deux des dons remarquables de raisonnement systématique et rigoureux, et absolument convaincus tous deux de la validité de leurs théories respectives, ils ont mené leurs observations et ratiocinations aux conclusions qui par leur extrême

iconoclasme bouleversèrent totalement la plupart de leurs contemporains. - Zénon, en sa qualité de défenseur du "monisme" de Parménide, prétendit que dans un univers composé soit de divisibles, soit d'indivisibles, le changement, le mouvement, et même l'espace vide étaient inintelligibles. Berkeley, critique élégant des scolastiques, de Descartes, de Hobbes, de Newton et de Locke, finit à son tour par rejeter aussi la notion de l'espace vide et nia la possibilité d'un univers matériel qui existait au-delà et indépendant de l'esprit humain.

Il est important de noter que Beckett, se méfiant toujours de toute systématisation intellectuelle¹, ne se sert généralement que d'une seule idée isolée qu'il emprunte au philosophe qui l'attire. Très souvent il introduit le nom d'un certain penseur - célèbre ou obscur - seulement à l'effet de la satire ou de l'humour, ou bien tout simplement pour y ajouter de la "couleur philosophique". De tels exemples sont presque innombrables dans l'oeuvre poétique, romanesque et dramatique de Beckett, et M. John Fletcher en offre un compte-rendu très complet dans le chapitre de son livre déjà cité.² Là il ajoute en outre des propos très

¹"Ce qu'il faut éviter, je ne sais pourquoi, c'est l'esprit de système", avait dit l'Innommable. L'Innommable (Paris: Editions de Minuit, 1953), p. 9.

²John Fletcher, "Some Sources and Influences" (Chapter 7), Samuel Beckett's Art (London: Chatto and Windus, 1967), pp. 106-137.

justes sur le problème général d'interpréter la présence des philosophes dans l'oeuvre beckettien; parlant ici surtout des philosophes pré-socratiques, il observe:

Beckett, of course, tends to parody the thoughts of these and other philosophers, or at least to twist them to suit his own artistic purposes... .. more often than not he is content with a quite superficial acquaintance and is more interested in anecdote and legend than in fact... But, within his own terms of reference, he is unimpeachable, for Presocratic doctrines give cohesion and a certain seriousness to what at first appears random and light fiction.³

On ne pourrait guère trouver une analyse plus précise du problème que celle-ci de M. Fletcher; cependant, on aimerait aussi à ajouter (à "légende", et à "anecdote") "la métaphore", comme un des éléments essentiels auxquels Beckett s'intéresse dans la pensée des philosophes.

II. ZENON

Dans la pensée de Zénon, Beckett a trouvé une conception qui semblait bien s'accorder avec sa perception du temps, et qui lui a donné donc de la "confirmation" et de la "justification" d'un certain point de vue métaphysique et presque mystique chez lui: c'est la notion d'une quantité finie de matière ou d'espace qui diminue progressivement mais qui ne s'épuise que dans l'infini. (Nous avons déjà discuté brièvement cette conception dans le chapitre dernier sous l'aspect de "la progression géométrique

³John Fletcher, "Some Sources and Influences" (Chapter 7), Samuel Beckett's Art (London: Chatto and Windus, 1967), p. 124.

à l'infini".) D'ailleurs, l'expression de cette notion chez Zénon est foncièrement métaphorique - étant une de ses démonstrations dialectiques exprimées sous forme de parabole - et possède donc les qualités qui ont toujours attiré Beckett - le contour, la structure, la métaphore elle-même, et l'anecdote. On songe bien entendu à un des célèbres paradoxes de Zénon par lesquels il tenta de soutenir les théories de son maître Parménide, à savoir que la notion de Devenir est inintelligible, que tout est Etre et Unité, et que par conséquent le mouvement est impossible et tout simplement illusoire. Les démonstrations paradoxales de Zénon ressortirent de son souci de défendre ce "monisme" de Parménide contre les pythagoriciens qui l'attaquaient. Zénon à son tour s'attaqua, par une dialectique formidable et originale (et qu'il inventa lui-même, selon Aristote), à la doctrine originale des pythagoriciens qui insistaient sur "la pluralité", c'est-à-dire que l'univers se composait de parties réelles, finies et discrètes, que ces masses étaient capables du mouvement, et que toute chose était Nombre.

Il existe même aujourd'hui quelque confusion parmi les savants concernant l'ambiguïté logique des arguments de Zénon et l'interprétation de ses idées par rapport avec la philosophie de Parménide ou avec tout système métaphysique. Cela ne nous concerne pas ici évidemment, car Beckett lui-même ne s'intéresse point à la validité philosophique ou à la portée métaphysique de la pensée générale de Zénon, mais uniquement à une seule idée du

philosophe grec. Zénon se sert, au cours de ses paradoxes, de la notion de la divisibilité infinie de la matière (sans nécessairement y adhérer) et, implicitement, de l'espace. Beckett adopte cette notion, mais il y remplace la matière ou l'espace par le temps; chez Beckett, c'est maintenant une quantité finie de temps qui diminue progressivement, mais qui ne s'épuise que dans l'infini.

Ce qui nous intéresse donc ici, c'est l'esprit général du système de Zénon - le contour et la couleur de sa pensée, pour ainsi dire - et surtout la nature de la métaphore chez lui que Beckett a adopté à ses propres effets. A ce propos, M. Coe nous en présente une esquisse excellente:

Zeno is concerned to prove by argument - essentially, by the breakdown of common logic beneath the blows of contradiction and impossibility - that all Being is a Unity; and among the many aspects of his philosophy, all of which have a greater or lesser relevance to Beckett's preoccupations, he is particularly concerned to show that the movements and thoughts of a finite being in space and time are unrelated to, and incompatible with, the "reality" of the Universe, since the essence of reality is infinity. Among his lesser known dialectical demonstrations, he proposes that of a heap of millet. Take any finite quantity of millet, and pour half of it into a heap. Then half the remaining quantity again... and so on. In an infinite universe, the heap could be completed; in a finite universe, never, for the nearer it gets to the totality, the slower it increases.⁴

En examinant, plus haut, certains parallèles entre Bruno et Beckett, nous avons abordé le phénomène de "jamais finir". Pour

⁴Richard N. Coe, Beckett (Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964), pp. 89-90.

Bruno, avons-nous dit, les éléments contraires de toute condition organique et humaine se réunissent dans un cercle d'identité mystique et cosmique où s'exprime le concept de la Déité; chez Beckett, par contre, le cercle de transmutations reste toujours brisé, et il n'y a que la perspective d'un voyage infini de la conscience vers la promesse d'une résolution métaphysique qui n'arrive jamais. Maintenant, dans le paradoxe métaphysique de Zénon et dans son utilisation artistique par Beckett, cette notion (de "jamais finir") trouve son expression la plus originale et la plus dramatique. Nous aimerions à l'appeler "la grande métaphore" du temps parce qu'elle résume en elle-même et explique l'idée du temps dans presque tous les drames de Beckett. Comme M. Coe observe: "If the [Beckett] novels are dominated by 'old Geulincx, dead young' and the symbolic dreaming stance of Belacqua, the Grey Eminence of the plays is... Zeno."⁵

III. LA GRANDE METAPHORE

Pour faire ressortir complètement toutes les implications du paradoxe métaphorique du "tas de mil" éternellement décroissant, examinons brièvement une autre expression de la même idée fondamentale présentée ailleurs dans Zénon en des termes plus simples. Aristote dans sa Physique le rapporte ainsi: On ne peut

⁵Richard N. Coe, Beckett (Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964), p. 89.

pas traverser un stade. (Ζήνωνος λόγος, ὅτι οὐκ
 ἐνδέχεται κλυεῖσθαι οὐδὲ τὸ στάδιον διαθεῖν.)

On ne peut pas traverser un nombre infini de points dans un temps fini. Il faut traverser d'abord la moitié de toute distance donnée avant que l'on ne puisse en traverser le tout, et la moitié de celle-ci avant que l'on ne puisse la traverser. Ceci continue ad infinitum, de sorte qu'il existe un nombre infini de points dans tout espace donné, et l'on ne peut pas parvenir à un nombre infini, un par un, dans un temps fini.⁶ En somme, "un mobile n'atteindra jamais le terme de sa trajectoire, qu'il n'en ait parcouru la moitié, et la moitié de la moitié, bref qu'il n'ait nommé un nombre infini."⁷

Pour Beckett, l'idée fondamentale de ces paradoxes exprimait parfaitement sous forme métaphorique sa notion du temps et tout ce que cette notion suggère. C'était pour des raisons artistiques, sans doute, qu'il a choisi le "tas de mil" parmi tous les paradoxes de Zénon; étant le plus flexible et le plus adaptable à ses buts dramatiques. Chez Beckett donc, le tas de mil de Zénon subit une transformation: chaque petit grain de la parabole ne représente plus un point de la matière ou de l'espace parmi un

⁶ Adapté de la traduction de John Burnet, Early Greek Philosophy (third edition; London: A. C. Black, Ltd., 1920), p. 318.

⁷ Léon Robin, La pensée grecque (Paris: La Renaissance du Livre, 1928), p. 113.

nombre infini de points, mais un petit point du temps parmi un nombre infini, un point qui pourrait être une seconde, une heure, un jour, peu importe, selon la subjectivité relative de la conscience. En somme, le petit tas de mil chez Zénon est devenu un petit tas de temps chez Beckett. "Finis, c'est finis, ça va finir, ça va peut-être finir," dit Clov. "Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas."⁸

Evidemment ce ne sont pas les difficultés mathématiques ou métaphysiques du paradoxe (en tant que démonstration dialectique) qui nous concernent ici, mais plutôt les implications de la métaphore qui ressortent de son expression dans le drame beckettien. A ce propos, revenons pour un moment au second paradoxe mentionné ci-dessus: le coureur du stade chez Zénon commence à courir vers son but (l'autre côté du stade), mais même en regardant le sol qui s'écoule sous ses pieds, il se rend compte que plus il s'approche du but, plus il s'en éloigne, pour ainsi dire; il s'en rapproche progressivement, dans un certain sens, mais son mouvement ne semble pas l'aider à s'avancer et le but lui échappe toujours. Et de quelque façon, la raison ou la signification de son acte de courir sera réalisée seulement quand il aura atteint son but. L'homme de Beckett s'avance, lui aussi,

⁸ Samuel Beckett, Fin de partie (Paris: Editions de Minuit, 1957), pp. 15-16.

comme le coureur du stade, sur un cours temporel et vers un but qui est plutôt une fin, un terme. Ce terme lui offre la possibilité d'entrer dans un état d'être où il parviendra à une sorte de résolution cosmique et métaphysique hors du temps et de la conscience - l'Infini, le Vide, le Néant, le Non-être, ou même le Nirvâna bouddhique, comme suggère M. Coe. Pour l'être conscient beckettien le temps représente un mouvement conceptuel qui le conduit vers ce terme que l'on pourrait figurer comme la limite d'une progression géométrique à l'infini, le point où se trouve "la libération du fini par l'infini."⁹ Et les gens de Beckett peuvent regarder en arrière de temps en temps pour voir le progrès qu'ils ont fait, ou, selon la métaphore, pour contempler le petit tas de temps qui s'est accumulé. Mais à quoi bon? ils semblent toujours dire. Le tas ne sera jamais complet, la réalisation de l'ultime compréhension que représenterait l'achèvement du tas des heures et des jours n'arrivera jamais. Comme Hamm l'exprime:

Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (il cherche) ... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie... Ah y être, y être!¹⁰

Mais "ça" ne vous fait jamais une vie, et voilà comment le temps passe dans Fin de partie. A la fin de la pièce on a ajouté peut-

⁹Richard N. Coe, op. cit., p. 94.

¹⁰Fin de partie, p. 93.

être quelques petits grains encore au tas, mais de fait rien n'a changé et le tas reste incomplet. On est venu par un petit pas plus proche de la fin, au seuil de l'infini, au Néant qui promet d'effacer toute la souffrance et toute l'incompréhensibilité de l'existence; mais en venir plus proche, c'est rester de quelque façon plus loin. Par "l'ingéniosité empoisonnante du Temps" on continue à souffrir, et finalement on est moins, à la fin. "Plus on est grand et plus on est plein..." dit Hamm. "Et plus on est vide."¹¹

Vladimir et Estragon attendent, eux aussi, la fin, ou, comme M. Coe le précise, "an end, an end of time, a way of ending time."¹² En rattachant la métaphore de Zénon à la durée temporelle de Gogo et de Didi, ce commentateur présente une esquisse très juste de l'idée de "jamais finir" dans En attendant Godot:

Their world, like that of Malone and Molloy, is one of incommensurables; only the end will give them reality, incontrovertible evidence of their own identity and existence; for the Self, like $\sqrt{2}$, must exist - we know it exists - yet it can never be found. Godot is there, at the end of the decimal, the final term in the series which will determine the sense of all the rest - yet Godot will never be found until Time itself has stopped. Didi and Gogo are almost there, they have travelled hundreds of figures after the decimal point; the Void of timelessness, where the "instantaneous now" coincides with eternal duration, is almost within their grasp, and each day takes them nearer to it: but just as each successive figure after the decimal is less significant than its predecessor, progressing closer and

¹¹ Fin de partie, p. 17

¹² Richard N. Coe, op. cit., p. 88.

closer to zero by infinitesimal degrees, yet never getting there, so each day is progressively more insignificant, and at nightfall the "end" still eludes their grasp just as stubbornly as at daybreak: "It's not over... It's only beginning... It's awful."¹³

IV. LA GRANDE METAPHORE: DEVELOPPEMENT ET EXPRESSION FINALE

Dans Oh les beaux jours, la métaphore de Zénon atteint sa présentation la plus dramatique, étant l'élément central de la structure et du décor de cette pièce; on pourrait regarder Oh les beaux jours comme le point culminant du développement de cette métaphore dans l'oeuvre de Beckett. Mais avant d'analyser l'expression métaphorique de cette pièce, esquissons brièvement le développement de la métaphore elle-même dans les romans. Là, on peut noter l'apparence successive des images et des comparaisons qui comportent toujours des éléments tels que "tas", "sable" ou "grains", et presque toujours l'action de tomber, de s'entasser, et même d'ensevelir; en outre, il s'y agit généralement de quelque sorte de changement, d'abord simplement mental ou "métaphysique", ensuite de plus en plus purement temporel. Une telle image et un tel sens de changement se manifestent, par exemple, dans l'immense discours d'Arsène qui se trouve au début de Watt (le deuxième roman de Beckett):

¹³Richard N. Coe, op. cit., pp. 88-89; citation de Waiting for Godot (London: Faber and Faber, 1956), p. 34.

The change. In what did it consist? It is hard to say. Something slipped. There I was, warm and bright, smoking my tobacco-pipe, watching the warm bright wall, when suddenly somewhere some little thing slipped, some little tiny thing. Gliss - iss - iss - STOP! I trust I make myself clear. There is a great alp of sand, one hundred metres high, between the pines and the ocean, and there in the warm moonless night, when no one is looking, no one listening, in tiny packets of two or three millions the grains slip, all together, a little slip of one or two lines maybe, and then stop, all together, not one missing, and that is all, that is all for that night, and perhaps for ever that is all...¹⁴

Et dans Malone meurt se trouvent deux passages significatifs où la notion du temps s'allie définitivement à l'image d'un tas de particules, le tout résultant en une vraie métaphore temporelle:

Je viens de passer deux journées inoubliables dont nous ne saurons jamais rien, le recul étant trop grand, ou pas assez, je ne sais plus, sinon qu'elles m'ont permis de tout résoudre et de tout achever... Et c'était, en moins dicible, comme deux éboulements de sable fin ou peut-être de poussière ou de cendre, d'importance certes inégale mais allant en quelque sorte de concert, et laissant derrière eux, chacun en son lieu et place, la chère chose qu'est l'absence.¹⁵

Et ailleurs:

Et c'est sans trop de chagrin que je nous retrouve tels que nous sommes, à savoir enlever grain par grain jusqu'à ce que, la fatigue aidant, la main se mette à jouer, à se remplir et à se vider sur place, rêveusement comme on dit. Car je m'y attendais, tout en me disant, Enfin! Et je dois dire pour ma part que cette sensation m'est de tout temps familière d'une main lasse et aveugle mollement creusant dans mes particules et les faisant couler entre ses doigts.¹⁶

¹⁴Samuel Beckett, Watt (New York: Grove Press, 1959), pp. 42-43.

¹⁵Samuel Beckett, Malone meurt (Paris: Editions de Minuit, 1951), pp. 88-89; nous qui soulignons.

¹⁶Ibid., pp. 92-93; nous qui soulignons.

Il est intéressant de noter dans ce dernier passage cité ci-dessus la notion d'un soi qui est composé du temps, et pour qui le signe unique de son existence et de sa conscience est un écoulement temporel. Cet être-ci de Beckett n'est pas donc seulement un "soi-dans-le-temps" : le temps est ce soi, il est dans ce soi; et l'ingéniosité des métaphores flexibles et poétiques de Beckett qui expriment cette notion - "une main lasse et aveugle creusant dans mes particules et les faisant couler entre ses doigts"¹⁷ - est frappante.

On commence donc à voir ressortir chez Beckett l'idée d'un temps totalement subjectif et relatif. Car pour un être qui n'est jamais certain de l'existence d'un passé ou d'un futur et pour qui la connaissance et la science ne fonctionnent plus comme indicateurs de sa place dans un schéma chronologique et téléologique, il faut quand même y avoir quelque sorte de moyen d'enregistrer ou de percevoir la durée de la conscience. Ce qu'on pourrait faire quelquefois, c'est de fabriquer une temporalité à soi-même: on s'imagine alors composé de particules de temps. Ou bien, comme Malone avait observé, en parlant de ses jeux de numéros, " Ça passait le temps, j'étais le temps, je mangeais l'univers."¹⁸ Et L'Innommable, lui aussi, en fait l'écho: "... des secondes, il y en a qui les ajoutent les unes aux autres pour

¹⁷Loc. cit.

¹⁸Ibid., p. 50.

en faire une vie."¹⁹ Pour les gens de Beckett, l'existence ne consiste plus en actions ou en pensées significatives; on n'a plus que des idées qui sont des mots, et les mots ne peuvent vous dire que ceci: qu'on existe et que le temps passe, que "quelque chose suit son cours." Nous commençons donc à aborder la notion, chez Beckett, d'une durée qui se compose de mots, mots qui sont à leur tour les indicateurs, ou les manifestations conceptuelles, de la perception et donc de l'existence. A ce propos, nous ne sommes pas loin des théories du temps, de la perception et de l'existence proposées par le philosophe irlandais George Berkeley. On voit, par exemple, dans son Journal (The Commonplace Book), "Time train of ideas succeeding each other" et "Duration not distinguish'd from existence."²⁰ La signification de ces aphorismes (et de plusieurs autres de Berkeley) et leur place dans l'expression de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett constituera le sujet du chapitre suivant.

Revenant au développement de la métaphore de Zénon dans l'oeuvre romanesque de Beckett, considérons, finalement, le passage suivant de L'Innommable, qui exprime la métaphore pas excellence du "soi-dans-le-temps". Ici le temps paraît comme l'élément qui, en ensevelissant le soi, est l'obstacle de la compréhension

¹⁹ L'Innommable, p. 222.

²⁰ G.A. Johnston, éditeur, Berkeley's Commonplace Book (London: Faber and Faber, 1930). p. 2.

totale que promet l'état du Non-être, et comme l'élément qui pour cette raison prolonge la souffrance d'exister dans un univers d'impossibilités logiques:

... on peut se le demander, pour mémoire, pourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, pourquoi il vient vous enterrer à comptes-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans espoir de rien, sans connaissance de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche pleine de sable, évidemment, c'est à côté de la question, le temps et moi, ça fait deux, mais on peut se le demander, pourquoi le temps ne passe pas, comme ça, pour mémoire, en passant, pour passer le temps, je crois que c'est tout, pour le moment...²¹

En somme, dit l'Innommable, pour passer le temps on se demande pourquoi le temps ne passe pas, et pendant tout ce temps le temps ne passe pas (ou plutôt ne semble pas passer lorsqu'on est si près - "géométriquement" ou conceptuellement - de la fin). Ce passage est remarquable - pour sa poésie, comme l'expression en prose la plus élaborée de la métaphore du temps essentielle chez Beckett, mais surtout en ce qu'il décrit parfaitement la situation physique et mentale de Winnie dans Oh les beaux jours. On pourrait même considérer ce passage comme une sorte de scénario très précis de la pièce. Rappelons l'indication scénique de Beckett: dans l'Acte I, Winnie est "enterrée jusqu'au dessus de la

²¹ L'Innommable, pp. 210-211; nous qui soulignons.

taille dans le mamelon..."²²; et dans l'Acte II on la voit "enterrée jusqu'au cou."²³ Le processus d'ensevelissement qu'elle subit suit donc une sorte de progression géométrique à l'infini: Winnie se montre enterrée d'abord jusqu'au dessus de la taille, puis jusqu'au cou, c'est-à-dire à peu près la moitié de la distance entre le dessus de la taille et le haut de la tête. On pourrait deviner donc que, s'il y avait un troisième, et un quatrième acte, et ainsi de suite, Winnie serait enterrée progressivement à l'infini, et n'atteindrait jamais le terme de sa souffrance.

Dans les pièces qui précèdent (chronologiquement) Oh les beaux jours, le temps plane sur le monde du drame beckettien comme un fantôme qui exerce mystérieusement et presque invisiblement ses ravages. Dans Oh les beaux jours le temps est réel, concrétisé: on le voit dans le soleil ("ce soleil d'enfer"²⁴) qui menace de réduire l'héroïne aux cendres, on le voit surtout, bien entendu, dans la terre qui est en train de l'avalier devant nos yeux. En somme, dans Oh les beaux jours, on voit l'expression la plus poussée et la plus dramatique de la métaphore de Zénon dans le théâtre de Beckett.

²² Samuel Beckett, Oh les beaux jours (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 9-10.

²³ Ibid., p. 67.

²⁴ Ibid., p. 33.

CHAPITRE V

LE DOMAINE DE LA PERCEPTION: BERKELEY

Dans ce chapitre nous voulons montrer que l'idée du temps dans le théâtre de Beckett a été beaucoup influencée par les théories du temps et de la perception du philosophe anglo-irlandais du XVIIIe siècle, Geroge Berkeley, évêque de Cloyne. Cette influence, nous estimons, ressort en grande partie du Journal de ce philosophe (The Commonplace Book) et l'on peut y trouver plusieurs idées qui ont un rapport incontestable avec la notion beckettienne du temps.¹

I. LA PERCEPTION CHEZ BECKETT: UNE IDEE FONDAMENTALE

Il n'y a aucun doute que dans son oeuvre romanesque et dramatique Beckett se préoccupe très souvent des problèmes de la perception: perception de tel individu par les autres, perception des autres par l'individu, et perception de l'individu par l'individu, ou plus précisément du soi par le soi. Dans L'Innommable - roman que l'on peut considérer comme une des analyses littéraires les plus poussées de la nature du soi - la conscience anonyme ("l'Innommable") qui mène le récit parle ainsi d'un autre élément de sa personnalité qu'il a nommé Worm:

¹ Nous voulons reconnaître ici l'aide précieuse du professeur Michael Beausang de la Faculté d'Anglais, l'Université du Manitoba, qui nous a renseigné d'abord sur l'intérêt de M. Beckett à la pensée de Berkeley, et surtout sur le rapport significatif avec The Commonplace Book de ce philosophe.

Worm, dire qu'il ne sait pas ce qu'il est, où il est, ce qui se passe, c'est trop peu dire. Ce qu'il ignore, c'est qu'il y ait quelque chose à savoir. Ses sens ne lui apprennent rien, ni sur lui, ni sur le reste, et cette distinction lui est étrangère. Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes, ce sont les hommes qui le conçoivent et qui disent, Worm est là, puisque nous le concevons, comme s'il ne pouvait y avoir d'existence que conçue, ne fût-ce que de celui qui la mène.²

Soit que ce passage représente une sorte d'obscur parodie (à la manière inimitable de Beckett) de l'esse est percipere aut percipi de Berkeley, ou non, il montre certainement l'espèce d'introspection tortueuse à laquelle s'abandonne incessamment le personnage beckettien à la recherche de la nature de la perception du soi. Il montre de plus un rapport certain avec la pensée du philosophe irlandais, rapport qui se manifeste clairement dans les drames de Beckett. Par exemple, si, selon Berkeley, "exister" signifie tout simplement "être perçu", alors Winnie - même sur le moment d'être ensevelie par le temps - retient encore quelque sens d'existence et de durée, parce que perçue par "quelqu'un":

Etrange sensation que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'oeil de quelqu'un.³

Et ailleurs, cette fois-ci d'un ton plus réconfortant:

Quelqu'un me regarde encore. ... Se soucie de moi encore. ... Ça que je trouve si merveilleux. ... Des yeux sur mes yeux.⁴

²Samuel Beckett, L'Innommable (Paris: Editions de Minuit, 1953), p. 121.

³Samuel Beckett, Oh les beaux jours (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 54; nous qui soulignons.

⁴Ibid., p. 68.

Dans The Commonplace Book, on trouve cet aphorisme:

660. Certainly the mind always and constantly thinks and we know this too. In sleep and trances the mind exists not - there is no time, no succession of ideas.⁵

En effet, comment est-ce qu'on sait qu'on existe pendant que l'on est endormi ou évanoui? Peut-être que c'est sur ce problème que médite Vladimir (toujours si soucieux de "l'impression d'exister"), tout en observant son ami Estragon qui dort:

Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (Un temps.) Je ne peux pas continuer. (Un temps.) Qu'est-ce que j'ai dit?⁶

Citons, finalement, un autre exemple qui montre les rapports significatifs entre les notions de la perception et du temps dans The Commonplace Book et dans le théâtre de Beckett. L'aphorisme N° 656 affirme en partie:

N.B. Several distinct ideas can be perceived by sight and touch at once. Not so by the other senses. 'Tis this diversity of sensations in other senses chiefly, but sometimes in touch and sight..., gives us the idea of time - or is time itself.⁷

Il est intéressant de comparer cette notion de Berkeley au cri angoissé de Pozzo dans En attendant Godot: aux questions incessantes de Vladimir, qui cherche à savoir "quand" exactement Pozzo est devenu aveugle, il répond:

⁵Berkeley's Commonplace Book (G.A. Johnstone, éditeur; London: Faber and Faber Limited, 1930), p. 78.

⁶Samuel Beckett, En attendant Godot (Paris: Editions de Minuit, 1952), p. 157.

⁷Berkeley's Commonplace Book, p. 78.

Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. ... Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus.⁸

Dans les trois exemples comparés que nous avons cités ci-dessus, l'idée du temps se manifeste, soit directement ou indirectement. Mais avant d'examiner pleinement l'idée berkleyenne du temps par rapport avec celle de Beckett, établissons d'abord un parallèle plus développé entre la théorie générale de Berkeley et la notion de la perception dans le drame beckettien.

II. BECKETT, BERKELEY ET LA PERCEPTION

Il est de fait que M. Beckett connaît et apprécie l'oeuvre philosophique de Berkeley, et l'on nous dit qu'on l'entend souvent citer l'évêque de Cloyne parmi ses amis.⁹ Les rapports intellectuels entre les deux irlandais - le philosophe du XVIIIe siècle et le dramaturge d'aujourd'hui - ressortent principalement de leur préoccupation respective du problème de la perception humaine. Chez Berkeley, la manifestation de son intérêt est philosophique, et son interprétation du mode de la perception de l'esprit constitue la base de sa philosophie entière, surtout de son ontologie. Chez Beckett, l'expression du problème est complètement littéraire (et dans ses drames essentiellement métaphorique) et la notion de la perception joue un rôle important dans la conduite de ses personnages sur la scène.

⁹ Notre source est encore M. Beausang, ami personnel de M. Beckett.

Pour Berkeley, la perception est le mode principal, voire unique, de l'existence, et sa formule célèbre - esse est percipere aut percipere - exprime cette idée fondamentale de son ontologie. C'est-à-dire que, vu l'impossibilité d'un univers matériel existant hors de l'esprit ou indépendant de l'esprit, tout objet n'existe que lorsqu'en un état d'être perçu par l'esprit de quelqu'un (percipi), et toute personne n'existe que lorsqu'en état d'être perçu par quelqu'un d'autre (percipi) ou en état de percevoir soi-même (percipere). Le continu de l'existence (des choses et des personnes qui ne sont en un état d'être perçus par personne) est assuré par les perceptions continues de l'Esprit Eternel - la Déité, et aussi par une théorie que J.S. Mill devait nommer plus tard "les possibilités permanentes de la sensation". Berkeley lui-même explique cette théorie (qui reste peu développée dans son système) de cette façon dans ses Principes:

The table I write on, I say, exists, that is, I see and feel it; and if I were out of my study I would say it existed, meaning thereby that if I was in my study I might perceive it, or that some other spirit actually does perceive it.¹⁰

Autrement dit, dire qu'un objet qui n'est pas perçu à ce moment-ci existe, c'est dire que si un observateur se situait convenablement, alors il le percevrait. Toutefois, Berkeley ne poursuit pas davantage cette voie de raisonnement, car il lui suffit

¹⁰ Passage cité des "Principes" de Berkeley (A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge) par Sir Isaiah Berlin, éditeur et commentateur, The Age of Enlightenment (The Mentor Philosophers. New York: The New American Library, 1956), pp. 160-161.

toujours les perceptions éternelles de Dieu pour assurer l'existence continue des objets non immédiatement perçus.

Beckett, cependant, ne s'occupe pas dans ses drames des possibilités métaphysiques de l'existence per se des objets et pour lui il n'existe point d'esprit éternel qui devrait accorder l'existence continue aux êtres. Pourtant, la plupart de ses personnages dramatiques éprouvent constamment une sorte de besoin angoissé d'être perçus - vus, reconnus, écoutés, même peut-être aimés - par quelqu'un. Car, même s'ils arrivent à fabriquer une existence ou une durée composée d'habitudes et à "meubler leurs temps d'agissements qui donnent l'impression d'exister," il arrive un jour où, à la fin, les habitudes, les jeux, les mots, "les vieilles questions, les vieilles réponses" commencent à s'épuiser et menacent même de venir à leur manquer. Et c'est alors, quand les mots s'épuisent et l'existence tombe dans une répétition machinale et insignifiante, que le spectre du Néant devient horriblement imminent, et que le fait de l'existence commence à dépendre uniquement de l'acte d'être perçu par un autre:

Pozzo. - Je vais vous quitter.

....

Estragon. - Alors adieu.

Pozzo. - Adieu.

Vladimir. - Adieu.

Estragon. - Adieu.

(Silence. Personne ne bouge.)

Vladimir. - Adieu.

Pozzo. - Adieu.

Estragon. - Adieu.

(Silence.)

Pozzo. - Et merci.

Vladimir. - Merci à vous.

Pozzo. - De rien.

Estragon. - Mais si.

Pozzo. - Mais non.

Vladimir. - Mais si.

Estragon. - Mais non.

(Silence.)

Pozzo. - Je n'arrive pas... (il hésite) ... à partir.

Estragon. - C'est la vie.¹¹

Si "exister" équivaut dans un certain sens, chez Beckett à "être reconnu", donc une des "tragédies" de Gogo et de Didi, c'est que personne ne les reconnaît jamais: "Et puis nous, on ne nous reconnaît jamais," dit Vladimir.¹² Winnie, elle aussi, éprouve cette peur d'être seule, de ne pas être reconnue, ou perçue. "Je pensais autrefois," dit-elle "... que j'apprendrais à parler toute seule. ... Je veux dire à moi-même le désert. ... Mais non. ... Non, non."¹³ Tout ce qu'elle veut, c'est d'être reconnue, entendue par quelqu'un - en particulier par son mari presque muet, Willie. "Je t'en supplie, Willie," dit-elle, "seulement oui ou non, est-ce que tu m'entends de là, seulement oui ou rien?"¹⁴ Et évidemment la présence rassurante de Willie est une des "grandes bontés" de Winnie: "Enfin quelle joie, te savoir là, au moins ça, fidèle au poste, et peut-être réveillé, et peut-être à l'affût..."¹⁵ "... c'est tout ce qu'il me faut, simplement te

¹¹ En attendant Godot, pp. 78-79.

¹² Ibid., p. 81.

¹³ Oh les beaux jours, p. 69.

¹⁴ Ibid., p. 34.

¹⁵ Ibid., p. 46.

sentir là..."¹⁶ "simplement te savoir là à portée de voix et sait-on jamais sur le demi-qui-vive, c'est pour moi... c'est mon coin d'azur."¹⁷

Peut-être que ce qui intéresse Beckett surtout dans la théorie ontologique de Berkeley, c'est la possibilité de la perception intérieure. Car si, chez Berkeley, un être ou individu se trouve constamment soit en un état de percevoir (soi-même), soit en un état d'être perçu, pourquoi ne pas concevoir et décrire d'une façon imaginative et dramatique un état de conscience où un élément du soi percevrait un autre élément du même soi. La Dernière bande constitue, par exemple, une expression métaphorique de ce phénomène. Au moyen d'un magnétophone, Beckett présente à la scène deux éléments de la personnalité du protagoniste, le vieux Krapp - son soi du présent et son soi d'il y a trente ans. Le noeud de sa tragédie, c'est que ces deux soi n'ont plus rien à se dire.

Beckett a aussi composé le scénario d'un film¹⁸ consacré à une analyse graphique de ce phénomène, et il est significatif

¹⁶Oh les beaux jours, p. 36.

¹⁷Ibid., pp. 42-43.

¹⁸"Film was produced in 1964 by Evergreen Theatre, Inc. starring Buster Keaton and directed by Alan Schneider. It was awarded the Prix Filmcritica, at the Venice Film Festival in October 1965 and the Special Subjects at Tours in January 1966." Note du rédacteur dans Samuel Beckett, Eh Joe and Other Writings (London: Faber and Faber, 1967), p. 7.

que dans les propos généraux qui introduisent l'indication cinématique on ressent fortement l'esprit de Berkeley:

Esse est percipi.

All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being.

Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.

...

In order to be figured in this situation the protagonist is sundered into object (O) and eye (E), the former in flight, the latter in pursuit.

It will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self.¹⁹

M. Martin Esslin offre un commentaire perspicace sur ce passage.

Beckett, dit-il, veut indiquer que "self-perception is a basic condition of our being; we exist because, and as long as, we perceive ourselves."²⁰ Puis, il continue:

On the other hand, there can be no doubt that the flight from self-perception is one of the recurring themes of his writing from Murphy to The Unnamable and beyond, and that the nature of the Self, its inevitable split into perceiver and perceived, an ear that listens and a voice that issues forth from the depths, is another: we find this split in most of his narrative prose and also, perhaps less obviously, in his dramatic works, where the pairs of indissolubly linked characters (Didi/Gogo, Pozzo/Lucky, Hamm/Clov, Krapp present/Krapp past, Opener/Voice in Cascando) can be interpreted as aspects of the Self in this complementary relationship. Equally dominant throughout Beckett's entire oeuvre is the compulsiveness of the voice, the inescapability and painfulness - through its failure to achieve non-being - of the process of self-perception which results from its being the essence and condition

¹⁹ Ibid., p. 31.

²⁰ Martin Esslin, "Introduction", Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays, Martin Esslin, éditeur (Twentieth Century Views. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1965), p. 3.

of the artist's existence itself.²¹

Aux deux éléments que M. Esslin lie ici avec justesse - celui de la perception du soi et celui de la voix qui ne peut jamais se taire - il faut ajouter, nous estimons, un troisième - celui du temps. On verra que ces trois éléments s'associent très étroitement dans l'oeuvre dramatique de Beckett, surtout par rapport avec la théorie du temps de Berkeley. A ce propos nous proposons maintenant une discussion de certains aphorismes du Journal de Berkeley (The Commonplace Book), où il expose ses idées sur le temps d'une façon précise et concrète.

III. BERKELEY ET L'IDEE DU TEMPS DANS LE THEATRE DE BECKETT

Pour Berkeley, "le temps", c'est tout simplement un nom que l'on accorde à la durée humaine, et en tant qu'idée abstraite, "temps" ne signifie rien.²² Ce qui est réel, dit Berkeley, c'est la durée; mais la durée, à son tour, ne correspond à rien d'objectif - elle est purement subjective et n'a pas donc d'existence en elle-même dans l'univers externe et matériel, uniquement parce que cet univers dépend lui-même entièrement de l'esprit. En somme, propose-t-il, la durée n'est autre chose qu'une sensa-

²¹ Ibid., p. 4.

²² Berkeley, dans sa réfutation de Locke, rejète l'existence des idées abstraites, tout en avouant la possibilité des idées générales.

tion ou une série de sensations; elle est donc essentiellement une qualité de l'esprit. Les trois aphorismes suivants cités de The Commonplace Book résument parfaitement cette notion:

Time a sensation; therefore onely in y^e mind.²³

Time train of ideas succeeding each other.²⁴

Duration not distinguish'd from existence.²⁵

Autrement dit, d'après la proposition que le temps n'est qu'une sensation (ou comme Berkeley l'exprima dans un ouvrage primitif, tempus est percipi), il ressort que l'existence elle-même est tout simplement une perception ou une série de perceptions - esse est percipere aut percipi, comme nous avons déjà observé.

Or, nous avons aussi indiqué que, pour les personnages du théâtre beckettien, le sens d'une durée implique l'invention d'une série d'habitudes - gestes et histoires répétés - qui donnent d'une certaine façon "l'impression d'exister". On pourrait donc constater que pour Berkeley, aussi bien que pour Beckett, "exister" équivaut à "durer", et "durer" veut dire "percevoir" (chez Berkeley) ou "inventer" (chez Beckett), subjectivement, son propre temps.

Par conséquent, le "train d'idées" de Berkeley, dont se

²³Berkeley's Commonplace Book, p. 3.

²⁴Ibid., p. 2.

²⁵Loc. cit.

compose la durée et donc l'existence, devient chez Beckett un "train de paroles". Berkeley avait dit "To say the mind exists without thinking is a contradiction, nonsense, nothing."²⁶ Et, bien qu'ils se taisent en effet de temps en temps, on pourrait même suggérer (si l'on ose faire l'analogie) que pour les personnages de Beckett, "dire que l'esprit existe sans parler, c'est une contradiction, non-sens, rien", telle est leur horreur du silence. Car pour tous "les gens de Beckett", exister est penser, et penser est parler. (Ceci aide aussi à expliquer son adoption du genre dramatique, puisque la pensée des personnages sur la scène ne sait s'exprimer qu'en paroles.) La parole du théâtre beckettien est donc synonyme de l'idée de l'ontologie berkeleyenne. Cette notion trouve son expression la plus claire dans l'épisode du célèbre "penser" de Lucky dans En attendant Godot. Il arrive que sa pensée est en effet purement verbale, comme le dialogue indique:

Pozzo. - ... Que préférez-vous? Qu'il danse, qu'il chante, qu'il récite, qu'il pense, qu'il...

...

Vladimir. - Il pense?

Pozzo. - Parfaitement. A haute voix. Il pensait même très joyeusement autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures.

...

Vladimir. - J'aimerais bien l'entendre penser.²⁷

²⁶ Berkeley's Commonplace Book, p. 78.

²⁷ En attendant Godot, p. 64; il est intéressant de noter, à ce propos, la présence de cette phrase au cours du grand discours de Lucky: "depuis la mort de Voltaire" (p. 73), que Beckett traduit dans la version anglaise (New York: Grove Press, 1964) comme "since the death of Bishop Berkeley" (p. 29).

Aussi la durée chez Beckett se mesure-t-elle non pas par un train d'idées berkeleyennes mais par un train de paroles, et c'est de cette façon verbale que ses personnages affirment leur existence en parlant incessamment:

Estragon. - En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir. - C'est vrai, nous sommes intarissables.²⁸

A la fin, l'acte de parler devient le seul phénomène qui sépare le soi du néant. Comme l'Innommable l'exprime:

Quand tout se taira, quand tout s'arrêtera, c'est que les mots auront été dits, ceux qu'il importait de dire, on n'aura pas besoin de savoir lesquels, on ne pourra pas savoir lesquels, ils seront là quelque part, dans le tas, dans le flot...²⁹

Si l'on existe donc, suggère l'Innommable, si l'on sait fabriquer une durée pour soi-même, c'est seulement tant que l'on a des mots à dire, mots qui sont à la fin la durée elle-même, mots que prononce cette voix mystérieuse du soi qui se perçoit, une voix, dit-il

qui ne rime à rien, qui empêche d'être rien, nulle part, l'empêche mal, tout juste, tout juste assez pour faire durer cette petite flamme jaune qui se jette faiblement de tous les côtés.³⁰

M. Coe offre un commentaire très perspicace sur cette notion de "jamais se taire" par rapport avec l'imminence du Néant. Il parle, dans le passage suivant, spécifiquement de Molloy mais ses

²⁸ En attendant Godot, p. 105.

²⁹ L'Innommable, p. 169.

³⁰ Ibid., p. 117.

propos se rapportent bien à toute la foule de personnages de la scène beckettienne.

Like the ideal Cartesian man, [Molloy] "thinks continuously"; if he ceased to think, he would cease to be. But since "thoughts", as Wittgenstein has shown, have no existence unless in words, Molloy (quite literally) speaks continuously, in one immense, unpausing monologue; for if his words dried up, he, as "Molloy", would no longer exist. What would then remain, he dare not contemplate, for, to do so, he would have to stop talking and plunge into the Néant.³¹

Pareille à Molloy, c'est de son acte de parler que Winnie tient son existence et son sens d'une durée, et lorsque les mots s'épuisent, son angoisse commence, l'angoisse de n'avoir plus rien à dire. "Il y a si peu dont on puisse parler," dit-elle.³² "Il y a si peu qu'on puisse dire."³³ Et à la fin l'horreur tranquille du silence devient pour elle de plus en plus réelle:

Je ne peux plus rien faire. ... Plus rien dire. ... Mais je dois dire plus. ... Problème ici. ... Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans le monde, moi c'est fini. ... Ça pourrait être le noir éternel. ... Nuit noire sans issue.³⁴

Bien qu'ils se vantent amèrement qu'ils sont "intarissables", Vladimir et Estragon éprouvent eux aussi une horreur de l'imminence du Néant qu'apportent des moments de silence. Et chaque fois que les mots et les habitudes commencent à s'épuiser momentanément, ils s'efforcent frénétiquement de combler le vide.

³¹Richard N. Coe, Samuel Beckett (Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964), p. 64.

³²Oh les beaux jours, p. 68.

³³Ibid., p. 70.

³⁴Ibid., p. 83.

(Long silence.)

Vladimir. - Dis quelque chose!
Estragon. - Je cherche.

(Long silence.)

Vladimir (angoissé). - Dis n'importe quoi!
Estragon. - Qu'est-ce qu'on fait maintenant?
Vladimir. - On attend Godot.
Estragon. - C'est vrai.

(Silence.)

Vladimir. - Ce que c'est difficile.³⁵

C'est à de tels moments que Didi et Gogo - et tous les autres personnages du drame beckettien sont accablés par le phénomène que M. Frederick J. Hoffman appelle "the genuine crisis of being [which] occurs in the transition from one phase of habitual being to another"³⁶, ou comme Beckett lui-même l'exprime dans Proust -

the perilous zones in the life of the individual, dangerous, precarious, painful, mysterious and fertile, when for a moment the boredom of living is replaced by the suffering of being.³⁷

Et c'est à ces moments-là que la "texture temporelle" - le train d'idées berkeleyen ou le train de mots beckettien, que "les gens de Beckett" ont fabriquée, commence à s'éliminer, et par les trous - les moments terrifiants du silence et de l'inactivité - on prend des aperçus de la dimension du Non-être. Et paradoxalement,

³⁵ En attendant Godot, p. 106.

³⁶ Frederick J. Koffman, Samuel Beckett: The Language of Self (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962), p. 83.

³⁷ Samuel Beckett, Proust (seventh printing; New York: Grove Press, 1931), p. 8.

bien que tous les personnages de Beckett s'efforcent avec acharnement de préserver leur soi contre le non-être, le non-temps, c'est dans cette dimension même, le domaine où règne M. Godot à la barbe blanche, qu'ils espèrent désespérément trouver leur terme, leur résolution, leur libération de la souffrance d'exister. C'est dans un domaine hors du temps et hors de la conscience où, métaphoriquement, la réalité parfaite se manifeste en ne disant et ne faisant rien:

Vladimir. - Qu'est-ce qu'il fait M. Godot.

...

Garçon. - Il ne fait rien, Monsieur.

(Silence.)³⁸

Et Malone, en citant Démocrite, n'a-t-il pas dit, "Rien n'est plus réel que rien."³⁹

En somme, tout en s'efforçant constamment de dire "quelque chose - n'importe quoi!", les personnages de Beckett rêvent inconsciemment d'un jour où l'on n'aura en effet plus de mots à dire, où tous les mots "auront été dits"⁴⁰, comme le dit l'Innommable. Car c'est dans les mots que résident tous les problèmes fondamentaux et inexplicables de l'existence humaine (puisque exister, c'est parler), et ce sont les mots qui représentent l'obstacle d'entrée de l'autre dimension qui n'est ni une illumination terrestre, ni la mort, mais le Vide, le Non-être, le

³⁸ En attendant Godot, p. 158.

³⁹ Samuel Beckett, Malone meurt (Paris: Editions de Minuit, 1951), p. 9.

⁴⁰ L'Innommable, p. 169.

Néant. C'est vers cet état que tend tout être de Beckett, et c'est l'état dont il s'approche par une distance qui se rétrécit à l'infini, comme nous avons observé à plusieurs reprises. Et c'est cette dimension du non-être que décrit Molloy :

... ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur curieux. C'est alors que la vraie division commence, de vingt-deux par sept par exemple, et que les cahiers s'emplissent de vrais chiffres. Mais je ne voudrais rien affirmer à ce sujet.⁴¹

M. Godot, lui sait opérer, sans doute, la division de vingt-deux par sept. Mais quand viendra-t-il? Demain et demain et demain... Et en attendant, l'homme de Beckett est condamné à une vie dans le temps où il n'y a pas de commencement ni de fin, et où l'on s'accorde le mieux possible du fait d'exister.

⁴¹Samuel Beckett, Molloy (Paris: Editions de Minuit, 1951), pp. 96-97.

CHAPITRE VI

CONCLUSION: VERS UNE RHETORIQUE DU TEMPS BECKETTIEN

I. SOMMAIRE

Nous avons analysé maintenant quatre aspects de l'idée du temps dans le théâtre de Beckett - l'habitude et le soi, la métaphore, le paradoxe métaphorique et l'influence d'une théorie de la perception. La méthode principale de notre analyse a été de rattacher ces quatre éléments aux sources littéraires et philosophiques qui ont influencé incontestablement l'idée du temps et son expression dramatique dans le théâtre de Beckett. Comme sources littéraires nous avons considéré deux essais critiques de Beckett - "Dante... Bruno... Vico... Joyce" (1929) et Proust (1931). Dans le domaine de la philosophie, nous avons examiné certaines idées de Zénon d'Elée et de George Berkeley.

L'introduction de notre étude a souligné l'importance de Samuel Beckett, romancier et dramaturge, dans la littérature contemporaine, et a donné quelques aperçus préliminaires de la nature de l'idée du temps dans son oeuvre romanesque et dramatique. C'est une idée obsédante, qui constitue le thème principal ou secondaire de tout son oeuvre. La notion du temps chez Beckett - surtout dans ses drames - a une base psychologique et philosophique et trouve une expression essentiellement poétique qui aide à expliquer son adoption du genre dramatique et la prédominance des métaphores verbales et visuelles dans ses pièces.

L'essai Proust, bien qu'il ait pour point de départ une analyse critique de A la recherche du temps perdu, est considéré dans notre étude comme une "préface analytique" de Beckett à ses propres drames à venir. On y voit se développer une idée fondamentale qui se manifeste clairement dans ses pièces, à savoir que c'est en créant une durée composée d'habitudes que le soi s'efforce de préserver son identité dans le temps.

L'analyse de Beckett de certaines sources de Finnegans Wake, présentée dans "Dante... Bruno... Vico... Joyce", montre par son style et par son point de vue, le penchant de Beckett pour l'expression métaphorique, et notre discussion de cet essai indique l'importance de son point de vue dans l'interprétation des métaphores prédominantes - verbales et visuelles - de son théâtre.

A Zénon, a-t-on noté, Beckett a emprunté le sentiment du paradoxe et le paradoxe métaphysique, en particulier celui du "tas de mil". L'expression dramatique et métaphorique de ce paradoxe se manifeste surtout dans Fin de partie et Oh les beaux jours, et ses implications se font sentir dans plusieurs autres pièces. On a indiqué aussi le développement métaphorique de ce paradoxe dans certains romans de Beckett.

Finalement, nous avons esquissé les rapports intellectuels entre Samuel Beckett et le philosophe irlandais, George Berkeley. Ces rapports se concentrent sur leurs préoccupations respectives du phénomène de la perception humaine. Chez Beckett, l'influence des théories de la perception de Berkeley se manifeste incontestablement.

blement - dans la conduite des personnages sur la scène, dans leurs relations l'un avec l'autre, et surtout dans la notion générale de la durée et de l'écoulement du temps.

II. CONCLUSION: VERS UNE RHETORIQUE DU TEMPS BECKETTIEN

Au cours de notre analyse nous nous sommes appuyés sur certains textes - oeuvres critiques et dramatiques de Beckett et oeuvres de deux philosophes - pour faire ressortir l'idée du temps dans le théâtre beckettien et pour tenter d'élucider certaines difficultés d'interprétation qui se rapportent à cette idée. Puisque nous nous intéressions, par conséquent, à des métaphores visuelles de la scène, qui comprenaient tout l'appareil du théâtre (costumes, décor, accessoires, éclairage), nous nous sommes heurtés à plusieurs problèmes purement techniques qui semblaient demander une analyse plus poussée. De l'autre côté, nous avons vu que, bien que M. Beckett s'intéresse comme tout artiste à présenter dans ses drames sa vision à lui de la réalité humaine, l'expression dramatique de son idée du temps n'est pas du tout "réaliste". Son expression de la temporalité humaine - la condition d'exister dans le temps - est plutôt une réalisation imaginative de son idée du temps, réalisation qui s'exprime souvent par la métaphore visuelle. A cet égard, tous les détails que nous avons indiqués - l'effacement du passé, la négation de l'avenir, la relativité accablante du temps, le néant temporel, le présent instantané - jouent un rôle important dans

l'interprétation et dans la compréhension de la vision beckettienne du temps humain.

Mais comment donc sait-on parler d'une conception intellectuelle du temps où toutes les normes habituelles de la notion quotidienne du temps - l'horloge, le calendrier, l'ordre, l'association, l'objectivité, la mémoire, et ainsi de suite - ont perdu leur valeur? Nous suggérons qu'il faudrait formuler ce que nous sommes tenté d'appeler une rhétorique du temps beckettien. Par rhétorique nous voulons impliquer un nouveau moyen de parler de l'expression littéraire de l'idée du temps chez Beckett (et peut-être même dans la littérature contemporaine en général) - rhétorique au sens de vocabulaire et au sens de point de vue critique. Au cours de notre étude nous avons amorcé plusieurs concepts qui pourraient contribuer de quelque façon à une analyse technique plus poussée de l'expression dramatique du temps chez Beckett. Nous songeons à certains termes que nous avons créés à cet effet - "texture temporelle", "contour temporel", "relativité temporelle" - et à d'autres que nous avons empruntés à plusieurs critiques, par exemple, "le présent instantané" (M. Coe), "l'instant sans bornes" (Beckett lui-même) et "le temps négatif" (M. Meyerhoff).

Le sens du temps - qui remonte jusqu'à l'aube de l'activité intellectuelle de l'homme - est peut-être une des expériences les plus significatives et les plus réelles de l'existence humaine. Cependant, malgré la présence et la familiarité anciennes

de ce thème chez l'humanité, M. Beckett nous présente dans ses pièces une vision de l'homme dans le temps, qui, même en utilisant toutes les expériences traditionnelles de la durée temporelle, nous bouleverse par l'originalité frappante de son expression, par son pessimisme iconoclaste, mais surtout par ses aperçus de la vérité. En nous racontant "comment c'est" avec l'homme et sa durée dans le monde, Samuel Beckett a ouvert encore une autre voie significative vers la compréhension de l'homme par l'homme. Il a bien rempli sa tâche d'artiste - il a enrichi l'expérience humaine.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

A. OEUVRES DE SAMUEL BECKETT

1. Critique

Beckett, Samuel. "Dante... Bruno... Vico... Joyce", Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress, Samuel Beckett and others. Second impression. London: Faber and Faber Limited, 1961. 194 pp.

_____. Proust. Seventh printing. New York: Grove Press, 1931. 72 pp.

2. Romans

Beckett, Samuel. Watt. New York: Grove Press, 1959. 254 pp.

_____. Molloy. Paris: Editions de Minuit, 1951, 272 pp.

_____. Malone meurt. Paris: Editions de Minuit, 1951. 217 pp.

_____. L'Innommable. Paris: Editions de Minuit, 1953. 262 pp.

3. Ouvrages divers en prose

Beckett, Samuel. "Imagination morte imaginez", Têtes-mortes. Paris: Editions de Minuit, 1967. 66 pp.

4. Pièces de théâtre (et oeuvres dramatiques diverses)

Beckett, Samuel. En attendant Godot. Paris: Editions de Minuit, 1952. 163 pp.

_____. Waiting for Godot. New York: Grove Press, 1954. 60 pp.

_____. Fin de partie. Paris: Editions de Minuit, 1957. 124 pp.

_____. La Dernière bande suivi de Cendres. Paris: Editions de Minuit, 1959. 72 pp.

_____. Oh les beaux jours. Paris: Editions de Minuit, 1963. 89 pp.

_____. Comédie et actes divers. Paris: Editions de Minuit, 1966. 99 pp.

B. OEUVRES CRITIQUES SUR SAMUEL BECKETT

Beckett at 60: A Festschrift. London: Calder and Boyars, 1967.
99 pp.

Esslin, Martin (éditeur). Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays. Twentieth Century Views. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1964. 182 pp.

Coe, Richard N. Samuel Beckett. Writers and Critics. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964. 118 pp.

Fletcher, John. Samuel Beckett's Art. London: Chatto and Windus, 1967. 154 pp.

Hoffman, Frederick J. Samuel Beckett: the Language of Self. Crosscurrents Modern Critiques. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962. 177 pp.

Lamb, Sidney. "Contemporary tragedy: Waiting for Godot", Tragedy. CBC Publications. Toronto: The Hunder Rose Co. Limited, 1965. 69 pp.

Robbe-Grillet, Alain. "Samuel Beckett ou la présence sur la scène", Pour un nouveau roman. Paris: Editions de Minuit, 1963. 147 pp.

Tindall, William York. Samuel Beckett. Columbia Essays on Modern Writers No. 4. New York and London: Columbia University Press, 1964. 48 pp.

C. OUVRAGES DIVERS

Berlin, Isaiah (éditeur et commentateur). The Age of Enlightenment. The Mentor Philosophers. New York: The New American Library, 1956. 282 pp.

Burnet, John. Early Greek Philosophy. London: A. and C. Black, Ltd., 1920. 375 pp.

Hardy, J. (éditeur et traducteur). Aristote: Poétique. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1965. 99 pp.

Johnston, G. A. (éditeur). Berkeley's Commonplace Book. London: Faber and Faber, 1930. 158 pp.

Meyerhoff, Hans. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955. 160 pp.

Robin, L. La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique. Paris: La Renaissance du Livre, 1928. 486 pp.

D. ARTICLES

Driver, Tom F. "Beckett by the Madeleine", Columbia University Forum, IV (Summer, 1961), 21-55.

Radke, Judith J. "Une durée à animer", Yale French Studies, No. 29 (Spring-Summer, 1962), 57-64.

Steiner, George. "Of Nuance and Scruple", The New Yorker, April 27, 1968, pp. 164-174.

Torrance, Robert M. "Modes of Being and time in the world of Godot", Modern Language Quarterly, XXVIII (March, 1967), 77-95.