

Un temps positif dans l'oeuvre de Beckett

Manuel García Martínez

Le temps est un thème central dans l'oeuvre de Samuel Beckett. En 1930, il écrit un essai sur l'oeuvre de Marcel Proust, intitulé *Proust*, publié en anglais en mars 1931. Dans cet essai, alors qu'il commente l'oeuvre de Proust, il expose un grand nombre d'idées sur le temps.

Une partie de ces idées correspondent *À la recherche du temps perdu*, mais Beckett profite de l'occasion pour exposer également – tout en évoquant l'oeuvre de Proust – sa propre conception du temps (Postlewait, 1978 : 474 ; Stegh Camati, 2005 : 33). Elles vont à l'encontre de la conception du temps de Proust; elles ont été notamment influencées de la philosophie de Schopenhauer, dont Proust s'inspire et que Beckett a lu en 1930 (Acheson, 1978). Plusieurs de ces idées se retrouvent dans une grande partie de l'oeuvre dramatique, au point de constituer, pour la plupart de la critique, le noyau des représentations du temps de Beckett.

Cependant quinze ans plus tard, dans *Le monde et le Pantalon*, écrit en 1945 (publié d'abord dans les *Cahiers de l'art*, no.20-21, 1945-1946 ; puis dans *Disjecta*) (Tucker, Nixon, 2015 : 52), évoquant la peinture des frères Abraham et Gerardus van Velde, et dans *Trois dialogues* (publié pour la première fois en décembre 1949, dans la revue *Transition Forty-Nine*), où il exprime son point de vue sur l'oeuvre de trois peintres (Pierre Tal-Coat, André Masson, et Abraham van Velde), Beckett montre une position différente par rapport à la représentation du temps.

Cet article porte sur les différences entre les deux attitudes face au temps et tente de montrer que si les idées de l'essai sur Proust sont importantes, la démarche exposée dans les essais sur la peinture fournissent une autre perspective sur la conception du temps de Beckett, peu remarquée par la critique.

I . La conception du temps montrée dans *Proust*

Parmi les multiples idées sur le temps mentionnées, trois marquent l'esthétique de Beckett : le temps paradoxal corrompt l'homme ; le traitement du passé, de la mémoire volontaire et involontaire, du futur, et le caractère insaisissable du présent ; l'effet destructeur de l'habitude.

a. L'homme victime du temps

Le temps est à la fois création et destruction. Dans la première partie de *Proust*, la conception du temps est d'emblée négative : « Les créatures de Proust, donc, sont les victimes de leur condition, de cette circonstance prépondérante qu'est le temps » (Beckett, 1930 : 23). Le temps implique à la fois le salut mais également la destruction de l'homme: « chaque condition, chaque circonstance vécue possède une dualité inhérente, de vie et de mort » ; ou encore : « (...) ce monstre bicéphale de damnation et de salut qu'est le temps. » (Beckett, 1930 : 21) ; « la mémoire et l'habitude appartiennent à ce cancer qu'est le temps » (Beckett, 1930 : 28). Le temps corrompt l'homme d'une manière subtile, à travers « la science de l'affliction », en modifiant la personnalité d'une manière constante (Beckett, 1930 : 25). Samuel Beckett n'hésite alors pas à qualifier l'oeuvre de Proust comme « pessimiste » (Beckett, 1930 : 28).

b. Le rejet du passé, de la mémoire volontaire, du futur ; l'insaisissable présent.

Beckett rejette les perspectives temporelles. Dans la première partie de *Proust*, Beckett assimile le passé « lourd et menaçant » (Beckett, 1930 : 23) à une expérience négative, à la perte, à l'absence de ce qui a été, et le passé est associé à une « calamité » : « Nous sommes différents, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier. Jour calamiteux, même si son contenu ne l'a pas été » (Beckett, 1930 : 23). Le passé provoque une « rupture d'équilibre » (Beckett, 1930 : 24), faisant dominer ce qui appartient au néant. Ce qui avait une valeur hier n'est plus valable aujourd'hui, et les accomplissements de hier sont uniquement perçus comme mettant fin aux désirs qui ont conduit à leur réalisation (Beckett, 1930 : 24). Toutes les réussites du passé sont ainsi vues d'une façon négative. Cette vision est opposée à celle de Proust. Les récurrences mêmes sont présentées comme ayant un effet néfaste.

Le mémoire volontaire est également présentée d'une façon négative : « La mémoire volontaire, Proust le ressasse *ad nauseam*, n'a aucune valeur en tant qu'instrument d'évocation » (Beckett, 1930 : 25). Les transformations de la mémoire sont perçues comme des déformations, dépourvues du charme des embellissements proustiens.

Le présent est irréel. Comme pour Schopenhauer, le présent est une limite, « sans extension et instable », entre deux rêves, le passé qui a disparu et le futur qui n'est pas. Le présent est inaccessible (Ackerley, 2004 : 580). La métaphore du mouvement de l'eau d'Héraclite est remplacée par Beckett par une image d'eau enfermée, capturée dans deux vases, qualifiée négativement (Beckett, 1930 : 25) : le futur est considéré comme un temps peu attrayant (« l'eau de l'avenir, atone, blafarde, et monochrome », « inoffensive, amorphe, sans avenir, sans aucune vertu borique ») (Beckett, 1930 : 25-26). Le futur ne peut être prévu, il ne peut être discerné que si « une date ne lui a pas été assignée » (Beckett, 1930 : 27). Par ailleurs, le présent ne peut être saisi qu'à travers les « séquences successives » mais jamais dans un « même instant » (Beckett, 1930 : 28). Le présent est une suite de moments où s'estompent les différences, donnant lieu à une série, qui provoque l'indifférence.

Samuel Beckett souligne l'importance des périodes de transitions. Cependant ces transitions sont définies comme des moments de souffrance « des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être » (Beckett, 1930 : 30).

c. L'effet destructeur de l'habitude sur la mémoire et sur le temps

Pour Samuel Beckett, le temps est associé à la mémoire et à l'habitude, donnant lieu à une divinité tyrannique à trois faces : le temps, l'habitude et la mémoire.

L'habitude et la mémoire contrôlent la perception du temps chez Proust pour Samuel Beckett (Beckett, 1930 : 18). La mémoire dépend de l'habitude : « L'habitude est l'arbre qui enchaîne le chien à son vomit. Le souffle est l'habitude. La vie est habitude » (Beckett, 1930 : 29). L'habitude est présentée comme une adaptation automatique aux formes de vie où la volonté de l'individu n'a aucun rôle ; « l'habitude, dans sa dévotion pernicieuse, paralyse notre attention » (Beckett, 1930 : 31). Le temps est dominé par l'habitude. Le présent est perçu comme la succession d'habitudes. L'ancienne habitude doit mourir pour être remplacée par une nouvelle habitude, qui à son tour écartera le mystère et la beauté. Établir des habitudes est conçu comme une action absurde : « inciter à cultiver une habitude a aussi peu de sens qu'inciter à cultiver un rhume. » (Beckett, 1930 : 30). L'habitude empêche de percevoir le mystère. La fonction de l'habitude est de supprimer le risque que suppose la perception du nouveau,

de la beauté; l'habitude consiste à s'adapter, et à associer le nouveau à ce qui est déjà connu (Beckett, 1930 : 33). Si l'habitude ne parvient pas à adapter l'individu à la nouvelle situation, la souffrance apparaît; si elle réussit c'est l'ennui. (Beckett, 1930 : 39). Les moments, où l'habitude paralysante est « morte » ou « assoupie », peuvent donner lieu à un moment où les pleines capacités reviennent, à un instant de lucidité, pendant lequel peut se manifester la mémoire involontaire. Néanmoins cette expérience est exceptionnelle : « L'expérience première et principale est inséparable, elle, d'une souffrance et d'une anxiété: la souffrance des mourants et l'anxiété jalouse des évincés » (Beckett, 1930 : .31). La souffrance est la condition de l'expérience artistique : « La souffrance d'être, c'est-à-dire le libre jeu de toutes nos facultés. » (Beckett, 1930 : 30).

Les idées sur le temps développées dans *Proust*, se retrouvent dans la plupart des pièces de théâtre comme l'ont démontré de nombreuses analyses (Torrance (1967), Collins (1974), Postlewait (1978), Brinkley (1988), Levy (2011). Elles sont également exprimées et développées dans les romans. Cette conception du temps a eu une énorme influence sur la littérature dramatique ultérieure (Stegh Camati, 2005 : 36).

La critique reprend largement ces idées sur le temps au point de présenter un point de vue presque unanime. Les affirmations sont catégoriques et se rapportent à l'ensemble de l'oeuvre : « Le temps est envisagé comme un procès destructif, comme un facteur de dégénérescence. » (Genetti, 1992 : 42). Il s'agit de l'attitude générale attribuée à l'oeuvre de Beckett vis-à-vis du temps : " the Beckettian attitude toward experience construed awareness in terms of the unremittingly unpleasantness of suffering it (...) " (Levy, 2011 : 90).

Ce point de vue se retrouve dans toutes les facettes de l'expérience temporelle et de la structure dramatique, comme le conflit dramatique, le présent, le passé et le futur, les relations entre les événements, l'attente, la durée, le devenir, le répétition du même l'uniformisation des instants et la mort. Les instants se succèdent, égaux : "the invariable succession of identical units of time constitutes a single sustained interval during which nothing happens but perpetuation of the same predicament." (Levy, 2011 : 92) "The great paradox in Beckettian mimesis of time is that temporal passage betokens temporal fixity; the more time passes, the more stagnation it accumulates" (Levy, 2011 : 92). Il en est de même du présent : "For Beckett's characters the awareness of Time is *ever-present* – as daily routine and habit, as daily rot ("The body's long madness") and as isolated consciousness ("the sealed jar of the self")" (Postlewait, 1978 :475) ; le présent est une « qualité neutre, vide, non orientée en vue d'un avenir divisible à l'infini » (Genetti, 1992 :42) ; "The present no longer functions as the link between past and future, as with Aristotle, but instead merely occupies a position in an undifferentiated temporal agglomeration, without means of orientation" (Levy, 2011 : 93). Ou encore à propos du passé et du futur : "Neither the past, fitfully held in the memory, nor the future, dreadfully perceived as a 'finality without' can provide a sense of coherence and purpose" (Postlewait, 1978 :475). "Beckettian mimesis displays a tendency to formulate the future as a revisiting of the past - not in the sense of regret or nostalgia, but in the sense of removing the possibility of change" (Levy, 2011 : 98), etc.

Cependant cette unanimité d'opinions réduit la complexité du traitement du temps et semble empêcher de voir d'autres points de vue pourtant présents dans l'oeuvre de Beckett. Simultanément et parallèlement aux conceptions de temps mentionnées ci-dessus, et en contradiction avec elles, il y a chez Beckett une revendication du mouvement dans l'oeuvre artistique et littéraire. Tout dépend de la distance à laquelle se situe l'analyse et la précision de celle-ci. Un exemple est la conception du temps et du mouvement développées dans les traités de Beckett sur la peinture.

II. La conception du temps dans *Le monde et le pantalon* et dans *Trois dialogues*

Le temps est un thème central de la peinture dans *Le monde et le Pantalon* (Brazil, 2013 : 84)¹. La perception des tableaux d'Abraham et de Gérardus Van Velde est associée au plaisir (Beckett, 1989 : 29). Le fait qu'il s'agisse de peinture fait que Beckett adopte un autre point de vue.

a. Le peintre est le créateur du temps

D'abord la peinture comprend nécessairement un temps et le peintre est celui qui donne forme au temps du tableau.

Espace et corps, achevés, inaltérables, arrachés au temps par le faiseur de temps, à l'abri du temps dans l'usine à temps (...) (Beckett, 1989 : 29).

Beckett situe le temps comme un mouvement que la peinture doit capter et comme un aspect fondamental de celle-ci.

b. Le temps aspect fondamental de la peinture

Beckett indique qu'un des buts essentiels de la peinture est la représentation du temps. Les deux buts poursuivis sont la représentation du changement, et le désir d'arrêter symboliquement le temps en le représentant : « À quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours ? À vouloir arrêter le temps, en le représentant » (Beckett, 1989 : 29). Comparant les oeuvres des deux frères, A. et G. van Velde, il indique :

Deux oeuvres qui semblent se refuser, mais qui en fait se rejoignent au coeur du dilemme, celui même des arts plastiques: Comment représenter le changement ? (Beckett, 1989 : 37-38).

Dans la phrase suivante, Beckett se moque du désir de vouloir peindre le mouvement, suivant la structure paradoxale caractéristique de cet essai (Vilar, 2006). L'image eschatologique de l'animal est utilisée pour souligner la difficulté humaine à représenter le temps (Bazil, 2013 : 84) :

Que de vols, de courses, de fleuves, de flèches. Que de chutes et d'ascensions. Que de fumée. Nous avons eu jusqu'au jet d'urine (brebis du divan Potter), symbole par excellence de la fuite des heures (Beckett, 1989 : 29)².

Beckett souligne la position centrale du temps dans l'oeuvre de ces deux frères. Le temps est considéré comme un mouvement qui doit être représenté :

(...) un métier d'une souplesse et d'une légèreté extrêmes, un métier qui insinue plus qu'il n'affirme, qui ne soit positif qu'avec l'évidence fugace et accessoire du grand positif, du seul positif, du temps qui charrie. » (Beckett, 1989 : 41).

Les deux frères réussissent à rendre sensible le temps.

c. La représentation du temps et de ses effets

Dans *Le monde et le Pantalon*, Beckett conçoit l'art en termes d'impuissance et d'empêchement (Ackerley, Gontarski, 2004 : 22). La représentation du temps contribue à la difficulté de la représentation. Beckett envisage

¹ Dans *Le monde et le pantalon*, cette conception n'est pas exposée d'une façon claire: elle doit être glanée dans un texte foisonnant, très difficile, fondé sur une multiplicité de références biographiques et culturelles, construit dans une dialectique « méthodiquement paradoxale » tout en étant bâti suivant une structure rhétorique qui est à son tour parodiée (Vilar, Breuer). Le discours a très souvent une dimension d'auto-dérision et d'ironie, afin de présenter, dans son écriture même, l'impossibilité de la représentation qu'il évoque: « Beckett non seulement thématise (« 'dit' ») discursivement et problématise (« 'emphatise ») méta-discursivement l'incommensurabilité du verbal et du pictural dans ses trois essais, mais il la performe (« 'montre ») aussi textuellement. » (Taban, 2011 : 221). Dans les trois essais analysés, Beckett développe « L'incommensurabilité du verbal et du pictural », et « l'irreprésentabilité de l'objet de la représentation » (Taban, 2011).

² Beckett conçoit le temps comme perceptible dans un mouvement extérieur. Il adopte une conception relativiste du temps (« *Relationism* because it construes time in relation to events that occur»), alors que par ailleurs Beckett adhère également à la conception d'un temps allant de soi (« *time substantive* (subsisting independently of the events occurring in it)»). Beckett combine les deux conceptions du temps (Levy, 2011 :91).

deux formes positives de représenter le temps. Les peintures de Abraham et Gerardus van Velde adoptent respectivement chacune de ces deux formes.

- a. Pour Beckett, la peinture de Abraham van Velde serait « une peinture de la chose en suspens » (Beckett, 1989 : 30) Face à cette représentation du mouvement pendant qu'il a lieu, Beckett formule comme idéal l'image de l'objet suspendu. « La chose immobile dans le vide » est pour Beckett une image évocatrice de la suspension du passage du temps, thème fréquent dans l'oeuvre de Proust comme l'a démontré, H.Levy: Beckett conçoit la représentation d'une image qui peut renvoyer à d'autres temps, évoquer d'autres instants. On peut établir un parallélisme entre ces remarques sur la peinture de Abraham Van Velde et l'oeuvre littéraire de Beckett, notamment les images présentes dans plusieurs des dernières pièces comme *Cette fois*:

La chose est immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

La boîte crânienne a le monopole de cet article.

C'est là que le temps s'assouplit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint aucune aube. Dans le noir, qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit. (Beckett, 1989 : 31).

- b. « G.van Velde peint la succession » (Beckett, 1989 : 35). Beckett adopte l'idée de la représentation du temps à travers des « choses » à travers les phénomènes ou les êtres en mouvement pour caractériser la peinture de Gerardus Van Velde. Pour définir le temps, Beckett utilise à nouveau un paradoxe :

Car on ne prend connaissance du temps que dans les choses qu'il agit, qu'il empêche de voir. C'est en se donnant entièrement au dehors, en montrant le macrocosme secoué par les frissons du temps, qu'il se réalise, qu'il réalise l'homme si l'on préfère, dans ce qu'il a de plus inébranlable, dans sa certitude qu'il n'y a ni présent ni repos. C'est la représentation de ce fleuve où, selon le modeste calcul d'Héraclite, personne ne descend deux fois. (Beckett, 1989 : 36).

L'ironie n'efface pas l'exaltation. Dans *Le monde et le pantalon*, Beckett pose la difficulté de la représentation du temps comme un défi. Cette difficulté est une motivation pour la représentation. La représentation du mouvement est recherchée. La difficulté est à la hauteur de la réussite que suppose sa représentation.³ Beckett indique que le peintre en tire ses meilleurs effets (Beckett, 1989 : 38).

Beckett place également le temps du côté du discours, alors que peinture et discours sont en principe incommensurables. Dans le récit, la représentation du temps, en tant que mouvement extérieur, est aussi un moyen pour comprendre. Faire un récit du temps permet de saisir l'abstraction. La peinture de van Velde qui est « figée dans un grand vide lunaire » (Beckett, 1989 : 26), répond à un « effort d'aperception (...) exclusivement et farouchement pictural » l'espace et les corps sont « arrachés au temps », « à l'abri du temps » (Beckett, 1989 : 28). Pour la comprendre, nous devons la placer dans le temps « (...) nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps » (Beckett, 1989 : 27).

Pour Beckett si le mouvement ne peut être représenté, ce sont ces traces qu'il faudrait représenter : ce qui subi le changement et en résulte transformé ou encore ce qui provoque le changement.

Qu'est ce qui leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement? Existe-t-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter ?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée ; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer. (Beckett, 1989 : 38-39).

³ "The struggle, or in Beckett's case the imperative, to represent it, to present its flux satisfactorily, wholly, accurately is foredoomed to failure but is, nonetheless, the driving elan of Beckettian men and Women (or of the Beckettian narrator), the impossible figures who inhabit Beckett's art, and the unavoidable consequence of being." (Gontarski, 2004:95).

d. Le mouvement de la peinture et le mouvement de la littérature

D'une manière très révélatrice, Beckett associe le mouvement de la peinture de G. van Velde (« G. van Velde peint la succession ») son idéal de mouvement en littérature :

Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent et se reforment à mesure qu'on regarde ? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent ? De cette stase grouillante ? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre ?

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tous cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre d'une millièrne de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça la littérature. (Beckett, 1989 : 35).

e. L'exaltation de la représentation du mouvement

La représentation du temps est exaltée comme une qualité positive, une réussite de l'oeuvre de Van Velde, due à une technique exceptionnelle. L'accomplissement de l'homme est atteint à travers son vécu dans le temps. Cette représentation du temps est présentée comme un idéal.

Car on ne représente la succession qu'au moyen des états qui se succèdent, qu'en imposant à ceux-ci un glissement si rapide qu'ils finissent par se fondre, je dirais presque par se stabiliser, dans l'image de la succession même. Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête (...) mais sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique et qui requiert un métier d'une souplesse et d'une légèreté extrêmes, un métier qui insinue plus qu'il n'affirme, qui ne soit positif qu'avec l'évidence fugace et accessoire du grand positif, du seul positif, du temps qui charrie. (Beckett, 1989 : 41).

Beckett ne parle pas ici de détérioration mais de réalisation. L'idéal est de montrer le macrocosme secoué par le temps. Cette même idée est reprise dans la deuxième réplique du dialogue sur Pierre Tal-Coat. Beckett indique :

Plus encore. Vaincue, la tyrannie de la retenue. L'univers : un flux de mouvements qui participent de la durée vivante, celle de l'effort, de la création, de la libération, du tableau, du peintre. Restitué, reproduit, l'instant fugace de la sensation, avec pour contexte le continuum que celle-ci a nourri. (Beckett, 1998 : 11).

Le mouvement conjoint des éléments, le « flux de mouvements » est associée à la durée. La durée est « vivante » ; le mouvement provoque la libération de la « retenue ». L'idéal est la représentation de « l'instant fugace de la sensation » qui donne lieu à la continuité, au continuum.

La temporalité n'est plus associée à la douleur ou à l'angoisse, mais au contraire à une temporalité susceptible de nous enrichir. À propos de la peinture d'André Masson, il souligne l'importance d'une peinture qui ramène à une temporalité qui perdure, et qui est conçue comme une expérience positive, qui « enrichit ».

Faut-il vraiment que nous déplorions une peinture qui, baignés que nous sommes dans les éléments temporels fugaces qui nous emportent au loin, nous ramène à une temporalité qui perdure et enrichit ? (Beckett, 1998 : 22).

Les idées formulées ne fournissent pas de nouveaux outils d'analyse. Cependant dans les traités sur la peinture, Beckett exprime d'une manière affirmative son idéal de l'expression du mouvement avec beaucoup de clarté et la représentation du temps comme une des qualités de la peinture. Les conceptions temporelles exposées dans Proust ne sont pas rejetées, le rapport au passé et au futur, la mémoire volontaire ne sont pas envisagés. Les théories exposées dans les essais sur la peinture, mettant l'accent sur le mouvement, donnent un autre point de vue, pour comprendre d'une façon différente les dernières pièces de Beckett. À partir de *Pas moi* (1972), la relation entre le temps, l'espace et le moi changent à nouveau, et l'identité des personnages est remise en question par la relation entre les paroles, le temps des paroles et l'ambiguïté de l'espace (Pattie, 2000). Beckett réduit l'importance des dialogues pour privilégier l'expression du mouvement au sein de l'intervention d'un seul personnage. Le

mouvement – des mots, des points de vue, des moments dans le temps où se situe la parole, des personnages dans l'espace – et le temps, sont déterminantes pour l'interprétation de ces pièces. Les pièces radiophoniques ou dans les pièces écrites pour la télévision en sont des exemples. Dans *Quad*, par exemple (mis en scène et réalisé en 1982 par Samuel Beckett lui-même), la tension théâtrale est créée par une succession de mouvements rythmiques, de quatre personnages, à l'intérieur d'un carré, donnant lieu à une géométrisation de l'espace (Korwin 1968), des mouvements fixés formellement en séries rythmiques, simultanées à des alternances de quatre couleurs de l'éclairage (bleu, blanc, rouge, jaune) et combinés à quatre types de percussion. Il y a un mouvement, un rythme mais il n'y a guère de pessimisme et la conception temporelle exposée dans *Proust* ne peut lui être appliquée.

Dans *Trio du Fantôme* (écrit en 1976 et réalisé en 1977 par Beckett lui-même), le déroulement est divisé en trois grands mouvements, divisées en séquences, ponctuées par les mesures d'un trio de Beethoven ; ses séquences se transforment en une succession de plans sur différents objets ou parties de la scène alors que l'on entend une voix féminine. Un déroulement qui approche l'abstraction, mais pas de dégradation.

Même mécanisme dans *...que nuages ...* (écrit en 1975 et réalisé en 1977), dans *Nacht und Traume* (écrit en 1982 et mis en scène et réalisé la même année) : la succession des plans constituent un tissu rythmique qui fait vivre le passage du temps, plus qu'il ne démontre son passage du temps pour les personnages.

Même associé par le thème à la proximité de la mort et par l'image à l'immobilité, le mouvement est aussi dominant dans des pièces comme *Cette fois*, par exemple. Dans *Cette fois* (publiée en 1976) un seul personnage est couché, ses lèvres ne bougent pas, la voix dissociée du personnage, est émise de trois points de l'espace. Cependant les voix, élaborées séparément, divisées en séquences puis intercalées suivant une structure ternaire, privilégient une forme différente du déroulement du temps. La polyphonie, la pluralité des voix et la multiplicité des perspectives temporelles donnent lieu à une continuité différente, un mouvement fondé sur le déroulement de la pensée, qui dépasse et s'impose à l'immobilité du personnage. La forme de succession exalte le passage du temps du présent immédiat dans un mouvement, tenu et fragile certes, mais associé à la vie.

Références bibliographiques

- Acheson, James (1978), "Beckett, Proust, and Schopenhauer", *Contemporary Literature*, vol.19, n.2, Printemps:165-179.
- Ackerley, Chris & Stanley Gontarski (2004), "Art", in *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press:19-24.
- Bazil, Kevin (2013), "Beckett, Painting and the Question of "the human", *Journal of Modern Literature*, vol.36, n.3, Printemps: 81-99.
- Beckett, Samuel (1930), *Proust*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____ (1998), *Les trois dialogues*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____ (1989), *Le monde et le pantalon*. Paris : Éditions de Minuit.
- Breuer, Rolf (1993), "Paradox in Beckett", *The Modern Language Review*, vol. 88, n.3, juillet: 559-580.
- Brinkley, Edward S. (1988), "Proustien Time and Modern Drama: Beckett, Brecht and Fugard", *Comparative Literature Studies*, vol.25, n.4: 352-366.
- Collins, Philippe (1974), "Proust, Time and Beckett's Happy Days", *The French Review. Special Issue*, vol.47, n.6, Printemps 1974 :105-119.
- Genetti, Stefano (1992), *Les figures du temps dans l'oeuvre de Samuel Beckett*. Fasano : Schena Editore.
- Hihálycsa, Erika (2012), "A dialogic imagination: Samuel Beckett reading Georges Duhuit/ Bram van Velde in Three Dialogues", *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, vol.33, n.4:394-403.

- Johnson, Nicolas E. (2013), "Performative Criticism: Samuel Beckett and Georges Duthuit", *Journal of art Historiography*, n.9, December:1-12.
- Levy, Eric P.(2011), "The Beckettian Mimesis of Time", *University of Toronto Quarterly*, vol.80, no.1, Winter: 98-107.
- Pattie, David (2000), "Space, Time, and Self in Beckett's Late Theatre", *Modern Drama*, n.43, Automne: 393-403.
- Postlewait, Thomas (1978), "Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama" *Twentieth Century Literatura: A Scholarly and Critical Journal*, vol.24, n.4, hiver: 473-491.
- Schopenhauer, Arthur (2009), *El mundo como voluntad y como representación*. Madrid: Editorial Trotta. Trad. Pilar López de Santa María.
- Stegh Camati, Anna (2005), "The Concepts of Time, Memory and Identity in Beckett's Essay on Proust", *ABEIT Journal*, n.7: 33-40.
- Taban, Carla (2011), « Samuel Beckett: du discours descriptif, fictif et critique sur la peinture à la contingüité du discursif et du pictural », *Word & Image. A Journal of verbal Enquiry*, vol.27, n.2 : .220-233.
- Torrance, Robert (1967), "Modes of Being and Time in the World of Godot", *Modern Language Quarterly*, n.28: 77-95.
- Tucker, David & Mark Nixon (2015), "Towards a Scholarly Edition of Beckett's Critical Writings", *Journal of Beckett Studies*, vol.24, no.1: 49-56.
- Vilar, Pierre (2006), « Un pantalon cousu de fil blanc : Beckett et l'épreuve », *Études françaises*, vol. 42, n. 2 : 85-102.