
Le temps dans "En Attendant Godot" de Samuel Beckett**Dr. Sahira Hamdan**

Collage of Languages/ University of Baghdad

Sahira.yassain@yahoo.fr**Résumé**

Chez Beckett, l'attente n'est pas un vide mais une efficacité consécutive. Elle pourrait être un acte instinctif ou stérile. Tout cela dépend, peut-être, de la perception de l'attente. Pour Beckett, c'est aussi un monde de vie, une attente de l'inspiration, de la connaissance, de la cognition ou éventuellement de la mort.

Le temps tel que l'être humain le conçoit est une création de l'esprit alors que le temps est une entité propre et inchangeable auquel nous ne pouvons échapper. Selon Beckett, nous ne pouvons pas échapper aux conséquences du temps. Pourtant, nous le subissons sans grande résistance.

Ainsi, le rythme de la vie moderne est très rapide, les hommes essayent de le suivre mais n'y parviennent pas facilement ; on aboutit à l'immobilité.

Cette extrême rapidité du temps nous fait penser à l'une des caractéristiques des fous, frénésie des êtres humains. Cette situation est devenue l'un des traits de notre époque : une société d'une part rigide, ordonnée suivant des horaires stricts et répétés, et d'autre part une société chaotique, du fait du rythme trop rapide de la vie qu'elle impose.

Ça veut dire que pour pouvoir vivre sereinement dans le monde moderne, il faut être fou. Beckett soutient que ce sont eux qui possèdent la sagesse et la lucidité et qui se rapprochent de la vérité parce que la folie rejoint l'absurde et que l'absurde règne sur la condition humaine.

A travers ses pièces, il analyse la société avec recul, en mettant en scène des personnages fous, farfelus et bizarres, qui, dans la société correspondent à des êtres marginaux, rejetés par la norme sociale.

Dans son chef-d'œuvre l'unité temporelle est de deux jours, mais elle pourrait être quelques jours dans la vie de chacun. Le temps est un synonyme de ce qui est indiqué dans le titre de la pièce, c'est un processus d'attente interminable, mais qui apparaît de nouveau discrètement chaque jour. Beckett a pensé au titre "*En attendant without Godot*", pour détourner l'attention du spectateur de ce personnage ambiguë et le pousser à se préoccuper du sujet de "*L'attente*" ; Afin qu'il ne s'attache pas au personnage de la pièce et qu'il pense que notre existence dans son ensemble est une attente.

Mots de clés Théâtre, Avant-garde, Becte , Temps, Attente

Abstract

At Beckett, waiting is not a vacuum but a consecutive efficiency. It could be an instinctive or sterile act. All this depends, perhaps, on the perception of waiting. For Beckett, it is also a world of life, an expectation of inspiration, knowledge, cognition or possibly death. Time as the human being conceives it is a creation of the spirit whereas time is a clean and unchangeable entity from which we can not escape. According to Beckett, we can not escape the consequences of time. Yet we suffer without much resistance. Thus, the pace of modern life is very fast, men try to follow but do not succeed easily; it leads to immobility. This extreme speed of time makes us think of one of the characteristics of madmen, frenzy of human beings. This situation has become one of the features of our time: a society on the one hand rigid, ordered according to strict and repeated schedules, and on the other hand a chaotic society, because of the too fast pace of life that it imposed. It means that to live serenely in the modern world, you have to be crazy. Beckett argues that it is they who possess wisdom and lucidity and who come closer to the truth because madness joins the absurd and the absurd reigns over the human condition. Through his plays, he analyzes society with hindsight, staging crazy, wacky and bizarre characters who, in society, correspond to marginal beings, rejected by the social norm. In his masterpiece; the temporal unit is two days, but it could be a few days in everyone's life. Time is a synonym for what is stated in the title of the play, it is an endless process of waiting, but which appears again discreetly every day. Beckett thought of the title "Waiting without Godot", to divert the viewer's attention from this ambiguous character and push him to worry about the subject of "Waiting"; So that he does not attach himself to the character of the play and think that our existence as a whole is an expectation.

Key words Theater, Avant-garde, Becte, Time, Waiting

Introduction

Le Temps, plus encore que dans les autres genres littéraires, envahit tout, devient tantôt un acteur, tantôt le sujet de la pièce."¹

Le théâtre beckettien a pour ambition de traiter surtout les attitudes humaines de son époque. Nous ajoutons à cela que celui-ci n'a pas pour but d'éduquer les gens, il veut montrer le monde tel qu'il est et sans apporter plusieurs théories. Il laisse les lecteurs et les spectateurs maîtres de leur propre réflexion.

Beckett est l'un des plus importants dramaturges de l'avant-garde. Si ses détracteurs l'accusent de complexité, d'ambiguïté, et de susciter

l'ennui, ses admirateurs le considèrent comme un pionnier de la littérature contemporaine, car il est le créateur du concept du nouveau théâtre. Le caractère dominant dans le théâtre de Beckett est la tragédie permanente de l'homme essayant de se révolter contre son existence et la déception amère qu'il éprouve à son sort inévitable. En apparence, les pièces de Beckett sont simples et même futiles, mais elles comportent dans leur for intérieur toutes les complications.

Ainsi le drame de Beckett n'est-il pas du type traditionnel familial, car il ne comporte ni anecdote ni représentation de personnages ni structure dramatique. Nous ne trouvons pas de dialogue raisonnable parmi les personnages. Son drame est riche en mouvement et plein d'événements. Comme tous les autres dramaturges de l'avant-garde, Beckett voit l'Homme comme un personnage étranger dans un monde dégoûtant. L'Homme a perdu son identité et la vie n'a plus de sens. Il n'a plus que le néant.

Cependant, on peut décrire ses pièces comme des tragi-comédies parce qu'elles traitent la tragédie de l'existence humaine, mais d'une manière comique. C'est la raison pour laquelle certains critiques disent que Beckett est le créateur du rire et le maître des énigmes intelligents et cruels.

Le temps est donc l'un des "*éléments paraverbaux du langage dramatique*"². Il joue un rôle primordial dans l'œuvre dramatique en général et dans l'œuvre de Beckett en particulier. D'après l'expression de Pierre Larthomas, "*le temps est un élément essentiel de l'œuvre dramatique et voilà qui ne souffre point discussion ; mais élément essentiel aussi du langage dramatique, et voilà qui demande à être expliqué.*"³

C'est bien le temps qui donne la dynamique de la représentation. La notion de temps est donc essentielle. A noter que cette conception est traitée de façon spécifique au théâtre. Essentiel parce que toute pièce se déroule, chronologiquement parlant, à un certain moment (référence) pendant un certain temps (représentation). Le temps chronologique est celui du déroulement des événements entre le début et la fin de la représentation, dans la suite d'un passé d'hypothèse cohérent. Ce temps rend compte de tout ce qui se passe, aussi bien sur scène que hors scène, entre deux actes, en impliquant le spectateur.

Il semble intéressant de nous demander quel temps vit le spectateur durant le spectacle. Et quels procédés devrait employer l'auteur afin que le langage dramatique soit sensible au public ? C'est à ces questions que nous souhaitons répondre.

Le théâtre d'avant-garde

*Le véritable art dit d'avant-garde ou révolutionnaire, est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme inactuel.*⁴

Le terme d'*avant-garde* n'indique pas le type ou la forme d'un genre littéraire ou dramatique particulier, mais il est donné à toute œuvre ou courant littéraire ou artistique qui brise les normes en cours et ouvre la voie à une nouvelle perspective. Selon la pensée de Ionesco, "*L'avant-garde n'est donc que l'expression actuelle, historique, d'une actualité inactuelle (si je puis dire), d'une réalité trans-historique*"⁵. Et il ajoute que "*l'avant-garde, c'est la liberté.*"⁶

Selon la pensée de Barthes, "*l'avant –garde, ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises : on se porte mieux d'avoir fait une part déclarée mais limitée à la maladie.*"⁷

De fait, le terme *avant-garde* appartient au vocabulaire du langage militaire et signifie le bataillon avançant l'armée. Autrement dit, cette expression désigne "*la partie des troupes qui précède le corps principal d'une armée et prépare le terrain*"⁸. La transposition de ce concept dans le domaine artistique et littéraire s'est produite à "*la fin du dix-neuvième siècle*"⁹ et s'impose dans la première décennie du vingtième siècle, ce qui explique le sens que ce mot est utilisé dans la littérature et l'art. Il est effectivement entré au langage critique et il a été associé depuis son apparition à la naissance de la mise en scène dans le théâtre expérimental.

A vrai dire, l'avant-garde est une qualité relative, car lorsque les nouveaux éléments de ce qui est avant-gardiste deviennent des normes, ils s'accumulent avec le temps et change au traditionnel. Tout nouveau n'est pas considéré comme avant-gardiste, car il est nécessaire de distinguer entre ce qui est passager, qui ne laisse aucune trace, et ce qui est courant. Les dramaturges de ce théâtre ont opéré à l'époque un changement radical dans le concept du théâtre. Ajoutons que ce théâtre a plusieurs appellations comme *l'anti-théâtre, l'anti-pièce, le théâtre de dérision, le théâtre de l'absurde ou le nouveau théâtre.*"¹⁰

Que veut dire théâtre d'avant-garde ? Ionesco donne des définitions diverses à cette expression. En voici quelques-unes :

"L'avant-garde : un théâtre qui prépare un autre théâtre, définitif - celui-là. Mais rien n'est définitif, tout n'est qu'une étape, notre vie elle-même est essentiellement transitoire"¹¹. Ou encore : "Le théâtre d'avant-garde... est comme un théâtre en marge du théâtre officiel ou généralement agréé, est un théâtre semblant avoir par son expression, sa recherche, sa difficulté, une exigence supérieure."¹²

Ce nouveau théâtre ne peut pas se séparer d'événements et d'état d'esprit contemporain. Il a pris naissance suite à des bouleversements importants ayant marqué le vingtième siècle : deux guerres mondiales, ébranlement des institutions et technologies nouvelles.

La période de l'entre-deux guerres est marquée par une incertitude et un malaise grandissant qui aboutira à la Deuxième Guerre Mondiale.

Nous aurons une Europe anéantie, brisée, choquée, qui devrait faire face aux difficultés qui s'imposent au sortir d'une guerre. Le bilan est catastrophique tant sur le plan matériel que moral. L'homme ne sait plus où se situer face à tant de violence et d'horreur ; il se pose des questions quant aux causes de son existence et au sens de sa vie.

Dans le domaine littéraire, cette quête se traduira par une multiplication d'œuvres dites de l'absurde, aussi bien dans le roman que dans la poésie ou le théâtre.

De son côté, "la théorie de l'absurde vient de Camus"¹³. Il l'a utilisée dans l'écriture du *Mythe de Sisyphe* en 1942. Il décrit l'action inutile et répétée de Sisyphe, "héros de l'absurde"¹⁴, poussant un rocher au sommet d'une montagne tout en sachant que cela se reproduira sans cesse. Il s'est appuyé sur cette légende pour décrire la condition humaine et le vide dans lequel il vit.

De même, Camus a représenté consciemment "le sentiment de l'absurde"¹⁵ de la vie en décrivant les pratiques quotidiennes et routinières de personnes dans son roman *L'Étranger*, où il pose une question n'ayant pas de réponse. En fait, l'absence de toute réponse, c'est à dire que l'absence de rapport entre la cause et l'effet, est absurde, car elle est une expression d'un défaut dans l'interprétation du monde. Ainsi, la philosophie existentielle, à certains égards, s'appuie sur l'idée de l'absurde:

"Le thème de l'absurde, il est vrai, n'est pas nouveau, puisqu'il a été développé par Sartre, avant la guerre [...] et par Camus, pendant la guerre, avec *L'Étranger* et le *Mythe de Sisyphe*. Ce qui est nouveau,

c'est l'utilisation qu'en font Ionesco, Beckett ou Adamov pour subvertir le théâtre traditionnel."¹⁶

Dès 1950, le théâtre dit d'avant-garde ou d'absurde marque l'aboutissement d'une triple évolution, celle du sentiment de l'absurde, du théâtre et des arts. Remarquons que c'est le critique anglais *Martin Esslin* qui est l'inventeur de l'expression *Théâtre de l'absurde*¹⁷. En revanche, c'est le critique Emmanuel Jacquart qui a utilisé l'expression *Le théâtre de dérision*.

Si les œuvres littéraires et philosophiques de Camus et de Sartre représentent la prise de conscience de l'absurde, le théâtre de l'avant-garde représente les images de cette philosophie sur scène d'une manière différente lorsque l'absurde est devenu le thème central de l'œuvre théâtrale. Ensuite, il s'est cristallisé comme une tendance après la Deuxième Guerre Mondiale.

La première pièce représentant l'absurde dans toute la conception du mot a été *la Cantatrice chauve*, puis la pièce *En attendant Godot*. Ensuite, ce théâtre s'est répandu à travers le monde. Parmi les plus importants dramaturges dont le nom s'attache à ce genre de théâtre, nous citons l'anglais Harold Pinter, qui a écrit *la Chambre*. En France, celui-ci a été inventé par "trois auteurs étrangers : le Roumain Ionesco, l'Irlandais Beckett et le Russe Adamov. Leur recul par rapport à la langue française leur a donné une perception aiguë de l'incommunicabilité entre les êtres, qui fait le tragique de la modernité occidentale."¹⁸

A vrai dire, ces écrivains sont considérés les fondateurs et les pionniers du nouveau théâtre. Ils ne fondent ni une école, ni même un groupe. Ainsi découvrons-nous que "*le théâtre de l'absurde [...] ne concerne ni une véritable école, ni une tendance homogène, mais une rencontre entre des écrivains indépendants dont le souci commun était de renouveler les contours et les contenus de l'art théâtral.*"¹⁹

Mais les traits communs entre leurs œuvres sont les suivants :

- La non-conformité des règles et la destruction des normes du théâtre traditionnel.
- La non-conformité à la réalité dans l'espace et le temps, la construction du personnage qui ne ressemble pas à un homme défini de la réalité ainsi que l'absence de la logique dans le dialogue et l'action.

- *"L'apport le plus évident du théâtre de dérision réside dans le fréquent usage du silence."*²⁰
- Les personnages de ce théâtre ne sont pas conscients qu'ils vivent dans l'absurde, donc ce théâtre fait abstraction du rôle de l'homme dans le cours de l'histoire. Il ne contrôle pas les événements et parfois ne contrôle pas sa négation. Cela apparaît clairement dans les mouvements, la parole, et l'incapacité à se concentrer sur un point précis et par conséquent l'action du personnage perd toute signification. En outre, *"les théories de l'absurde se développèrent en même temps que chacun découvrait l'incommunicabilité des êtres. Chaque individu criait sa solitude devant une société impuissante et un ciel sans lumière."*²¹
- La structure dramatique est une pure structure théâtrale. Elle ne se réfère pas à une chose définie dans la vie. D'ailleurs, l'action qui est présentée ne dépend pas de dévolution historique. Dans ce théâtre, l'histoire a souvent une structure circulaire avec l'expression d'une impasse, parce qu'elle nie le passage d'un cas à un autre.

Enfin, l'absurde est considéré comme l'une des tendances les plus importantes du théâtre contemporain. Il a réalisé, au cours des années soixante du siècle dernier, un grand succès dans le monde entier. Les textes de Beckett et de Ionesco étant traduits dans de nombreuses langues ont influencé l'écriture théâtrale en général, car ils ont libéré le théâtre des règles et des normes traditionnelles.

La conception du temps dans le nouveau théâtre

Il est difficile de déterminer l'essence du temps et d'en saisir les dimensions, comme c'est le cas pour l'espace. Mais la perception du temps reste un fait relatif, immédiat et subjectif, car il varie d'une circonstance à une autre et d'une personne à une autre.

Les philosophes se sont intéressés depuis longtemps à la situation du temps dans la littérature et dans l'art. Ainsi *"Aristote a-t-il distingué le théâtre des autres genres littéraires à travers le temps. Il considérait que le théâtre était l'art du présent"*²², car il présente les actions des personnes agissant comme se déroulant actuellement.

La tentative de déterminer ce temps dans le théâtre crée la confusion. Il est un des principaux composants du texte et de la représentation théâtrale. Il porte la même nature constitutive du lieu théâtral, comme il reflète plusieurs niveaux. Mais, il désigne le saisissement du temps où l'action se passe.

De même, pour le temps, il y a l'extension temporelle déduite du réel, c'est-à-dire du "*temps vécu*"²³ que l'on appelle "*temps de la représentation*"²⁴. Dans la reprise du texte théâtral, il s'oppose au temps de la lecture. Il y a également le temps dessiné par l'action imaginée représentée sur la scène, que l'on appelle temps "*de l'action*"²⁵. Il est possible de saisir ce dernier temps dans le texte et dans la représentation, mais les signes qui l'indiquent dans les deux cas seront d'une nature différente.

Le temps de la représentation

Il s'agit ici du temps du spectateur. Nous pouvons l'appeler aussi "*temps du spectacle*"²⁶, car le fait d'assister à une pièce constitue un fait retenu de la vie quotidienne, mais il est différent des autres activités menées par l'homme. Cependant, ce temps est un temps objectif, tangible et réel, mesuré par l'heure. C'est un temps qui détient le caractère de la continuité, car il s'étend du début à la fin du spectacle ; il est pénétré d'une interruption réelle durant l'entracte. La durée du temps de la représentation varie selon la nature de la pièce ou les traditions théâtrales : "*Le temps de la représentation est extrêmement variable, il peut s'étirer sur des journées entières ou se limiter à quelques moments fugitifs.*"²⁷

Elle va d'une heure dans les brèves représentations, et la longue durée telles les pièces du théâtre indien où la représentation dure toute la nuit.

Le temps dans le théâtre et son rapport à la réalité

Il faudrait distinguer entre le moment de l'histoire comme un tout et le temps de l'acte dramatique présentant des parties de cette histoire sur la scène.

Sans aucun doute, "*le temps de l'histoire*"²⁸ serait plus en extension, car il comporte tout ce qui constitue le passé des personnages et ce qui précède le point de départ de l'événement à partir des faits. Puisqu'il n'est pas possible de présenter les faits s'étalant par exemple sur trois ans sur la scène, il faudrait compresser ces faits afin qu'ils soient représentés dans une période n'excédant pas deux heures près. Cela suppose de supprimer beaucoup de détails et de remplacer un grand nombre de faits par la narration, afin que le spectateur puisse reconstruire l'anecdote du point de départ de l'action à celui de l'arrivée et de remplir les espaces temporelles du texte.

Dans le théâtre, la perception du temps n'est pas une simple lecture des signes, mais un processus de construction. D'autre part, le temps de l'action imaginé avec tous ses constituants est un temps de restitution se référant à ce qui est réel ou imaginaire. Il apparaît à travers la relation entre le début et la fin comme une métamorphose et une dévolution. Ainsi le spectateur relie-t-il toujours entre ce qu'il voit et entre son univers privé, créant ainsi une relation dialectique entre le temps imaginé et sa réalité.

A partir de cette relation dialectique, chaque processus théâtral pose d'une façon ou d'une autre des questions au sujet du temps auquel il se réfère, puisqu'il y a trois dimensions de ce processus :

- "*Le temps de l'histoire*"²⁹ racontée par l'événement imaginé.
- "*Le moment de l'écriture de l'œuvre*"³⁰, c'est-à-dire temps de la construction de l'histoire dans une œuvre.
- "*Le moment de la présentation*"³¹ de l'œuvre étant associé à celui du récepteur.

Ces dimensions avec leurs traits clarifient la relation entre le temps de l'événement imaginé et le moment de la représentation.

La question du statut de la pièce dans le temps est un enjeu majeur dans la définition de la technique du travail théâtral. Le travail de l'écrivain et du metteur en scène contribue à la création d'un lien entre ces deux temps.

En outre, le processus de la lecture de la pièce et la détermination de son rapport à la réalité devrait partir de la détermination de la nature et de l'étendue de chacun de ces temps afin d'en comprendre cette relation.

L'approche du temps dans le théâtre varie selon la dramaturgie et la perception du temps comme un devenir historique. Dans le théâtre classique, il semble que le temps soit négligé comme si l'événement n'était plus à jour, tandis que dans le théâtre réaliste et romantique, l'événement est placé dans un temps historique spécifique et "*l'acte dramatique est défini comme un devenir*"³². Ce qui rend la relation à l'histoire plus claire dans le théâtre de l'absurde se trouve dans la dimension répétitive et le retour au point de départ comme indice de la stabilité du temps et l'absence de la dévolution historique évoluant à travers le temps.

Les éléments indiquant le temps dans le théâtre

Le temps est exprimé dans le texte grâce aux indications de la mise en scène et tout ce qui détermine le temps de l'action au sein du dialogue "*Didascalies (et dialogue les relayant) peuvent au cours de l'action indiquer le passage du temps, le progrès de l'action.*"³³

Dans la représentation, cela est fait à travers des signes de référence directes remontant à une période définie (forme du lieu, le décor, le modèle des objets, les accessoires, le mobilier, la mode, "toutes les ressources de l'éclairage"³⁴ exprimant le jour ou la nuit) : "*Ainsi s'exprime le temps dans l'œuvre dramatique, (...) Exprimé de tout sortes de manières, assez souvent grâce à des éléments verbaux(...) le décor, l'éclairage, etc. Et de tous les éléments du langage dramatique le plus nécessaire.*"³⁵

Michel Pruner dit que "*les indications concernant les costumes et les décors apportent également des informations sur l'époque dans laquelle l'action est censée se dérouler. [...] Utilisant toutes les ressources de l'éclairage (effets nocturnes, coucher ou lever du soleil)*"³⁶. Il y a aussi des signes indirects exigeant du spectateur de les démontrer pour saisir le temps comme changement dans le décor.

L'uniforme théâtral joue un rôle important ; il révèle le temps et leur statut socio-psychologique. De même, il est un des éléments déterminant l'esthétique de la représentation au moyen des couleurs, des lignes et la taille, en plus de son rôle dans la détermination du mouvement du corps du personnage dans l'espace théâtral. En bref, le temps dans le théâtre est un élément constitutif du langage dramatique.

Le problème du temps au théâtre

Le temps occupe une place centrale dans l'œuvre littéraire en général et dans le théâtre en particulier. Mais, nous pouvons remarquer que "*tout genre peut se définir... par les différentes temporalités qu'il permet d'utiliser*"³⁷. Il y a deux types du temps selon Pierre Larthomas : "*il y a un temps dramatique comme il y a un temps romanesque*"³⁸.

Réellement, le temps dans le théâtre est différent de celui dans le roman, du fait même de l'originalité de la pièce de théâtre, qui est conçue pour être jouée sur scène pendant une durée limitée. Le spectateur n'est pas libre de choisir le moment de la représentation, car celle-ci suppose la présence de tiers lecteurs, dans un temps déterminé étant celui de la représentation. Ce qui engendre une obligation

temporelle pour le spectateur. Il ne peut pas se rendre n'importe quand au théâtre, contrairement au roman pouvant être lu à n'importe quel moment.

Précisément, dans les pièces théâtrales, comme nous avons déjà dit, il y a deux temps : le temps réel qui est le temps de la représentation, et le temps irréel dans lequel l'histoire se déroule. Le lecteur de romans peut lire quand il le veut, sans être contraint par le temps. Il est nécessaire que la pièce théâtrale ait sa signification profonde.

La double conception du temps est une caractéristique des pièces de théâtre. Mêler "*le temps réel et le temps fictif*"³⁹ est un grand postulat de la dramaturgie. La compétence de l'auteur dramatique a longtemps été jugée d'après sa capacité d'insérer, d'une façon ingénieuse, le temps où l'événement se déroule dans le temps réel. Cette habileté était un critère important pour juger la valeur artistique d'une pièce.

Mais cette règle absolue tend à s'amenuiser avec Beckett qui "*mêle le passe au présent*"⁴⁰. Ce dernier essaie de détruire la double conception du temps. Ses pièces peuvent se jouer n'importe quand ; le temps de l'action des personnages sur la scène n'est pas fixé non plus. L'événement se déroulant sur la scène pourrait se produire n'importe quand.

La mesure du temps beckettien

*"Le temps n'est plus senti comme homogène, uniforme, mais la durée étant liée à la subjectivité d'une conscience déchirée, présent et passé se confondent dans l'immobilité de l'instant. D'où le sentiment d'une dérision, d'une duperie."*⁴¹

Le temps est d'abord celui de l'action représentée entre le lever et la chute du rideau. Chaque acte correspond à un moment dans une journée des personnages en scène, le changement d'acte simule le changement de jour, le lieu reste quant à lui le même. C'est grâce aux remarques de Vladimir *demain, hier* que nous pouvons mesurer le temps écoulé entre les deux actes. Alors, nous pouvons nous demander comment les personnages beckettien mesurent le temps .

Celui-ci n'est pas mesurable, quelques personnages ignorent toute la notion de suite et d'évolution. *Soir, demain et jour* deviennent de simples formules qui, à vrai dire, n'indiquent rien. Pour Vladimir et Estragon, ce n'est pas l'horloge, mais le lever et le coucher du soleil qui leur servent à mesurer le temps.

"Pozzo.- Quelle heure est-il ?

Estragon (inspectant le ciel).- Voyons ...

Vladimir.- *Sept heures ?... Huit heures ?*

Estragon.- *Ça dépend de la saison.*"⁴²

La question de Pozzo pour savoir l'heure provoque un désaccord entre Vladimir et Estragon. Pour répondre à cette question, Estragon regarde le ciel au lieu de regarder sa montre. Il répond que *ça dépend de la saison*.

Ainsi pour connaître l'heure, chacun utilise les moyens mis à sa disposition. Ici c'est la nature qui sert de point de repère temporel. D'autres indices qui nous montrent l'écoulement du temps entre les deux actes sont les chaussures d'Estragon et le chapeau de Lucky. Ils rappellent que les deux vagabonds étaient là, il n'est pas si longtemps.

Pour Pozzo, Vladimir et Estragon, leur temps vécu est le même pour les saisons, le temps change : *quelle heure est-il maintenant ? Cela dépend de la saison*. Celui-ci est artificiel, car l'heure change d'une saison à une autre et d'une région à une autre. N'est-il pas vrai que l'homme en inventant l'horloge, invente le temps, et qu'il finisse par créer lui-même les murs insurmontable qui l'enfermeront?

Pendant que Vladimir évalue le temps passant par raisonnement, le changement s'inscrit dans le paysage : l'arbre, nu au premier acte, est couvert de feuille au second. La nature florissante contraste sans doute avec la déchéance physique de Pozzo et de Lucky, mais toutes deux indiquent que quelque chose suit son cours.

Ces éléments ne sauraient pourtant donner raison à Vladimir. Le temps passe, c'est maintenant certain, mais est-ce bien le rythme qu'il imaginait ? S'il est encore possible que Pozzo et Lucky deviennent infirmes et amnésiques en une nuit, comment l'arbre a-t-il pu se couvrir de feuilles de façon aussi soudaine ? S'est-il donc écoulé plus que vingt-quatre heures entre les deux actes ?

Or, celui-là même semble le plus affecté par le passage du temps. Ce Pozzo auparavant tellement attaché à sa montre, ne cesse de la nier dans son discours. Ainsi, lorsque Vladimir l'interroge sur sa brutale cécité, il refuse de répondre : "*Pozzo.- Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (Un temps.) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus.*"⁴³

Prenons comme autre exemple la pièce *Oh les beaux jours* dans laquelle la conception du temps est tout à fait particulière et différente des normes établies. D'après Winnie, c'est la sonnerie qui annonce le commencement du jour et de la nuit.

"[...] *qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil ?*"⁴⁴

Winnie ne fait pas de distinction entre le jour et la nuit. La seule indication qui lui est donnée est la sonnerie pour annoncer chaque fois le commencement ou la fin d'une journée. Mais Winnie se repère difficilement, car son seul recours est la sonnerie, celle-ci étant identique le matin et le soir, elle confère au temps une fixité. Nous pouvons donc parler de temps relatif puisqu'il est défini par rapport à un objet.

Lorsque Vladimir demande au messager de Godot : "*C'est toi qui est venu hier ?*"⁴⁵ Il ne peut que répondre négativement, niant purement et simplement la notion de durée. Le mot *Hier* n'a pas de sens pour lui. C'est toujours la première fois parce qu'il n'y a qu'une fois.

Il y a bien quelques modifications, mais c'est tellement anodin : les radis remplacent les carottes, les chaussures jaunes, enfin verdâtres, remplaçant les chaussures noires, ou plutôt grises, et le messager est peut-être le frère du premier.

Curieusement, lorsque le personnage apparaît pour la deuxième fois, Estragon n'intervient pas, il n'a pas non plus reconnu Lucky et Pozzo. Tandis que Vladimir croit le connaître. Pourtant, au premier acte, il est persuadé de l'avoir déjà vu :

"*Ça recommence*"⁴⁶ et le tyrannise : "*Pourquoi tu viens si tard ? (...) Tu sais l'heure qu'il est ?*"⁴⁷ comme s'il le savait ! Cela sert surtout à faire parler Vladimir et Estragon, qui au premier acte se posaient déjà des questions sur le passage de Lucky et de Pozzo.

Le rythme de vie des personnages est différent de celui de l'écoulement normal du temps. Chaque individu semble avoir un temps intérieur. Au deuxième acte, Pozzo et Lucky ont subi un changement notoire; ils ont vieilli énormément par rapport au premier acte, bien que le deuxième acte commence au lendemain du premier. Ce changement physique nous montre l'écoulement du temps, entre les deux actes. Mais il nous est impossible de le mesurer. Pour Vladimir et Estragon, le temps s'écoule lentement. D'ailleurs dans cette phrase, Vladimir est explicite :

"*Vladimir.- 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."⁴⁸

Les conditions de l'attente font que celle-ci devient longue, car Vladimir et Estragon étant inactifs n'ont aucun point de repères concrets dans le temps. Tout est relatif que ce soit au niveau de l'événement ou de la durée écoulée. Le temps est presque immobile. En revanche, pour Pozzo et Lucky, il s'écoule follement. Au premier acte, Pozzo est en pleine forme, tandis que Lucky est capable de danser et de penser en faisant de grands discours. Mais au deuxième acte ils n'ont même pas la force d'être debout. Ils ont changé à cause du temps.

Pour conclure notre étude sur la mesure du temps, nous constatons que Beckett interprète le temps d'une manière personnelle. Et cet élément constitutif du langage dramatique est pris comme une entité relative, indépendante, floue, non structurée et imprécise. Ce qui est important pour Beckett, c'est d'affirmer que le temps est libre et personnel.

Le temps théâtral n'est plus divisé selon les rites traditionnels, mais à l'inverse, il devient une source de création nouvelle dans son interprétation. Le spectateur est alors non plus inactif, comme dans le théâtre classique où tout lui est donné, mais peut enfin être actif en déterminant lui-même sa compréhension du temps.

L'absence de repères

*"Quant à l'espace, l'important est qu'il se referme et se vide. On l'a compris : l'unique sujet de Beckett est l'infirmité du langage. "Je n'ai pas de voix et je dois partir" disait Molloy"*⁴⁹

Le langage est l'une des sources permettant de localiser les personnages dans l'espace et le temps. L'étude du temps dans les pièces de Beckett passe par une étude des rapports entre langage, espace et temps. Nous remarquons tout d'abord que le trait fondamental du langage beckettien est son caractère incohérent. Il ne donne ni repère temporel ni conception de l'espace.

Dans certaines pièces, le présent est la seule dimension temporelle dans laquelle vivent les personnages. Leurs actions sont limitées ainsi que leurs jeux scéniques, entravant ainsi l'évolution des pièces. Cela provoque entre eux des quiproquos qui les empêchent de communiquer correctement :

"Vladimir.- Ils ont changé.

Estragon.- Qui ?

Vladimir.- C'est deux-là.

Estragon.- C'est ça, faisons un peu de conversation.

Vladimir.- *N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé ?*

Estragon.- *C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.*

Vladimir.- *Probable ? C'est certain. Tu les as bien vus ?*

Estragon.- *Si tu veux. Mais je ne les connais pas.*

Vladimir.- *Mais si, tu les connais.*

Estragon.- *Mais non.*

Vladimir.- *Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (Un temps.)
A moins que ce ne soient pas les mêmes.*

Estragon.- *La preuve, ils ne nous ont pas reconnus.*"⁵⁰

L'incommunicabilité provient du besoin des personnages de s'enfermer dans un monde intérieur. Le repliement sur eux-mêmes est un obstacle à l'échange entre eux car chacun reste cloîtré dans son langage et son univers particulier. Les personnages beckettien n'ont pas conscience du temps ni à quel moment se passe l'action et combien de temps s'écoule entre les deux actes.

"*Dans le théâtre de Beckett, le temps qui est apparemment absent est réintroduit par cette répétition qui est au cœur de l'œuvre*"⁵¹. De plus, l'aliénation de ses personnages se marque dans cette répétition qui les caractérise, tel Krapp parlant avec "*les bandes sonores*"⁵² qu'il avait enregistrées il y a trente ans. Pour lui, ces bandes deviennent plus éclairantes et plus réalistes que le présent lui-même. Dans *La dernière bande*, le passé apparaît sur scène grâce à cet enregistrement diffusé par un magnétophone.

Les informations contradictoires relatives aux événements du passé sont données en permanence aux spectateurs. Pour Beckett, le temps est une illusion. Tout change, mais il reste le même. En d'autres termes, le temps apparaît sans doute comme une force maîtrisée par le personnage, afin qu'elle se désagrège et se dissipe de plus en plus, car il est inutile qu'elle continue à exister.

Le temps dans le drame de Beckett passe, mais la manière selon laquelle il présente ses personnages dans le cycle de ce temps les montre comme s'ils vivaient dans un monde où le temps n'a aucun sens, où les gens deviennent subitement aveugles ou muets. Ils sont incapables même de se rappeler quand ils sont devenus ainsi.

Beckett a essayé de traiter le temps d'une façon différente et originale. Chez lui, il n'y a pas d'éléments constitutifs traditionnels du temps : le passé, le présent et le futur. Le temps est presque effacé car, sur la scène, "*il ne se passe rien*"⁵³ : "*Estragon (se levant).- Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible.*"⁵⁴

En essayant de "*tuer le temps*"⁵⁵, Beckett abolit l'action. Ainsi, ses personnages sont dans un espace disloqué, vide, indéterminé et désorienté. Le fait que rien ne se passe sur la scène pose entre autres, le problème du temps. Les structures temporelles et spatiales sont intimement liées. Si tous les jours se ressemblent, comment peut-on donc distinguer que le temps passe vraiment et que la fin est proche ? Godot est justifié par une promesse temporelle d'une arrivée qui n'est pas certaine, cela signifie que les personnages qui souhaitent le rencontrer regardent vers l'avenir. Mais tant qu'il n'y a pas de passé, il est possible que le présent n'existe pas, ni l'avenir non plus.

Dans ce cas, afin de supposer un avenir qui n'existe pas, les personnages ont besoin d'inventer un passé pour eux-mêmes en inventant des histoires. Dans la pièce, le temps est vécu par quatre personnages représentant des psychologies différentes. La caractéristique commune pour tous, est que le temps apporte la déchéance physique et morale.

La déchéance est plus frappante chez Pozzo et Lucky. Le premier est devenu aveugle. Autrefois, le second qui était un philosophe-poète, était admiré par Pozzo.

Selon les deux clochards, le futur a une dimension particulièrement importante, liée à l'attente de Godot qui "*ne viendra jamais*"⁵⁶. Mais, le présent est la douleur et le souci : Estragon a mal au pied, c'est le *combat* toujours renouvelé de Vladimir pour ne pas se suicider, pour continuer à vivre, tant bien que mal. Le passé est le souvenir que la vie a toujours été douloureuse, Estragon a passé sa vie *dans les sables*, il n'en a *jamais bougé*.

Nous pouvons dire que le temps de la représentation étant difficilement maîtrisable signifie un temps neutre. Ces personnages beckettien ont perdu la notion du temps. Ils ne se rappellent pas exactement quel jour ils ont rendez-vous avec Godot. Seul Vladimir semble être le personnage le plus méthodique et le plus prudent car il a noté la date dans son carnet, mais il ne la trouve pas. Il semble peu à peu perdre lui-aussi la conscience d'un temps différencié.

En revenant régulièrement à l'endroit où a été fixé le rendez-vous, ils ne parviennent pas à se souvenir des indications horaires "*(...) comme si la date était inscrite dans le paysage*"⁵⁷. Le lieu du rendez-vous ne peut leur servir de point de repère pour se rappeler la date. La scène représente toujours le même endroit, qui pourrait être aussi n'importe quel endroit.

Ces aspects contribuent à créer une impression de confusion temporelle. Le temps apparaît à la fois limité et illimité et aboutissant à des notions temporelle et spatiale figées.

Les événements de la pièce, évoqués sur la scène, peuvent se passer à n'importe quelle époque parce que nous ne pouvons pas savoir quand ils se déroulent. Ce temps est un temps neutre et également extensible.

Pour approfondir la souffrance des personnages et montrer l'état de perte qu'ils éprouvent, Beckett cherche dans son théâtre à rendre l'espace théâtral et ses paramètres inconnus :

"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 ?

Estragon. _ Qu'est-ce que c'est ?

Vladimir. _ On dirait un saule.

Estragon. _ Où sont les feuilles ?

Vladimir. _ Il doit être mort.

Estragon. _ Finis les pleurs.

Vladimir. _ A moins que ce ne soit pas la saison.

Estragon. _ Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

Vladimir. _ Un arbuste.

Estragon. _ Un arbrisseau.

*Vladimir. _ Un ___ (Il se reprend). Qu'est-ce que tu veux insinuer ?
Qu'on s'est trompé d'en droit ?"⁵⁸*

Vladimir et Estragon restent ignorants de la vérité de l'espace et ils ne trouvent pas d'interprétation à leur essence objective. Cela reflète l'état de la dispersion intellectuelle vécue par les personnages, ce qui les rend incapables d'établir des ponts de communication, même avec l'espace où ils résident. Ils vivent le chaos de l'ignorance du lieu, régi par la perte et l'aliénation. Le caractère du lieu reflète la nature de ses habitants. Il nous représente le tragique de la réalité humaine.

Si la crise des personnages s'approfondit à travers cette relation absurde avec le lieu, le mouvement du temps affecte profondément les personnages, surtout que le théâtre de dérision est décrit comme le théâtre atemporel ou celui des temps brisés. Le voyage des personnages commence à l'encontre de notre temps. "*Tous ces personnages sont morts*"⁵⁹, ce qui signifie qu'ils ont dépassé la barrière du moment existentiel. Le temps s'est arrêté dans un moment d'existence.

Les auteurs de théâtre d'avant-garde jettent les bases de l'esthétique théâtrale sur le cas de mélange entre les lieux et les moments pour éliminer les intervalles qui les séparent. Ils sortent par le temps et le lieu de l'impératif au relatif afin de faciliter la recherche de la vérité humaine qui se cache dans les univers humains inconnus.

Les personnages de cette pièce reflètent les faits essentiels reliés à la situation humaine. Ils cherchent à prendre les choses en dehors de leur position familière en cherchant dans les profondeurs de l'âme humaine, à travers le rêve.

Ces personnages beckettien se comportent d'une manière mystérieuse, dominés par les bavardages excessifs. Ainsi, ce qui contribue à l'ambiguïté des idées qu'ils posent est cet état de désintégration et de manque de suite logique d'événements.

Beckett garde ses personnages dans un état de futilité et d'attente, qui ne leur apporte rien. Leur tragédie est établie dans l'idée de l'attente de celui qui ne vient pas. Il est nécessaire de noter que la relation de futilité dans l'âme humaine peut apparaître lorsque toute une série de mouvements quotidiens se détruit. Il semble qu'ils subissent l'état de l'injustice et de la souffrance imposé par la réalité.

Vladimir et Estragon jouissent des qualités humaines, mais ils n'ont aucune ambition. Ils ne possèdent ni maison ni patrie. Ils pensent à se suicider. Leurs problèmes représentés par la faim, la peur et la douleur sont ceux de l'existence humaine elle-même.

Il est à noter que, dans cette pièce, le temps présent a perdu sa fonction de moteur de l'action. De plus, la destruction temporelle est permanente : présent, passé, futur s'y mélangent de façon totalement désordonnée. En outre, il n'existe pas de frontières entre le passé et le présent. Ces deux conceptions particulières du temps sont toutes les deux opposées à la conception temporelle classique.

Pour le théâtre de Beckett, le temps est réversible et l'ordre temporel n'a pas de sens. Le futur n'est pas la suite logique du présent, et le présent n'est pas la suite logique du passé. Le temps n'a ni commencement ni fin. Il n'est qu'un point infirme dans l'immense itinéraire universel, et ne tient pas compte de l'humanité. L'auteur mène à sa guise le cours du temps.

Ainsi l'absence de ces repères temporels entrave-t-elle l'évolution des pièces. Elles sont cantonnées dans un espace temporel réduit et limitées dans leur espace scénique : les jeux scéniques et les répliques des personnages sont restreints dans leur variété. Ces dialogues étant en plus parsemés de malentendus et de contresens, ils deviennent alors difficilement compréhensibles pour le lecteur et le spectateur.

Cette absence de cohérence langagière laisse le lecteur ou le spectateur bien désarmé. L'absence de rationalité dans la dimension temporelle entraîne une totalité incohérente des propos tenus par les

personnages. Beckett transforme l'espace temporel dont il sape toute logique. Ces protagonistes en arrivent à errer dans le temps comme dans l'espace car leur existence n'a ni but ni devenir qui soit explicitée au travers d'une personnalité définie, étant donné que cette dernière n'a plus de prise dans le réel.

Par ailleurs, dans *Fin de partie*, Hamm et Clov se battent avec les mots qui leur restent pour parler du temps, puisqu'il ne reste que le langage pour le mesurer. Ainsi, lorsque Hamm demande à Clov de graisser les roues de son fauteuil :

"Clov.- Je les ai graissées hier.

Hamm.- Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier !

*Clov (avec violence).- Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire."*⁶⁰

Car il n'y a pas de chronologie dans le présent absolu, hier est aussi aujourd'hui qu'au début des temps. C'est par nostalgie que Nagg et Nell l'emploient encore, nostalgie non tant du passé que du sens du temps. Lorsque Nagg parle de sa dent : *"je l'avais hier."*⁶¹, ou a des démangeaisons : *"Hier tu m'as gratté là."*⁶² Nell s'exclame *"(élégiaque). Ah hier !"*⁶³. Le passé dans leur bouche est un lieu de repos du présent.

Enfin, nous constatons que, dans le théâtre de Beckett, le temps a une valeur particulière. Les jours n'y apparaissent pas vraiment comme des jours. Beckett a choisi de le manipuler en tous sens comme s'il le dominait et non pas l'inverse.

Le temps cyclique

*"Les fins de l'œuvre beckettienne ne lui sont jamais extérieures. Chaque question se retourne contre elle-même et se résout en elle-même."*⁶⁴

La pièce contient deux actes représentant deux cycles temporels, deux miroirs reflétant définitivement une seule image. Le temps longitudinal se détruit ici pour céder sa place au temps circulaire. Le garçon retourne deux fois pour leur dire que Godot ne viendra pas aujourd'hui. Il faudrait que le temps passe afin que se déroule la journée jusqu'à son retour, pour que s'inscrive le cycle.

Beckett prouve au moyen de sa conception théâtrale que la vie n'est qu'un éternel recommencement que nous ne pouvons vaincre. L'immobilité est alors considérée comme une solution échappatoire à cette situation cyclique. L'action n'est plus nécessaire car elle

n'engendre aucune progression dans le temps et parce que "*l'action tourne en rond sur elle-même [...] il (le personnage) ne subit aucune modification entre le début et la fin de la pièce, puisqu'il est insaisissable sous l'angle du caractère*"⁶⁵. Tout n'est qu'éternel retour, c'est pourquoi Beckett a pris comme principe : le temps cyclique.

Dans la pièce de Beckett, dit Alain Robbe-Grillet, tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène par hasard sans rôle précis :

*"Ils attendent Godot. Ils sont là au premier acte, du début jusqu'à la fin, et quand le rideau tombe [...] Ils sont là encore au deuxième acte, qui n'apporte rien de nouveau ; [...] ils restent en scène lorsque le rideau tombe. Ils seront encore là le lendemain, le lendemain du lendemain."*⁶⁶

Cette pièce a ainsi lieu sous l'effet d'une tension inverse au mouvement cyclique qui nous décrit jusqu'ici. Deux éléments du décor figurent cette ambivalence : la route et l'arbre. La route renvoie à la réversibilité du temps, anéanti par sa propre répétition.

Leur journée est effectivement orientée vers la venue de Godot. Même si elle ne se réalise pas, elle donne momentanément un sens au lendemain. Son attente n'est autre que la rationalisation, la mise en œuvre du passage du temps, qui ne peut qu'échouer dans la représentation, parce que sa dimension échappe aux limites du parlant. En effet, c'est Pozzo qui témoigne physiquement du temps qui passe en regardant sa montre. Ce même geste est cher à Pozzo, qui ne supporte pas l'idée que le temps puisse s'arrêter. Le mouvement des aiguilles de sa montre est la preuve que *ça avance*.

Ainsi, lorsque Vladimir déclare que le temps s'est arrêté, Pozzo s'en remet à sa montre en vue de s'assurer qu'il n'en est rien. Mais ce repère se révèle vite vain : Pozzo perd sa savonnette, "*peut-être qu'elle s'est arrêtée*"⁶⁷, suggère Estragon, Puisque le "*tic-tac*"⁶⁸ a disparu- hélas, il ne reste que le battement du cœur, pauvre substitut, pour dire que *ça avance encore*.

Les montres et les réveils sont parmi les derniers restes-héritages du passé, comme le temps lui-même, don d'un grand-père dira Pozzo, qui permet de mesurer le temps. Nous les trouvons dans *Oh les beaux jours* et dans *Fin de partie*, mais ils apparaissent plus que jamais comme des artifices, liés au temps des personnages. Ce n'est plus l'écoulement du temps qui importe, mais la rupture : le réveil vaut pour sa sonnerie.

Dans *Oh les beaux jours*, il y aura huit "sonneries perçantes"⁶⁹, qui contraindront Winnie à vivre ou à subir des crises : l'empêchant de dormir, l'obligeant à ouvrir ses yeux, à parler, à subir. Toutes les affres d'une vie dénuée de tendresse et d'amour, la forçant ainsi à ne pas se jeter complètement dans l'inconscience et réglant arbitrairement son enlèvement. C'est-à-dire son voyage irrésistible vers la mort finale. "*Et quand ça sonne. (Un temps.) Ça fait mal, comme une lame. (Un temps)*"⁷⁰ se plaint-elle.

Comme dans la tragédie grecque et classique, le destin des personnages est scellé dès le début, avant leur entrée en scène. Chacun s'en rend compte et la structure même de l'œuvre le démontre. Il suffit d'ouvrir chacun des ouvrages pour constater le sentiment de frustration* des personnages et aussi cette structure laissant voir que "*la fin est dans le commencement*"⁷¹ et que cependant les personnages continuent à vivre tout de même. Clov ouvre la *Fin de partie* avec ce constat de finitude : "*Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.*"⁷²

A la tombée du rideau, personne sauf Nell, dont le sort n'est pas tout à fait bien explicité n'arrive à finir. Ils sont tous sur scène où ils doivent continuer à végéter. Dans *Oh les beaux jours*, nous voyons Winnie qui, après la prière avec laquelle elle ouvre rituellement sa journée, annonce le même refrain : "*Enfin (...) rien à faire*"⁷³, et au cours de son enlèvement, donc de sa mort progressive, elle nous confirme encore qu'il n'y a "*jamais rien qui change*"⁷⁴.

En lisant une pièce de Beckett, nous aurions toujours l'impression qu'il va terminer la pièce d'un moment à l'autre, et quand nous arrivons à la fin de la pièce, nous avons l'impression que nous avons encore à apprendre sur l'intrigue. Il n'y a jamais de réalisation de buts ou de plans.

A l'art de continuité et d'enchaînement logique étant celui de la pièce traditionnelle, à l'art de développement chronologique et de suspens étant celui de la pièce classique, chez Beckett subsiste l'art de recommencement, de discontinuité et de rupture caractérisant ses personnages et définissant leur crise existentielle.

Dans le deuxième acte, Pozzo évoque que les femmes accouchent de leurs enfants et la tombe est ouverte sous leurs jambes et qu'ainsi, la lumière brille un instant, puis vient la nuit de nouveau.

Quand nous jugeons la fin comme la mort, nous pouvons dire que la mort est dans la vie : "*un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant [...]*"⁷⁵ dit Pozzo. Le principe même de la vie est de finir pour recommencer et ainsi de suite sans qu'il n'y ait réellement de début et de fin, car le temps se répétant sans cesse ne laisse pas d'autre solution que de revenir éternellement au point de départ.

L'encodage du temps s'affirme également à travers l'apparition répétée de Pozzo et son valet Lucky arrivant, dans le premier acte, en tant que maître et "*son esclave*"⁷⁶. Puis ils changent le rôle dans le deuxième acte :

*"Le premier couple, Lucky et Pozzo, maître et valet devenus valet et maître, le second menant le premier en laisse comme un chien, le faisant danser ou penser tout haut."*⁷⁷

Ils ont subi les effets du temps qui leur font découvrir qu'ils ont déjà consommé une très grande partie de leur vie. Pozzo et Lucky en tant que représentants de l'espace humaine appartiennent à un système du temps linéaire. Mais Beckett a détourné Vladimir et Estragon de leur linéarité au bout de laquelle la mort les attend, en les condamnant à tourner à vide dans la circularité de l'infini.

Il convient de rappeler ici comment Pozzo était inquiet et soucieux au sujet du temps et comment il a été horrifié quand il a perdu sa montre. Au lendemain, lorsque Pozzo perd la vue, il commence pour la première fois à saisir comment le temps n'a plus de sens.

Or, si le temps passe sans sens, il est nécessaire de trouver un moyen pour le passer : "*Jouer à quoi ?*"⁷⁸ dit Estragon à Vladimir. Ils inventent multiples moyens pour gaspiller ce temps :

- En prenant des repas :

"Vladimir.- Veux-tu une carotte ?

Estragon.- Il n'y a pas autre chose ?

Vladimir.- Je dois avoir quelques navets.

*Estragon.- Donne-moi une carotte."*⁷⁹

- En dormant légèrement : "*Si on essayait de dormir ?*"⁸⁰

- En rêvant :

"Estragon.- Je rêvais que j'étais heureux.

Vladimir.- Ça a fait passer le temps

*Estragon.- Je rêvais que..."*⁸¹

- Ou même en s'insultant :

"Vladimir. –*Misérable !*

Estragon. - *C'est ça, engueulons-nous.*

(Échange d'injures. Silence.) Maintenant raccommodez-nous"⁸²

- Ou en inventant des jeux s'accordant avec leur tempérament ou leur besoin :

"Vladimir. - [...] *faisons quand même quelque respirations.*

Estragon. - *Je ne veux plus respirer.*

Vladimir. - *Tu as raison. (Pause.) Faisons quand même l'arbre pour l'équilibre.*

Estragon. - *L'arbre ?*

Vladimir fait l'arbre en titubant."⁸³

Inventer un jeu est l'une des missions du comédien :

"Vladimir. - *Je ne veux pas jouer ?*

Estragon. - *Jouer quoi ?*

Vladimir. - *On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.*"⁸⁴

Beckett simule ici ironiquement l'art de la représentation. A vrai dire, les événements arrivent par hasard sur la scène, pour laisser l'imagination libre et pour rompre avec le théâtre traditionnel où tout est prévu et figé. Par exemple, la chanson chantée par Vladimir au début du deuxième acte montrant bien l'éternel recommencement de l'histoire ; cette chanson n'est plus qu'un refrain revenant sans cesse.

Les personnages utilisent cette métaphore comme afin de signifier que leur réalité propre ne ressemble à rien d'autre qu'à une ritournelle sans fin. Cette chanson, composée uniquement de répétitions, renforce très bien l'idée d'une pièce cyclique, à l'intérieur d'un temps, lui-même cyclique.

Dans les pièces de Beckett, nous retrouvons en effet ce procédé de retour au sujet central, comme si l'axe de la pièce était le seul moyen de progression pour l'histoire. "*La structure cyclique prend une valeur métaphorique : elle souligne l'incohérence du langage.*"⁸⁵

A travers cette pièce, Beckett suggère que la destruction du langage est étroitement liée à celle du personnage, que les personnages sont interchangeables comme leurs paroles. Alors, les moments semblent interchangeables, et à la limite, la notion de leur succession, de leur rapport de postériorité ou d'antériorité, perd sa pertinence. C'est donc moins la structure supposée et cyclique du temps qu'il nous faudrait étudier que sa structure, celle d'un temps homogène et dépourvu de toute orientation possible. C'est à cette structure que fait référence la fameuse colère de Pozzo, au deuxième

acte : "*Pozzo (soudain furieux.)- Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ?*"⁸⁶

Ainsi, le couple de deux vagabonds n'est autre que des êtres dans un système de temps circulaire, ils reproduisent, d'une manière itérative, leurs actions et revivent les mêmes événements comme s'ils traduisaient à eux deux un type d'humanité.

D'un certain point de vue, l'œuvre de Beckett prend appui sur une longue méditation sur le temps ; surtout sur celle de la vie quotidienne et sur le sentiment d'absurdité qui n'aboutissent jamais au sens de l'existence de l'homme. Ce dramaturge s'intéresse surtout aux personnages hors de la normalité. Ces personnages ne peuvent vivre linéairement car ils font partie d'un fragment de l'humanité bien particulier.

Après toutes ces observations, nous pouvons conclure que le temps cyclique, introduit par cet écrivain d'avant-garde dans la majorité de ses pièces et précisément dans *En attendant Godot*, est anti-conventionnel. D'ailleurs, Beckett représente l'humanité à travers le modèle hors norme : le vagabond.

Le monde bien que voué à la décrépitude, n'en renaît pas moins éternellement en suivant son rythme cyclique. Beckett en a pris conscience et il a compris que tout recommencerait toujours, car l'homme est incapable de combattre le temps.

Contrairement, les spectateurs ont l'impression que sur scène, les personnages en restent toujours au même point et que les processus théâtraux se sont figés. Comme les spectateurs ne peuvent jamais déterminer à l'avance quelle sera la fin de la représentation, ils ont l'impression que l'histoire tourne en rond.

Conclusion

Au cours de notre étude, nous avons tenté de montrer l'importance du temps dans la pièce de Beckett *En attendant Godot*.

Ainsi est-il clair maintenant que le temps est l'un des "*éléments paraverbaux du langage dramatique*"⁸⁷. Il joue un rôle primordial dans l'œuvre dramatique en général et dans l'œuvre de Beckett en particulier. D'après l'expression de Pierre Larthomas, "*le temps est un élément essentiel de l'œuvre dramatique et voilà qui ne souffre point discussion ; mais élément essentiel aussi du langage dramatique, et voilà qui demande à être expliqué.*"⁸⁸

Le temps est un synonyme de ce qui est indiqué dans le titre de la pièce, c'est un processus d'attente interminable, mais qui apparaît de nouveau discrètement chaque jour. Beckett a pensé au titre "*En*

attendant without Godot"⁸⁹, pour détourner l'attention du spectateur de ce personnage ambiguë et le pousser à se préoccuper du sujet de "*L'attente*"⁹⁰ ; Afin qu'il ne s'attache pas au personnage de la pièce et qu'il pense que notre existence dans son ensemble est une attente.

C'est bien le temps qui donne la dynamique de la représentation. La notion de temps est donc essentielle. A noter que cette conception est traitée de façon spécifique au théâtre. Essentiel parce que toute pièce se déroule, chronologiquement parlant, à un certain moment (référence) pendant un certain temps (représentation). Le temps chronologique est celui du déroulement des événements entre le début et la fin de la représentation, dans la suite d'un passé d'hypothèse cohérent. Ce temps rend compte de tout ce qui se passe, aussi bien sur scène que hors scène, entre deux actes, en impliquant le spectateur.

Il semble intéressant de nous demander quel temps vit le spectateur durant le spectacle. Et quels procédés devraient employer l'auteur afin que le langage dramatique soit sensible au public? C'est à ces questions que nous souhaitons répondre.

Signalons en outre que les personnages beckettien vivent dans un temps qui ne s'écoule pas. Dans le monde beckettien, le sens des mots tels que *devant*, *derrière*, *avant*, *après*, est à concevoir de façon inhabituelle puisqu'il n'y a pas de temps linéaire. Ces illogismes sont fréquents et déroutants.

Cette histoire prouve que Beckett met l'accent non pas sur une progression du temps mais sur l'aspect ponctuel d'un moment. C'est pourquoi le présent est une entité qui revient constamment, ainsi que l'a développée Alain Robbe-Grillet dans son étude : "*Dans cet univers où le temps ne coule pas, les mots (avant) et (après) n'ont aucun sens, seule compte la situation présente.*"⁹¹

C'est la raison pour laquelle la logique du temps n'est pas respectée et que l'histoire ne se développe qu'en rapport, et à cause des personnages. Ceux-ci dirigent l'histoire en fonction de leur propre temps qui n'est en fait qu'un perpétuel recommencement.

Bien que le temps réel avance, le temps de l'action sur la scène demeure le même. Par exemple, nous pouvons citer certains éléments comme dans le premier acte, celui où Estragon essaie d'enlever sa chaussure qui lui fait mal.

¹ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 2010, p. 160.

² Ibid., p. 152.

³ Ibid., p. 147.

⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 96.

- ⁵ Ibid., p. 223.
- ⁶ Ibid., p. 91.
- ⁷ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 203.
- ⁸ Leonard Cabell Pronko, *Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Denoël, 2009, p. 11.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Peter John Murphy, *Critique of Beckett criticism : a guide to research in English, French and German*, United States of America, Boydell & Brewer, 1994, p. 2.
- ¹¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 93.
- ¹² Ibid., p. 79.
- ¹³ François Noudelmann, *Lire Beckett En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998, p. 12.
- ¹⁴ Michel Bouty, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1972, p. 183.
- ¹⁵ Dominique Rince, *Français Littérature*, Paris, Nathan, 2007, p. 274.
- ¹⁶ Dominique Caron et Guillaume Bardet, *Samuel Beckett Fin de partie*, Paris, Ellipses, 2009, p. 33.
- ¹⁷ Voir Alain Van Crugten, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre Nouveau*, Suisse, Éditions L'âge d'Homme S.a., 1971, p. 368 ; Julia Listingarten, *Texte & présentation 2011*, North Carolina, Kiki Gounaridou, 2012, p. 118.
- ¹⁸ Cécile de Ligny et Manuela Rousselot, *Littérature française*, Paris, Nathan, 2008, p. 128.
- ¹⁹ Dominique Caron et Guillaume Bardet, *Samuel Beckett, Fin de partie*, op. cit., p. 33.
- ²⁰ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, op. cit., p. 218.
- ²¹ Pierre-Aime Touchard, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968, p. 89.
- ²² Natheer Abdulghani Al Azzawi, Maître de conférences à la Faculté des Beaux-Arts, directeur et fondateur du théâtre de marionnette à l'Université de Mossoul, entretien avec lui à Mossoul, le 2 avril 2011.
- ²³ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, op. cit., p. 199 ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 198.
- ²⁴ Ibid. 193.
- ²⁵ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 155.
- ²⁶ André Labouret et Danis Meunier, *Méthodes du Français*, op. cit., p. 213.
- ²⁷ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 60.
- ²⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 188.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 82.
- ³¹ Ibid.
- ³² Shafeek Al-Mahdi, Directeur Général du cinéma et du théâtre irakien, entretien avec lui à Bagdad, le 5 avril 2011.
- ³³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 202.
- ³⁴ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 65.
- ³⁵ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 167.
- ³⁶ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., pp. 64-65.
- ³⁷ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 147.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ Ibid. p. 153.
- ⁴⁰ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, op. cit., p. 201.
- ⁴¹ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, op. cit., p. 9.

- ⁴² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 120.
- ⁴³ Ibid., p. 122.
- ⁴⁴ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., p. 27.
- ⁴⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 129.
- ⁴⁶ Ibid., p. 68.
- ⁴⁷ Ibid., pp. 68-69.
- ⁴⁸ Ibid., pp. 112-113.
- ⁴⁹ Marie-Anne Charbonnier, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 76.
- ⁵⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 67.
- ⁵¹ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, op. cit., p. 122.
- ⁵² Arnaud Beaujeu, *Samuel Beckett Trivial Et Spirituel : le langage dans les pièces Théâtrales, radiophoniques et télévisuelles*, Amsterdam, Rodopi : B.V., 2011, p. 21.
- ⁵³ Steven Connor, *Samuel Beckett*, Colorado, The Davies Group Publishers, 2007, p. 133.
- ⁵⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., pp. 57-58.
- ⁵⁵ Paul Cordeaux, *Dossier de presse En attendant Godot*, op. cit., p.48.
- ⁵⁶ Daniel Berton, Jean-Pierre Simard, *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, France, Université de Saint-Étienne, 2007, p. 318 ; Georges Versini, *le théâtre français depuis 1900*, Presses Universitaire de France, 1970, p. 117 ; Nathan A. Scott, *Samuel Beckett*, Bowes, 1969, p. 88.
- ⁵⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 18.
- ⁵⁸ Ibid., pp. 16-17.
- ⁵⁹ Shafeek Al-Mahdi, *Les temps théâtraux*, Bagdad, Éditions de festival international théâtral, 2010, p. 120 ; Thameer Karim, Critique et Professeur du théâtre moderne à la Faculté des Beaux-Arts, Université de Mossoul, à Mossoul, le 26 décembre 2010.
- ⁶⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 60.
- ⁶¹ Ibid., p. 28.
- ⁶² Ibid., p. 32.
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 160.
- ⁶⁵ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p.414.
- ⁶⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 103.
- ⁶⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 64.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., pp. 12, 59, 60, 62, 64,70,77.
- ⁷⁰ Ibid., p. 65.
- * "Beckett poussera ainsi à bout la stratégie de la frustration et la contestation des principes de foi et de plaisir [...]"
- Marie-Christine Bellosta, *L'amitié: Aristote, Ethique à Nicomaque (livre VIII et IX) ; André Gide les Faux- Monnayeurs; Samuel Beckett, En attendant Godot*, op. cit., p. 196.
- ⁷¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit. , p. 89.
- ⁷² Ibid., p. 13.
- ⁷³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, op. cit., pp. 13-14.
- ⁷⁴ Ibid., p. 53.
- ⁷⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 126.
- ⁷⁶ André Marissel, *Samuel Beckett*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, p. 76.
- ⁷⁷ André Deval, *Dossier de presse En attendant Godot*, op. cit., p. 20.
- ⁷⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 102.

- ⁷⁹ Ibid., p. 26.
⁸⁰ Ibid., p. 116.
⁸¹ Ibid., p. 127.
⁸² Ibid., p. 106.
⁸³ Ibid., pp. 107-108.
⁸⁴ Ibid., p. 102.
⁸⁵ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, op. cit., p.178.
⁸⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p.126.
⁸⁷ Ibid., p. 152.
⁸⁸ Ibid., p. 147.
⁸⁹ John Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, op. cit., p. 71.
⁹⁰ Alain Satgé, *Samuel Beckett, En attendant Godot*, op. cit., p. 8.
⁹¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 101-102.

Bibliographie

AZZAWI Natheer Abdulghany , Maître des conférences à la Faculté des Beaux-Arts, metteur en scène et directeur du théâtre de marionnette à l'Université de Mossoul, Mossoul, le 3 avril 2011.

ALEXANDRE Didier et DEBREUILLE Jean-Yves, *Lire Beckett En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998.

BECKETT Samuel, *Oh Les beaux jours*, Paris, Minuit, 1981.

BARTHES Roland , *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002

BOUTY Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1972.

CARON Dominique et BARDET Guillaume, *Samuel Beckett, Fin de partie*, Paris, Ellipses, 2009.

CRUGTEN Alain Van, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre Nouveau*, Suisse, Éditions L'Age d'Homme S.a., 1971.

DE LIGNY Cécile et ROUSSELOT Manuela, *Littérature française*, Paris, Nathan, 2008.

JACQUARD Emmanuel, *Le théâtre de dérision, Beckett-Ionesco-Adamov*, Paris, Gallimard, 2010 .

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti,1987.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 2010.

MURPHY Peter John, *Critique of Beckett criticism : a guide to research in English, French and German*, United States of America, Boydell & Brewer, 1994.

PRONKO Leonard Cabell, *Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Denoël, 2009.

PILLING John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

RINCE Dominique, *Français Littérature*, Paris, Nathan, 2007

TOUCHARD Pierre-Aime, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968.