Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 6 (1973)

Heft: 2

Artikel: Sur le temps et l'espace dans le théâtre de S. Beckett : En attendant Godot - Oh les beaux jours

Autor: Bridel, Yves

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870975

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SUR LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LE THÉÂTRE DE S. BECKETT

En attendant Godot - Oh les beaux jours

Le spectateur ou le lecteur d'*En attendant Godot* est rapidement envahi par un sentiment étrange de dépaysement. Il ne sait plus bien ni où il est, ni à quel moment de la durée il se trouve. Les personnages semblent vivre dans un espace et un temps différents des nôtres et évoluer dans des cadres spatio-temporels sans rapport avec ceux de la représentation dramatique conventionnelle, alors que, par ailleurs, le théâtre de Beckett s'accorde très bien au lieu scénique traditionnel (scène à l'italienne, toile de fond, séparation du public et des acteurs, etc.). Si l'on tente de résumer la pièce pour en connaître l'action et les personnages et en déterminer les structures, on ne saisit qu'un squelette et la confirmation de ce que le titre annonçait déjà : le thème de la pièce est celui de l'attente. Qu'on en juge !

En attendant Godot, écrite en 1948 [1] et créée en 1953, comporte deux actes. Au premier, deux clochards, Vladimir et Estragon, attendent un certain Godot. On assiste à leur conversation, à leur repas, à leurs gestes. Surgit Pozzo, précédé de son serviteur Lucky, qu'il tient attaché au bout d'une corde. Une discussion s'engage entre Pozzo et les deux clochards et Lucky prononce un étrange monologue. Pozzo et Lucky partent; entre alors un garçon qui annonce aux deux clochards que Godot ne viendra pas aujourd'hui, mais certainement demain. Le rideau tombe sur Vladimir et Estragon qui restent sur place, malgré leur désir de partir. Le deuxième acte suit le même schéma. Il a lieu le lendemain. Vladimir et Estragon attendent à nouveau Godot : leur conversation et leurs gestes sont semblables à ceux qu'ils accomplissaient au premier acte. Pozzo et Lucky arrivent à nouveau, ils ont vieilli. Pozzo est devenu aveugle, Lucky muet. Ils tombent et, trop faibles, ne peuvent se relever. Pozzo implore la pitié des deux clochards qui finissent par les remettre sur leurs pieds et les deux voyageurs sortent. Arrive alors à nouveau le jeune garçon : Godot ne viendra pas aujourd'hui, mais certainement demain. Les deux clochards veulent partir, mais restent.

« A travers ce résumé, il apparaît que la pièce est, au pied de la lettre, *insignifiante*. Ce sont des images de cinéma dont on aurait coupé le son. Ni la simple description des actions des personnages, ni la suite de leurs propos ne présente en soi d'intérêt. »[2] Si l'on veut saisir les éléments constitutifs de la pièce, qui permettraient peut-être de lui donner un sens, et en premier lieu ses structures spatio-temporelles, il faut aller au-delà de l'étude d'une action qui n'existe pas et sur d'autres chemins que celui de l'examen des « personnages » et de leur « psychologie ». Les mêmes remarques peuvent être faites à propos d'*Oh les beaux jours* et, en fait, de toutes les pièces de Beckett[3].

L'espace scénique d'*En attendant Godot* représente un lieu parfaitement neutre. Il est indiqué très brièvement au début de la pièce: « Route à la campagne avec arbre » (12)[4]. Et au second acte : « Même endroit » (96). Ce lieu est parfaitement indéterminé: Quelle route est-ce ? Où va-t-elle ? Rien ne le dit et le spectateur, qui n'a pas lu l'indication donnée par Beckett, peut très bien ignorer que la scène est sur une route. Remarquons aussi l'absence presque totale de toute vie : nous avons un monde minéral, où l'on ne voit pas la trace de l'homme et où la vie végétale ou animale est réduite à un arbre, qui semble mort au premier acte, mais qui porte des feuilles au second, et c'est tout.

Ce lieu ouvert (nous sommes en plein air, à la campagne) et vaste où rien n'accroche le regard, à part l'arbre, et où le ciel s'étend à perte de vue sur la toile de fond, ce lieu vide est aussi, paradoxalement, un lieu clos, d'où les personnages ne peuvent s'échapper. Toutes les tentatives que font les deux clochards pour quitter cet endroit échouent. Ainsi à la fin du premier acte: « Estragon: « Alors on y va ? » — Vladimir : « Allons-y. » — Ils ne bougent pas. Rideau » (91). A la fin du deuxième acte nous avons exactement la même scène (163). Au cours du deuxième acte, Estragon croit que quelqu'un vient : tout excité il se précipite à sa rencontre, mais revient aussitôt, seul. Il s'affole et veut fuir : en vain (voir 124 - 6). A deux reprises, une fois dans chaque acte, ils songent à se tuer. C'est un moyen non seulement d'échapper à la vie, mais de sortir de ce lieu, qui est sans doute, dans une certaine mesure, une image de la vie elle-même : ils en sont incapables. Bref ce lieu est pour eux une prison.

Cependant Vladimir et Estragon connaissent un ailleurs et sont capables, sinon d'y aller sous nos yeux, au moins d'en venir. Au lever de rideau du premier acte, si Estragon est en scène, nous voyons entrer Vladimir et au début du deuxième acte, la scène est vide et

nous voyons entrer d'abord Vladimir, puis, un peu plus tard, Estragon. Ainsi le lieu où nous les voyons et d'où ils ne peuvent s'en aller sous nos yeux, où il nous semble, à nous spectateurs, qu'ils sont prisonniers, n'est pas un lieu qu'ils ne quittent jamais, mais un lieu où ils reviennent sans cesse, où ils sont ramenés chaque jour, où ils se retrouvent pour attendre Godot. En fait, ils sont les prisonniers de cette attente, et l'espace clos dans lequel ils évoluent est l'image même de leur attente infinie et indéfinie, vague et peut-être même vide de tout contenu (en effet, qui est Godot ? et qu'importe qui il est ?)[5]. Mais il existe un ailleurs, tout à fait indéterminé, où ils sont allés, avant le premier acte et entre les deux actes et dont ils viennent séparément : le début des deux actes est le moment des retrouvailles. Le couple Vladimir-Estragon, qui sous nos yeux semble ne pas pouvoir se dissocier, se sépare cependant ailleurs. Enfin il y a encore l'ailleurs où est Godot, cet ailleurs différent du leur, qui ne peut jamais coïncider avec l'ici du lieu scénique et qu'ils sont incapables de localiser et bien entendu d'atteindre. Ils sont également incapables de situer l'ailleurs d'où ils viennent, comme l'ici où il sont. Au premier acte, les deux clochards ne sont pas sûrs d'être au bon endroit :

Vladimir : On attend Godot.
Estragon : C'est vrai. *(Un temps.)* Tu es sûr que c'est ici ?
Vladimir : Quoi ?
Estragon : Qu'il faut attendre.
Vladimir : Il a dit devant l'arbre. *(Ils regardent l'arbre.)* Tu en vois d'autres ? [...] Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ? (20, et aussi 21 - 22),

et au second acte ils ne sont pas sûrs d'être au même endroit que la veille :

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 (111).

Ils ont perdu la capacité de se situer dans l'espace[6]. Tout repère spatial a disparu : sont-ils ici ou ailleurs ? Quel est le sens d'une telle question ? Vladimir et Estragon sont dans un espace totalement disloqué, indéterminé, vide, où il ne se passe rien.

Ou presque. En effet il y a au moins deux « événements » dans chaque acte : l'arrivée et le départ de Pozzo et Lucky d'une part et

du jeune garçon d'autre part. Mais ces « événements » n'ont aucune influence sur la structure spatiale de l'univers des deux clochards. Ils ne leur permettent pas d'orienter l'espace, de désigner tel lieu comme celui où tel événement s'est produit. L'arrivée du garçon renforce même cette structure dans la mesure où celle-ci est liée à l'attente de Godot : en effet il vient renouveler le rendez-vous pour le lendemain, prolongeant ainsi leur attente. Vladimir et Estragon restent dans la structure de l'attente infinie et dans l'espace vide qui en est l'image. Dans ces conditions, le fait que le garçon vive dans un espace structuré et orienté, avec un ici et un ailleurs, n'importe ni aux personnages, ni au spectateur. La même remarque est valable pour Pozzo et Lucky : leur arrivée ne brise pas l'univers spatial des deux clochards. Leur présence sur scène tous les quatre manifeste la rencontre fortuite et sans conséquence de deux univers qui se croisent un instant en un lieu quelconque, c'est tout. Pour Vladimir et Estragon, comme pour le spectateur, rien n'a changé quant à la structure spatiale du « drame ». Cela est d'autant plus vrai qu'il ne se passe rien ici pour le garçon, ni pour Lucky, ni pour Pozzo [7].

Si nous nous tournons maintenant vers *Oh les beaux jours* [8], nous retrouvons les mêmes éléments spatiaux fondamentaux, même si les choses sont un peu différentes dans le détail et plus simples.

Nous retrouvons, pour commencer, un plateau nu, soit un lieu parfaitement neutre. Dans *Oh les beaux jours,* le dépouillement est plus grand encore : nous sommes dans un véritable désert : « Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante. Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée » (9). Par ces indications, Beckett suggère un espace infini et vide : *fuite* de la plaine *dénudée, fuite* du ciel *sans nuages.* Aucun élément qui permette au spectateur de se repérer dans cette immensité. Et ici aussi, comme dans *En attendant Godot,* c'est à un monde minéral, privé de toute vie, que nous avons affaire : il y a bien de l'herbe, mais elle est brûlée. Il est vrai qu'une fourmi passera à la grande surprise et à la joie de Winnie (39 - 41), mais cette apparition ne fait que souligner l'aspect désertique du lieu.

Cet espace neutre, à la limite du désertique, fuyant à l'infini et dont l'œil ne peut percevoir les limites, est à nouveau un espace d'où les personnages ne peuvent sortir : ils y sont pris, comme dans un piège. Winnie fait vraiment corps avec le lieu où elle se trouve [9],

elle ne peut s'en échapper : au contraire elle s'enfonce de plus en plus dans le mamelon [10]. Son mari Willie en est presque au même point: il vit en partie dans un trou, où il ne peut bouger qu'à grand-peine en se traînant à quatre pattes et il ne peut gravir le mamelon lorsqu'il s'y essaye. Ainsi les deux personnages, et en particulier le principal, sont littéralement enfermés dans ce lieu. Ils ont beau être placés dans un espace sans borne, le lieu qu'ils occupent est limité à l'extrême.

Ainsi on constate que la structure spatiale de *Oh les beaux jours* est semblable, pour l'essentiel, à celle d'*En attendant Godot*. La scène représente un espace indéterminé, vide, désorienté, mais clos. Cette situation des personnages, placés dans un lieu où ils sont prisonniers, est une des constantes du théâtre de Beckett : on la retrouve par exemple dans *Fin de partie,* qui se déroule dans une chambre fermée, située, d'après ce que Clov en dit, au milieu d'un désert. C'est dans un cadre semblable que Beckett a placé Winnie et les deux clochards d'*En attendant Godot*. C'est celui que perçoit le spectateur et dont les personnages ont plus ou moins conscience. Pour lui, comme pour eux, l'espace scénique est un lieu neutre où il ne se passe rien. L'espoir que le spectateur pourrait nourrir que l'espace *hors de la scène* ait une orientation ou une détermination plus précise est constamment ébranlé par l'attitude et les paroles des personnages qui sont incapables de préciser quoi que ce soit dans le domaine spatial : eux et nous sommes perdus dans le vide.

Pour analyser la structure temporelle d'*En attendant Godot,* il faut partir de la constatation banale et faite très souvent déjà, que cette pièce est construite sur un schéma cyclique ou répétitif. Le deuxième acte est exactement parallèle au premier et le répète : lieu identique, même situation, mêmes rencontres, mêmes gestes, mêmes gags, etc. [11]. Il est même suggéré que le premier acte représente des faits qui ont déjà eu lieu, par exemple la rencontre de Pozzo et Lucky (cf. 81). Bref tout recommence sans cesse et en particulier l'attente, au même lieu, d'un même personnage qui ne vient pas. Cette structure ne signifie cependant pas que le temps soit arrêté : le deuxième acte se passe le lendemain, comme cela est indiqué au début. Mais cette précision temporelle, incontestable pour le lecteur, n'existe ni pour le spectateur, ni pour les personnages, qui disent bien que c'est le lendemain, mais qui n'en sont pas sûrs, en particulier lorsqu'ils constatent (111-112) que l'arbre est couvert de feuilles, alors qu'au premier acte il était dénudé. Dans ces conditions, le pre-

mier acte a-t-il bien eu lieu hier ? ou un autre jour ? Le temps coule, certes, mais on ne peut le mesurer. Tout ne recommence pas exactement comme avant : les actes, les paroles de Vladimir et d'Estragon ne sont pas tout à fait les mêmes au premier et au deuxième acte et encore moins ceux de Pozzo et Lucky. Le deuxième acte présente un « *autre* même moment » que le premier acte.

La structure cyclique de la pièce annule les notions de passé ou de futur ; si le deuxième acte répète (presque) le premier, cela signifie que le présent se confond (presque) avec le passé et rétrospectivement le fait que le premier acte anticipe (presque) le deuxième acte identifie (presque) le présent au futur, ce qui est confirmé par la quasi-certitude que nous avons que tout se répétera le lendemain du deuxième acte. Certaines allusions de Vladimir et Estragon vont dans ce sens (cf. 21 ou 162). Le temps est désorienté. Les deux clochards n'ont plus de repères temporels. Seule l'attente persiste et coïncide avec la durée vécue par les personnages, que la forme cyclique de la pièce représente. Quant au temps objectif, celui des étoiles, si l'on veut, il continue à couler : à la fin de chaque acte, la lumière baisse brusquement et la lune se lève au moment où le garçon s'en va (87 et 159). Ce temps objectif, qui est indépendant de la durée vécue par les personnages, a la même structure cyclique: il se répète sans changement. Les deux clochards perçoivent à peine l'écoulement du temps, Estragon en particulier, alors que Vladimir en semble un peu plus conscient. De toute façon, ce qu'ils ressentent avant tout c'est l'extrême lenteur avec laquelle le temps passe. Ils souffrent de cette lenteur, qui rend son mouvement presque imperceptible. On peut dire qu'Estragon exprime un sentiment *réaliste* du temps, tel qu'il est représenté dans la pièce et effectivement vécu par les deux amis, alors que Vladimir en exprime un sentiment *idéalisé* ou imaginaire : il prend ses désirs pour des réalités : le temps en fait est pratiquement arrêté, mais il tente de se persuader, et son compagnon avec lui, qu'il avance tout de même. Mais comment le pourrait-il, puisque aucun événement ne surgit dans son cours étale, aucune surprise, aucune rupture véritable ? Le temps n'est donc pour eux qu'un éternel présent qui s'étire indéfiniment et recommence sans cesse à l'image de leur attente.

Cette conscience du temps, qui coïncide avec sa représentation dramatique, s'exprime fort bien dans trois passages. Dans le premier, tiré du deuxième acte, nous voyons l'incertitude d'Estragon et de Vladimir sur la localisation temporelle de leurs actes, ils n'ont plus de repère dans le temps ; nous y voyons aussi le thème du temps cyclique, où tout se répète.

Vladimir : Mais hier soir [l'arbre] était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.
Estragon : De feuilles ?
Vladimir : Dans une seule nuit !
Estragon : On doit être au printemps.
Vladimir : Mais dans une seule nuit !
Estragon : Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.
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.
Vladimir *(sûr de son fait)* : Bon. Nous n'étions pas là hier soir. Maintenant qu'est-ce que nous avons fait hier soir ?
Estragon : Ce que nous avons fait ?
Vladimir : Essaie de te rappeler.
Estragon : Eh ben... nous avons dû bavarder.
Vladimir *(se maîtrisant)* : A propos de quoi ?
Estragon : Oh... à bâtons rompus peut-être, à propos de bottes. *(Avec assurance.)* Voilà, je me rappelle, hier soir nous avons bavardé, à propos de bottes. Il y a un demi-siècle que ça dure.
Vladimir : Tu ne te rappelles aucun fait, aucune circonstance ?
Estragon *(las)* : Ne me tourmente pas, Didi (110-111).

Remarquons au passage que les deux clochards expriment aussi ici leur conscience de l'espace. Il est très fréquent qu'ils lient ces deux éléments que nous séparons pour les besoins de l'analyse: c'est qu'en fait les structures temporelles et spatiales sont étroitement liées, qu'elles sont le reflet l'une de l'autre. Dans un deuxième passage, qui forme la dernière page de la pièce, nous voyons, à côté du thème du temps qui se répète, l'incapacité des deux clochards d'échapper à cette situation d'attente perpétuelle et d'éternel recommencement, ainsi que leur désir d'en finir par la mort.

Estragon : Tu dis qu'il faut revenir demain ?
Vladimir : Oui.
Estragon : Alors on apportera une bonne corde.
Vladimir : C'est ça.

Silence.

Estragon : Didi.
Vladimir : Oui.
Estragon : Je ne peux plus continuer comme ça.

Vladimir : On dit ça.
Estragon : Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux.
Vladimir : On se pendra demain. *(Un temps.)* A moins que Godot ne vienne.
Estragon : Et s'il vient ?
Vladimir : Nous serons sauvés.
Vladimir enlève son chapeau — celui de Lucky — regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.
Estragon : Alors on y va ?
Vladimir : Relève ton pantalon.
Estragon : Comment ?
Vladimir : Relève ton pantalon.
Estragon : Que j'enlève mon pantalon ?
Vladimir : RE-lève ton pantalon.
Estragon : C'est vrai.
Il relève son pantalon. Silence.
Vladimir : Alors on y va ?
Estragon : Allons-y.
Ils ne bougent pas (162-163).

Enfin, un dernier passage, qui se situe à la fin du premier acte, au moment où Pozzo et Lucky viennent de partir, exprime le sentiment des deux amis que le temps passe, mais trop lentement :

Vladimir : Ça a fait passer le temps.
Estragon : Il serait passé sans ça.
Vladimir : Oui. Mais moins vite (80).

Il faut se demander maintenant dans quel temps vivent Pozzo et Lucky [12]. Contrairement au temps vécu des deux clochards, qui est presque immobile, en tout cas d'une extrême lenteur dans son écoulement, le temps semble s'accélérer follement pour Pozzo et Lucky, en particulier quand on compare le premier acte au second. En vingt-quatre heures, les deux personnages sont devenus des vieillards, faibles au point de ne pouvoir se relever seuls. Au premier acte, si Lucky ne paraissait pas en excellente santé et déjà usé et fatigué par le travail, Pozzo était fort et en pleine santé. D'autre part Pozzo est devenu aveugle et Lucky muet. Le changement est considérable !

Dans la même perspective, remarquons qu'au premier acte Pozzo a conscience que le temps coule. Il se réfère aux repères temporels objectifs que constitue le temps mesuré par sa montre: il la consulte, il a peur d'être en retard. Sur ce point il s'oppose à Vladimir :

Pozzo [...] *(Il regarde sa montre)* : Mais il est temps que je vous quitte, si je ne veux pas me mettre en retard.
Vladimir : Le temps s'est arrêté.
Pozzo *(mettant sa montre contre son oreille)* : Ne croyez pas ça. Monsieur, ne croyez pas ça. *(Il remet la montre dans sa poche.)* Tout ce que vous voulez, mais pas ça.
Estragon *(à Pozzo)* : Il voit tout en noir aujourd'hui (59).

Ce passage est très caractéristique, car on y voit Pozzo assimiler le temps au temps mesuré par sa montre : tant qu'elle marche le temps coule [13]. Et il y tient beaucoup, comme Estragon, qui souffre profondément de ne plus ressentir l'écoulement du temps. Pozzo a peur, au fond, que le temps s'arrête pour lui, comme il s'est arrêté pour les deux clochards. (Et n'est-ce pas ce qu'annonce la disparition de sa montre à la fin de la scène (77-78)? Ne perd-il pas alors le sens de la durée et n'est-ce pas ce que montre l'extraordinaire transformation qui le frappe entre le premier et le deuxième acte ?) Or, au deuxième acte, il a perdu le sens de l'écoulement du temps, il ne sait plus l'heure qu'il est et en ressent de l'angoisse (cf. 145). Il est incapable de dire à Vladimir quand il est devenu aveugle (146-147). Il a perdu la mémoire de ce qui s'est passé hier et il sait qu'il ne saura plus demain ce qui s'est passé aujourd'hui (151). En définitive, le temps s'est disloqué pour lui comme pour les deux clochards et il en est profondément affecté :

Pozzo *(soudain furieux)* : Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres, il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (154)

Quant à Lucky, il semble au-delà de toute conscience du temps. Il est évidemment difficile d'en juger à coup sûr, puisqu'il est muet au second acte et qu'au premier il ne parle pas de lui-même et de sa conscience du temps. Ne peut-on cependant penser qu'il vit hors de tout temps qui coule, car à part le fait qu'il devient muet, rien ne change profondément pour lui ? D'autre part les seules paroles qu'il prononce, le fameux monologue du premier acte, est privé de toute logique : il ne se déroule pas dans une durée continue, mais

cyclique, avec des répétitions et des pensées qui n'ont pas de liens les unes avec les autres. N'y a-t-il pas là une espèce de métaphore linguistique d'une structure temporelle disloquée et où la durée est comme effacée ? Il nous semble que Lucky n'a pas une conscience temporelle différente de celle des deux clochards : indéfinie, toujours recommencée, faite d'instants juxtaposés et toujours plus ou moins semblables.

En attendant Godot se caractérise donc par une structure temporelle cyclique ou répétitive. Le temps ne coule pas ou imperceptiblement: il répète les mêmes situations, les mêmes gestes, etc. C'est une espèce d'éternel présent où les repères temporels ne sont plus perçus et ne marquent que le retour invariable du jour et de la nuit. Vladimir et Estragon ont une conscience plus ou moins exacte, généralement assez juste, de cette structure temporelle vide de tout événement et qui rend leur durée vécue pratiquement immobile : le temps s'écoule avec une infinie lenteur pour eux et ils en souffrent. Pour Lucky, la durée consciente est difficile à connaître, mais semble bien, en gros, avoir une structure semblable. Quant à Pozzo, il semble à première vue que les choses soient différentes : qu'il ait conscience de l'écoulement du temps et que cet écoulement soit très rapide. Mais nous avons vu que Pozzo perd, entre le premier et le deuxième acte, la conscience précise, mesurable de l'écoulement du temps et qu'il est finalement dans la même situation que les deux clochards. D'autre part, même s'il a conscience, au premier acte, de l'écoulement du temps, il n'en tient aucun compte et agit comme s'il ne s'en préoccupait pas. Enfin, si le temps s'écoule très rapidement et influe sur la vie de Pozzo et de Lucky, c'est *entre* les deux actes et *hors* du lieu scénique : sur scène, pour eux comme pour Vladimir et Estragon, le passé, le futur, le temps perdent leur sens et leur réalité, de même que l'ailleurs. Que s'est-il passé pour eux ailleurs, hier ? On ne peut le savoir nettement ni pour Pozzo et Lucky, ni pour Vladimir et Estragon. On est ainsi renvoyé à une structure temporelle unique, celle dont les deux clochards ont la conscience et qui est celle même de la pièce. L'irruption de Pozzo et de Lucky dans la durée, comme dans l'espace, des deux amis, qui est le seul événement de la pièce, avec l'irruption du garçon [14], si elle remplit un instant leur vide, comme Vladimir en a nettement le sentiment (cf. 133-136 par exemple), ne change rigoureusement rien pour eux. Ce n'est pas un événement, tout recommence après, ça n'a fait que passer le temps un peu plus vite. Si cette rencontre a un effet, c'est sur Pozzo, qui, au premier acte, semble y perdre la conscience qu'il avait de l'écoulement du temps, et sur personne d'autre. Le

seul véritable événement de la pièce, la transformation de Pozzo et Lucky, a lieu *hors* du temps et de l'espace de la représentation : il a pour effet de rendre Pozzo (pour Lucky c'est déjà fait) semblable aux deux clochards. Mais cet événement, qui aurait fait éclater le temps de la pièce, parce qu'il lui est hétérogène dans la mesure où il est quelque chose qui arrive, qui n'est donc pas attente, mais accomplissement et qui par conséquent peut orienter la durée en lui donnant un point de repère, cet événement a lieu hors de la pièce et Pozzo ne peut, sur scène, le situer: le temps d'*En attendant Godot* est toujours vide.

Nous retrouvons dans la structure temporelle de *Oh les beaux jours* les mêmes éléments fondamentaux que dans celle d'*En attendant Godot*. Dans les deux pièces, le deuxième acte répète le premier et nous avons une structure cyclique. De même la répétition d'un acte à l'autre n'est pas exacte: nous n'avons pas tout à fait la même situation, ni les mêmes paroles. Du temps a passé entre les deux actes. Mais combien ? Nous n'en savons rien: le seul signe du temps qui a coulé est le fait que Winnie n'est plus enfoncée jusqu'à la taille, mais jusqu'au cou. Winnie, comme nos deux clochards, a conscience d'un temps toujours le même. « Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera pas plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir. *(Un temps.)* Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. *(Un temps.)* Ça, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets. *(Un temps.)* Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout, c'est toi qui as raison, Willie. *(Un temps.)* L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée » (51-52)[15]. Winnie a perdu tout repère temporel, le temps vécu est pour elle un présent immobile, éternel. Le temps objectif, marqué pour les deux clochards par la chute de la nuit, l'est pour elle par la sonnerie d'un réveil, car la lumière reste constamment éblouissante sur scène, rendant encore plus évidents aux spectateurs l'éternité du présent dans lequel vit Winnie et le parfait arbitraire de la ponctuation cyclique et absurde du temps par le réveil.

Plus d'une fois Winnie évoque le passé comme une période qu'elle ne peut plus situer avec précision ni dans la durée ni dans l'espace. Le passé est ici réduit à ce que la mémoire présente a retenu (ou, qui sait ? ce passé n'est peut-être que le produit de son imagination). Certes ses souvenirs sont plus précis que ceux de Vladimir et d'Estra-

gon, mais ils ne semblent pas plus vécus que les leurs. Ils lui sont une source de bonheur fugitif et lui aident à passer le temps (cf. 26-27 et 80), comme la rencontre de Pozzo et Lucky le fait pour Vladimir et Estragon. Sa mémoire [16] est défaillante, mais elle lui restitue tout de même quelques bribes du passé, sans que rien ne soit changé en définitive au temps tel qu'elle le vit. Et lorsqu'elle évoque, rarement, le futur qui, elle le sait, lui réserve la même vie jusqu'à la mort, cela ne change rien non plus à sa conscience du temps, toujours le même et qui coule inexorablement et très lentement. Ainsi nous trouvons dans *Oh les beaux jours* la même structure temporelle que dans *En attendant Godot* et Winnie en a la même conscience que les deux clochards.

Notre analyse d'*En attendant Godot* nous a permis de définir les structures spatio-temporelles de cette pièce : un temps inorienté et vide où la durée s'écoule avec une lenteur telle qu'elle semble figée en un éternel présent. Aucun événement n'y surgit et ne peut changer son rythme. Passé et futur s'effacent, les personnages ont une conscience plus ou moins nette de ce temps et y vivent (y végètent serait plus juste) avec plus ou moins de courage, d'espoir ou de résignation dans l'attente perpétuelle, mettant en évidence l'absurdité et l'arbitraire de toute autre conscience temporelle. La structure spatiale est rigoureusement correspondante à la structure temporelle : le lieu est inorienté, vide, infiniment étendu et parfaitement neutre. Les personnages sont pris dans ce lieu comme dans un piège, qui correspond à celui du temps. Ces structures nous les retrouvons dans *Oh les beaux jours,* simplifiées peut-être, mais fondamentalement semblables. Ce fait confirme notre conviction que nous avons décrit ici des structures caractérisant l'ensemble de l'univers théâtral de Beckett et non seulement celles d'une pièce. Encore faudrait-il le montrer par une étude d'ensemble qui dépasserait le cadre de cet article et qui permettrait ensuite de passer à une interprétation fondée.

Notons seulement, pour conclure, que ces structures, non seulement diffèrent profondément de celles du théâtre conventionnel, mais aussi des structures spatio-temporelles dans lesquelles nous avons l'habitude de nous sentir vivre. On sait que la constitution de l'espace et du temps est une des acquisitions essentielles de l'enfant, qui doit apprendre à se situer dans ces deux dimensions. Les personnages de Beckett n'ont pas raté cette étape de leur vie, mais ils ont perdu cette conscience. La preuve en est qu'ils se souviennent d'une époque passée où ils avaient une conscience « normale » d'un temps et d'un

espace orientés et pleins. Mais ils l'ont perdue, on ne sait comment, et sont placés dans un univers où tout est désormais privé de sens (aux deux acceptions du mot), où tout acte est devenu aussi impossible que le surgissement d'un événement et où leur parole tourne à vide et est incapable de briser leur solitude. Une certaine tendresse unit Vladimir et Estragon, mais semble dérisoire ici et ne peut les faire se rejoindre vraiment, pas plus que leur amour ne peut unir (à nouveau ?) Winnie et Willie, ou, bien sûr, leurs rapports de maître à esclave réunir Pozzo et Lucky. Est-ce là l'image de notre monde moderne et de notre condition, où seuls seraient possibles le courage et la résignation des clochards ou de Winnie ? A chacun d'interpréter nos analyses et d'y projeter peut-être son espoir ou son désespoir, sa souffrance ou sa joie.

Yves BRIDEL.

NOTES

[1] Si l'on en croit L. Janvier, mais un peu plus tôt d'après P. Mélèse.

[2] B. Lalande, *En attendant Godot,* Paris, Hatier (coll. « Profil d'une œuvre »), 1970, p. 12.

[3] A notre connaissance, ce sujet n'a jamais été étudié pour lui-même et systématiquement. Mais la critique beckettienne s'est tellement développée, soit en français, soit en anglais, depuis une dizaine d'années que nous ne pouvons en être certain. Ceci précisé, il est évident que presque tous les interprètes de Beckett ont abordé, plus ou moins longuement, ces thèmes. Il est impossible de dresser ici une bibliographie, même partielle, du sujet, ni même des textes critiques qui ont pu influencer nos réflexions. Nous ne pouvons que renvoyer aux livres de R. Cohn, H. Kennan, P. Mélèse, L. Janvier, J. Onimus, G. Croussy, D. Nores, B. Lalande et aux articles de G. Bataille, M. Blanchot, P. Brunel, Ross Chambers, J.-M. Domenach, Ol. de Magny, A. Robbe-Grillet consacrés à Beckett et signaler la *Bibliographie des œuvres de Beckett et de la critique anglo-française,* Paris, Minard-Lettres Modernes (Calepins de Bibliographie), 1971, publiée sous la direction de Peter Hoy.

Nous ne voulons pas ajouter ici une nouvelle interprétation des pièces de Beckett à celles, innombrables, qui ont déjà été données : nous voulons seulement tenter une analyse des structures temporelles et spatiales de la première grande pièce de Beckett. Mais comme les résultats de ce travail peuvent, nous semble-t-il, être élargis à l'ensemble du théâtre de Beckett, moyennant quelques précautions et, en tout cas, servir d'hypothèses de travail pour une étude plus poussée de ces deux éléments dans tout le théâtre beckettien, nous avons tenté de vérifier ces résultats en examinant la dernière pièce de Beckett, *Oh les beaux jours,* selon les mêmes perspectives. On aurait pu le faire avec *Fin de partie* de la même façon. Nous

constatons alors que, au-delà des différences, c'est à un univers semblable que nous avons affaire, structuré par un temps et un espace fondamentalement similaires. Quant au sens que l'on peut donner à cet univers, nous laisserons au lecteur le soin de le trouver : notre ambition se borne ici à lui donner quelques éléments sur lesquels bâtir son interprétation.

[4] Toutes les citations sont faites d'après l'édition du livre par Les Editions de Minuit, Paris, 1952. Les chiffres entre parenthèses renvoyent aux pages. De même pour *Oh les beaux jours,* Paris, Editions de Minuit, 1963.

[5] La question de savoir si c'est l'attente de Godot qui structure l'espace (et le temps) de la pièce ou si c'est l'espace (et le temps) qui sont donnés au départ et qui engendrent l'attente est hors de notre propos. Elle nous paraît relever de l'interprétation et non de l'analyse, soit d'un temps du travail critique que nous avons décidé de ne pas aborder dans cet article.

[6] Il faudrait nuancer et marquer que cela est vrai, surtout pour Estragon. Vladimir, lui, semble encore capable, sinon de s'orienter, du moins de différencier les lieux ; c'est toujours lui qui interroge Estragon pour lui faire admettre, en vain, qu'ils étaient déjà là la veille, qu'ils ont connu d'autres paysages, etc. Mais il s'oppose faiblement à son compagnon, et semble peu à peu perdre lui aussi la conscience d'un espace différencié. Ne doit-on pas dire que ses questions, ses doutes sont méthodiques, c'est-à-dire destinés à faire prendre conscience au spectateur du vide dans lequel évoluent les personnages ?

[7] Nous nuancerons ce point plus bas.

[8] Rappelons brièvement que *Oh les beaux jours,* qui datent de 1961, mettent en scène Winnie qui est enterrée jusqu'à la taille. Nous assistons à sa journée : elle monologue, se souvient du passé, inspecte son sac, utilise les objets qui s'y trouvent et tente de dialoguer avec Willie, son mari, qui, caché derrière le mamelon où elle est enterrée, ne lui répond presque jamais. Au deuxième acte Winnie est enterrée jusqu'au cou et ne peut plus que parler : son monologue reprend les mêmes éléments que celui du premier acte. Willie finit par se traîner sur le devant du mamelon et tente en vain de le gravir, cependant que le rideau tombe.

[9] Voir sur ce point Ol. de Magny : in *Cahiers M. Renaud - J.-L. Barrault,* nº 44, oct. 1963.

[10] Cette situation de Winnie peut être interprétée comme une image scénique du retour à la matrice maternelle. Dans cette perspective, *Oh les beaux jours* a pour thème, non seulement l'attente de la mort par Winnie, mais la dramatisation d'une fin de vie conçue comme le retour au sein maternel. Ne faut-il pas même dire que Beckett représente tout simplement la vie ? Pour lui la naissance, qui nous donne la vie, nous donne en même temps la mort (cf. ici dans *Fin de partie,* Paris, Editions de Minuit, 1957, p. 91 : « La fin est dans le commencement et cependant on continue. ») Les personnages de Beckett sont des morts-vivants, souvent obsédés par la matrice maternelle dont ils ont été expulsés et qu'ils attendent tristement de réintégrer. Ceci est tout à fait clair chez Winnie : « Une longue vie. (Fin du sourire.) Commençant dans la matrice, comme au temps jadis, Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle » (75). Le thème est déjà présent dans *En attendant Godot* : « A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Au fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir » (156-7 ; cf. aussi 154). Cette interprétation nous paraît particulièrement intéressante dans la mesure où elle met en corrélation un thème largement attesté et sa représentation dramatique grâce à une structure spatiale qui le concrétise vigoureusement.

[11] Cf. pour une analyse détaillée de ces correspondances, Guy Croussy, *Beckett,* Paris, Hachette, 1971, pp. 111-112.

[12] Il nous semble qu'on peut ici négliger le garçon, ou l'assimiler à Pozzo et Lucky. Son temps vécu est différent de celui de Vladimir et Estragon. A première vue c'est le temps traditionnel. Ce qui importe surtout, c'est qu'il n'a aucun effet sur les deux clochards, qu'il renforce au contraire leur attente et le sentiment d'une durée cyclique.

[13] Remarquons qu'il est aussi conscient de son écoulement cyclique lorsqu'il explique le passage du jour à la nuit (60-61).

[14] Cf. p. 10, note 12.

[15] On trouve le même sentiment au deuxième acte (cf. 68, 69-70).

[16] Sur la mémoire et les souvenirs et leurs liens avec l'enfance et la mort, nous renvoyons au livre de G. Croussy, op. cit., pp. 164-166.

Notre texte était déjà chez l'imprimeur lorsque nous avons pris connaissance de l'article de Monique Borie, « Structures du temps théâtral dans le théâtre de Beckett », paru dans la *Revue des Sciences humaines,* N° 147, Juil.-Sept. 1972, pp. 415-426. S'appuyant sur une analyse de l'ensemble du théâtre de Beckett, cet article confirme, dans ses grandes lignes, notre propre analyse, mais tente constamment de passer à une interprétation des structures dégagées d'une façon qui nous paraît parfois contestable, mais toujours intéressante.

Y. B.