



HAL
open science

Te souviens-tu des beaux jours? Analyse du fonctionnement mémoriel dans 'Oh les beaux jours'

Guillaume Mainchain

► **To cite this version:**

Guillaume Mainchain. Te souviens-tu des beaux jours? Analyse du fonctionnement mémoriel dans 'Oh les beaux jours'. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.69-88. hal-04405648

HAL Id: hal-04405648

<https://hal.science/hal-04405648>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

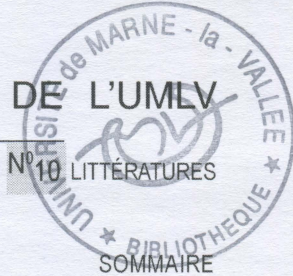
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168



Présentation du numéro	5
Hélène Laplace-Claverie , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx ^e siècle	7
Marie Fourmaux , La féerie théâtrale au xx ^e siècle ou la parole enchantée	21
Nathalie Macé , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?	37
Marlène Merrien , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin	55
Guillaume Mainchain , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i>	69
Carole Halimi , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style	89
Violaine Malineau , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive	113
Jeanyves Guérin , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix ^e et xx ^e siècles	135

Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003	151

Actualités	153

Te souviens-tu des beaux jours ?

Analyse du fonctionnement mémoriel dans *Oh les beaux jours*

Guillaume Mainchain

Rapporter des souvenirs sur scène revient communément à se placer au cœur d'une dialectique abouchant, par l'intermédiaire de la représentation théâtrale, une réalité supposée connue du personnage à son actualisation novatrice, car inconnue pour le spectateur. L'événement rapporté signerait dès lors l'avènement, c'est-à-dire non seulement l'arrivée, mais aussi la glorification d'une nouveauté issue de la sphère privée et révélée, sous les feux de la rampe, au regard public. La critique beckettienne considère fréquemment que l'art du dramaturge est ainsi d'avoir su ancrer sa production dans une sorte d'atemporalité, qui désigne une histoire, une condition et une essence humaines globales et non circonstanciées, c'est-à-dire capables de concerner le spectateur sans faire explicitement référence au vécu collectif. Loin cependant de proposer un théâtre de pure métaphysique, où le gris neutre de la pensée s'étendrait sans vie sur l'ensemble de la scène, Beckett fait irradier les personnages grâce au brouillard lumineux de leur existence, supposant un passé qui, bien que difficilement situable avec précision et "loin d'accuser une ou plusieurs sources visibles ou cachées", semble "émaner de toutes parts et être partout à la fois"¹. Car faire évoluer des personnages dans un temps perturbateur, dénué de repères objectifs et normés pour le spectateur, ne signifie pas sa neutralisation et encore moins sa disparition. *Oh les beaux jours* illustre, à ce titre, l'exploitation prolifique des réalités temporelles qui sont à notre disposition dans le

théâtre beckettien et qui, dans la pièce de 1963, s'organisent autour du fonctionnement des souvenirs et d'un passé considéré, à première vue, comme un vivier événementiel.

Nostalgie, quand tu nous tiens... et nous soutiens

Si le temps des souvenirs émerge face à un temps présent historiquement indéterminé, c'est notamment parce qu'il apparaît comme la source des êtres et des événements en cours. Beckett en userait comme d'un moyen de ramener le théâtre à son origine *dramatique*, c'est-à-dire à l'action. Rappeler qu'une pièce est action, c'est la définir avec Hamelin comme "le déploiement de la cause *et* la réalisation de l'effet". Depuis les dramaturges grecs, recherchant les causes divines avec Eschyle ou passionnelles et psychologiques avec Sophocle et Euripide, les mises en pratique du dramatique ont témoigné du souci d'étoffer et de dérouler le fil logique de l'action, depuis son origine – "le déploiement de la cause" – jusqu'à sa fin effective – "la réalisation de l'effet". C'est dans l'interaction de ces deux pôles que peut véritablement se réaliser l'*événement* théâtral qui, par son étymologie, désigne précisément un fait auquel vient aboutir une situation. Or Beckett n'a de cesse de jouer avec cette origine dans *Oh les beaux jours*. En faisant de Winnie un être au regard rétrospectif, il rappelle que ce qui se déroule au présent sur scène est empreint d'une grande neutralité, présentant non pas la qualité du fait et sa valeur, mais la simple notion de résultat. L'essentiel ne résiderait donc pas dans l'action immédiatement visible, mais dans ses motifs les plus secrets vers lesquels sont tendus les personnages. Les actions sont d'ailleurs à découvrir au microscope sur cette scène où la mobilité n'est valable qu'à l'échelle d'une fourmi, où le moindre geste s'avère difficile pour Willie, l'homme "à quatre pattes", et Winnie la femme-tête. Femme-tête, celle-ci le devient physiquement et visuellement, mais aussi symboliquement : elle est en effet celle qui, son corps lui faisant défaut dans l'action, trouve refuge dans son esprit et ses souvenirs pour revoir l'événementiel. L'en-

fouissement progressif du personnage dans son mamelon de terre dessine donc sur scène la tentative de remontée du passé à la conscience d'un être qui fait de sa mémoire le refuge de sa vitalité. Cette prééminence du passé est telle que celui-ci supprime n'importe quel événement qui interviendrait au présent, quand bien même il serait surprenant, voire merveilleux. L'inflammation soudaine de l'ombrelle en constitue l'étonnante illustration. Ce qui pourrait apparaître comme un miracle divin et salvateur pour celle qui "ne peu[t] pas" agir par elle-même sur le réel, perd en effet tout d'abord son pouvoir d'émerveillement à cause d'un recours à la raison : "Dans ce brasier chaque jour plus féroce, explique Winnie, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé, de cette façon je veux dire, sans qu'on l'y mette ?". Seuls le recours à la mémoire et la confrontation du fait au "déjà-vu" vont permettre le retour du contenu axiologique initial d'un événement *a priori* exceptionnel :

"Winnie – On a déjà vu ça, faut croire, quoique je n'en aie pas souvenance. (*Un temps.*) Et toi, Willie ? (*Elle se tourne un peu vers lui.*) As-tu souvenance, Willie, d'avoir déjà vu ça ?" (p. 44)

Winnie oppose la croyance et le probable à la réalité brute des souvenirs, car le déjà-vu n'a de valeur que s'il est accompagné de son souvenir. Or, ici, la mémoire ne confirme pas la préexistence d'un tel phénomène. C'est proprement ce blanc qui est à l'origine du trouble du personnage et qui va redonner à l'événement son intérêt. Le premier mouvement, qui avait consisté à banaliser l'événement en lui enlevant sa singularité pour le faire entrer dans l'itératif, est arrêté net. En deux phrases, Beckett nous fait comprendre que l'exceptionnel n'existe pas en soi, mais qu'il est le fruit d'une appréhension subjective et mémorielle. Pour que l'événement soit discerné comme unique, il faut que l'on se souvienne qu'il n'a jamais appartenu à un passé personnel ou collectif. Il tire sa valeur du sujet qui le perçoit, de la conscience qui le pense et surtout de la mémoire qui le situe dans le temps. Le souvenir devient la caution, voire l'élément constitutif de la validité et de la réalité même des événements au présent.

Cette contamination du présent par le passé crée l'eudémonisme du

regard rétrospectif. La porosité qui s'inscrit entre les deux strates temporelles est productrice d'un bonheur de la réminiscence qu'illustre notamment la nouvelle de la mort du "Père en Dieu Carolus Chassepot" :

"Winnie – (*ton de fervente réminiscence.*) Charlot Chassepot ! (*Un temps.*) Je ferme les yeux (...) et suis de nouveau assise sur ses genoux, dans le clos à Fougax-et-Barrineuf, derrière la maison sous le robinier. (...) Oh les beaux jours de bonheur !" (p. 21)

Le décès de l'ecclésiastique dans son "tub" n'importe pas pour lui-même dans son actualité macabre, mais pour la joie qu'il produit grâce au surgissement du passé dans la sphère du présent. Car Winnie dit clairement qu'elle est "de nouveau" en présence du Père Chassepot. Le souvenir situe la journée de Winnie sur deux temporalités : à la fois le passé lointain des souvenirs d'enfance et le présent de la réminiscence. Grâce à ce principe, la journée en cours fait partie intégrante des "beaux jours de bonheur". Elle l'est d'ailleurs doublement puisque à la lecture suivante de Willie, Winnie se replonge dans ses souvenirs heureux : "Mon premier bal ! (*Un temps.*) Mon second bal ! (*Un temps. Elle ferme les yeux.*) Mon premier baiser !" (p. 21-22). Cette nostalgie implique au premier abord la sélection d'un fait singulier – ici, le premier baiser – dans la masse informe du passé. Sa promotion à la hauteur d'événement se réalise dans la mesure où la mémoire le reconnaît comme digne d'être singularisé et rappelé. Il est répété comme ce qui a fait trace dans la vie du sujet et devient un impératif parce qu'il ne se confond pas avec l'anodin.

Cependant, la réorientation du voir et du ressenti que vise Beckett, afin que le spectateur trouve ses émotions ailleurs que dans une surexploitation événementielle et spectaculaire, le conduit à bouleverser les critères convenus de la sélection mémorielle. Ainsi, n'importe quel fait passé, aussi insignifiant soit-il au premier regard, est apte à sortir de son anonymat et de sa neutralité apparente pour prendre une nouvelle dimension et accéder au rang de souvenir. Le moindre geste lui-même peut se dégager de son insignifiance première et de l'uniformité du passé dans laquelle il était englué. À l'image du cérémonial de la brosse à dents, il n'y a pas de

dissimulation de l'*anecdotique*, au sens de ce qui ne mérite pas d'être raconté ou montré. La mise en perspective à l'aune du quotidien des micro-événements que constituent *a priori* le brossage et l'examen dentaires leur attribue une importance hors-normes, dans la mesure où c'est là l'acte à partir duquel se lance, ou plutôt se relance la logique du cours. *Que la brosse à dents soit et comme d'habitude la journée sera*, semble-t-on nous dire en nous rappelant, d'entrée de jeu, que le présent ne se constituera sur la scène beckettienne que dans la surexposition répétitive des moindres faits passés. C'est qu'il existe un véritable bonheur du "bis" qui ne se préoccupe guère de la valeur initiale du fait unique. La dimension axiologique se déplace pour se porter non plus sur l'apparition singulière et inaugurale d'une réalité, mais sur sa permanence qui l'amène à entrer dans la sphère heureuse de l'itératif. En témoigne le motif de la "Veuve joyeuse" :

"Winnie – ([Elle] sort finalement une boîte à musique (...) et écoute la musique – la Valse "Heure exquise" de la "Veuve joyeuse" – en serrant la boîte des deux mains contre sa poitrine. Peu à peu une expression heureuse. Elle se balance au rythme. La musique s'arrête. Un temps. La voix rauque de Willie entonne l'air – sans paroles. L'expression heureuse augmente. Willie s'arrête. Elle dépose la boîte.) Oh le beau jour encore que ça aura été ! (Elle bat des mains.) Encore, Willie, encore ! (Elle bat des mains.) Bis, Willie, je t'en supplie !" (p. 46-47)

Loin de baigner dans la grâce sentimentale de l'opérette de style viennois et de se contenter d'une identification de Winnie à la Missia Palmieri de Franz Lehar, Beckett rappelle que la célèbre valse "Heure exquise" est précisément la valse du "bis", celle dont la fonction originelle est d'être répétée pour constituer un véritable motif. Elle incarne le principe de permanence qui vaut plus pour lui-même que pour son modèle initial, plus pour sa présence comme voix que comme parole. Il s'impose d'ailleurs par la mémoire lorsque Winnie restaure, apparemment sans la moindre faute, les propos des Piper-Cooker (p. 70). Par cette stabilité supposée, les souvenirs s'offrent tels une "bouée [soutenant le personnage] sur la

mer du temps³". Ils réintroduisent l'événement et un temps où tout était encore soumis aux changements, où du nouveau entrait sur scène. Par opposition au présent de l'immobilité et du cours monotone, le passé est fondé comme univers du mouvement, celui où le "ça bouge" (p. 72) était une réalité et non un désir, celui où des drames pouvaient encore se produire à l'image de Mildred laissant tomber Fiffle. Winnie l'a très bien compris. Lorsque se pose la question de la rupture face à un monde de l'action impossible, il reste le secours de l'événement imaginé et raconté : "Et maintenant ? (*Un temps.*) Et maintenant, Willie ? (*Un temps long.*) Il y a mon histoire bien sûr, quand tout fait défaut." (p. 66)

L'événement s'impose donc pour l'instant comme une construction de l'esprit. Il ne fait pas d'entrée concrète dans le réel et peut être renvoyé à une simple chimère. Mais ce serait commettre une erreur grossière que de croire qu'il est condamné à l'abstraction ou sclérosé dans la répétition du même. La notion de répétition suppose un référent premier, ou du moins précédent, qui est adopté en tant que modèle pour être ensuite reproduit. Cette matrice, qu'elle soit dotée d'une existence réelle au préalable ou qu'elle soit le fruit de l'imagination du sujet, se doit d'être affublée d'un certain nombre de qualités, qui fondent son intérêt pour le sujet. Cependant, elle est simultanément supposée comme insatisfaisante pour celui-ci, puisque la nécessité de la répéter implique qu'elle échappe en partie au sujet, qu'elle est initiatrice d'un manque, d'une frustration ou d'un mal-être que seule une nouvelle actualisation peut combler. Par *nouvelle* actualisation, il faut entendre une seconde actualisation, mais aussi une actualisation neuve, voire différente, qui va rendre encore plus problématique l'accès à ce passé tant désiré.

Un passé dont l'*identité* fait défaut

Le titre de la pièce nous invite à rechercher un idéal, celui des "beaux jours", objet des premières et dernières paroles de Winnie. Cependant le modèle originel, celui du premier beau jour, échappe. Cela n'a rien d'étonnant lorsque les référents temporels sont flous : "Autrefois... Maintenant..."

Comme c'est dur, pour l'esprit" (p. 20). Les jours semblent pris au hasard dans le cours du temps et impossibles à situer précisément, malgré l'autonomie apparente que leur confère la disposition en actes. Face à l'enfouissement progressif de Winnie, une angoisse réussit à s'installer chez le spectateur et laisse à penser que si "beau jour" il y a eu, ses retrouvailles vont s'avérer difficiles. Quelque chose se dégrade donc dans la répétition d'un modèle insituable qui oblige, paradoxalement, à figer cet idéal dans un temps de plus en plus inaccessible. La répétition problématique du passé signe alors moins la réactualisation de l'idéal que son éloignement ou sa déformation.

Une faille s'est déclarée dans le processus mémoriel qui empêche le pur décalque du passé. Sa reconnaissance semble être avant tout une trace brouillée ou définitivement abîmée. On retrouve la pensée de l'*empreinte* telle que la développe Segalen dans le poème du même nom⁴. Celui-ci évoque l'histoire de l'Empereur Choun qui, pour être sûr de l'investiture des princes, gardait l'empreinte des tablettes de jades confiées à ces derniers et vérifiait, à leur retour, leur conformité avec l'empreinte originelle. Au premier abord et selon une logique équivalente, le souvenir fonctionnerait comme la bonne copie platonicienne, c'est-à-dire celle qui nous renvoie au modèle et au vrai, se distinguant du simulacre et de l'illusion trompeuse. Cependant, chez Segalen et Beckett, on s'aperçoit vite que la perfection du double n'est pas totale et que l'état initial est impossible à retrouver. Winnie a beau affirmer le merveilleux de la répétition – "voilà ce que je dis toujours, ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient" (p. 25) – celle-ci propose un visage *altéré* qui met en défaut l'*identité*. L'empereur Choun en avait déjà fait le triste constat : "Hélas ! Oh hélas ! Les contours ne s'enferment plus ; les coins se/heurtent et les creux tintent le vide⁵". Cette différence est révélatrice des écarts et du désordre qui s'inscrivent dans les retours. Voilà pourquoi l'imaginaire supplante parfois une mémoire dont l'exactitude fait défaut. Ce n'est plus une réalité passée, mais une image sujette à caution qui se manifeste alors, notamment avec les Piper-Cooker dont le nom-valise induit l'incertain :

“Winnie. – (ce qui suit ponctué par la lime.) L’image me remonte – des abîmes – d’un Monsieur Piper (...) – ou Cooker, ce ne serait pas plutôt Cooker ? (Elle se tourne un peu vers Willie.) Cooker, Willie, est-ce que Cooker soulève un voile ?” (p. 48-49)

Ce voile, c’est bien celui de la mémoire. L’imaginaire fait alors événement. Il supplante l’activité palliative, sorte de niveau zéro de la répétition, qui consiste à se limer les ongles pour mener à un niveau supérieur : celui d’une répétition imaginative qui joue des écarts avec l’identique et l’identitaire. Seule l’expression du “vieux style” reste immuable chez Beckett. Son immobilité et le caractère hiératique de ses répétitions sont l’illustration d’une ancienne rhétorique, d’une réalité et d’un mode de pensée révolus. À cela, s’oppose le présent scénique d’une pièce qui s’ouvre sur une Winnie déjà ensablée, passant sous silence le moment où tout a commencé. C’est quelque part “le retard qui est originaire. Sans quoi la différance serait le délai que s’accorde une conscience, une présence à soi du présent... Dire que “la différance” est originaire, c’est du même coup effacer le mythe d’une origine présente (...). C’est la non-origine qui est originaire⁶.” Le souvenir n’est pas alors rappel, mais constitution d’une réalité passée qui, il est vrai, n’existe pas pour le spectateur tant qu’elle n’a pas été convoquée, même comme un double apparent, sur scène. On se rapproche de l’analyse de Deleuze qui voit dans le simulacre non plus la copie dégradée du modèle que proposait le platonisme, mais le déploiement d’un modèle qui n’existe pas comme modèle tant qu’il n’a pas été copié. La sérialité se réalise en suivant un mouvement d’éternel retour qui “n’a pas d’autre sens que celui-ci : l’absence d’origine assignable, c’est-à-dire l’assignation de l’origine comme étant la différence, qui rapporte le différent au différent pour le (ou les) faire revenir en tant que tel⁷.”

Le Même a en effet le défaut d’être souvent compris comme reposant sur l’identité et l’Un. Or l’argument de Nietzsche reste valable : “si c’était l’Un qui revenait, il aurait commencé par ne pas sortir de soi-même ; s’il devait déterminer le multiple à lui ressembler, il aurait commencé par ne pas perdre son identité dans cette dégradation du semblable⁸”. Il faut

prendre son parti de la déformation, de la permutation, de ce qui est apte à faire exister une réalité passée par son simple rappel tout en soulignant l'imperfection inhérente à ce même rappel. Quelque chose se dérobera donc obligatoirement qui, parce qu'il prouve l'incomplétude du présent, relance l'attente d'un événement à la retranscription enfin satisfaisante. Si "ça" existait autrefois et si "ça" n'est pas parfaitement là maintenant, alors "ça" a des chances d'arriver demain. Le problème est de savoir ce que représente le "ça" qui sature le discours de Winnie. Sa fréquence est telle que l'on en vient à le sortir de son insignifiance de surface. Des expressions comme "ça ne presse pas" ou "ça va mieux" ne s'apparentent plus à des expressions toutes faites, à des paroles en l'air, mais sont alourdies et comme emplies par le poids et la signification d'un "ça" devenu une entité à part entière, évoluant au fur et à mesure de la pièce. Cependant, le "ça" reste assez flou pour qu'il puisse représenter l'ensemble des possibles événementiels. "Ça" est n'importe quel événement qui s'actualise, qu'il soit de l'ordre de l'acte pur, de l'émotion, de la sensation ou, bien entendu, du souvenir. Mais l'effet est double car, à côté d'une mise en lumière de l'incertain, la surexposition du "ça" mène également à une neutralisation du défini. N'importe quel fait passé, quand bien même il serait au premier abord accessible et aurait été extrait de l'agrégation informelle du passé, semble condamné à être ramené au "ça". Beckett lui garde sa seule qualité d'événement en tant que présence pure, mais en le débarrassant des spécificités de son contenu et de ses valeurs propres qui permettraient de le distinguer des autres faits. Il retrouve une certaine et paradoxale neutralité par son élargissement à un en-soi événementiel, à une essence commune à toutes les réalités dont témoigne le pluriel du titre de la pièce. Tout comme Winnie pensait autrefois "qu'il n'y avait jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante" (p. 72), les réalités capables d'introduire une rupture et de se singulariser subissent à leur tour un principe d'uniformisation. Les "beaux jours" sont ces jours où les événements, à force d'être rois, ont réussi à confondre leurs visages, à ne plus se distinguer et à se détrôner eux-mêmes en ouvrant la porte de leur palais à la monotonie.

Il faut dire que la répétition amène un rituel qui vaut plus par lui-même que par son objet et qui finit par attaquer le principe sacré, depuis Proust, de la réminiscence. Ce dernier entre dans une logique mécanique, puisqu'il se produit à chaque fois que Willie lit une annonce et qu'une véritable cérémonie gestuelle venant de Winnie l'accompagne : par deux fois, son mouvement qui consiste à porter la toque vers sa tête est arrêté ; par deux fois, elle regarde devant elle, puis ferme les yeux ; par deux fois, elle tient sa toque dans une main et ses lunettes dans l'autre. On est loin de la petite madeleine, dont le retour mémoriel est le fruit d'un moment unique, impossible à reproduire. L'enchaînement des souvenirs de Winnie leur ôte le goût merveilleux de l'éphémère et de l'exceptionnel. Inversant avec humour la tradition proustienne, Beckett va jusqu'à faire au contraire du silence et de l'absence de souvenirs les événements surprenants. Alors que Willie se penche sur les annonces immobilières et que l'on s'attend à une nouvelle réminiscence de Winnie, celle-ci n'a exceptionnellement pas lieu. Le geste est abouti et la toque trouve enfin sa place sur sa "tête" (p. 22). L'absence de réactions et de propos nostalgiques à la lecture d'une nouvelle rubrique souligne le passage d'une banalisation de l'exceptionnel à une valorisation du non-événement. L'absence est autant à remarquer que la présence spectaculaire. C'est elle qui permet à l'indécision de gagner le terrain des états de l'être en même temps que celui d'une temporalité déraisonnée, où sont mises à mal les strates habituelles du passé, du présent et du futur régissant le fonctionnement du souvenir.

Revoir = voir = prévoir ?

Il y a, chez Beckett, une impuissance évidente à circonscrire le cours qui fait office de temporalité, pour créer des espaces et des instants nouveaux. L'uniformité est première comme l'annonce Winnie dès le début de la pièce. Par le "encore" (p. 12) qui lui est attaché, la "journée divine" renvoie à un passé de la fiction où elle avait déjà cours. Son anormalité ne tient dès lors pas à un quelconque statut exceptionnel, mais à sa rupture

avec l'axiologie traditionnelle qui lui est liée. C'est sa banalisation qui s'établit comme nouvelle et paradoxale norme événementielle. Il n'y a dans ce cas rien d'étonnant à ce que les faits présents échouent à accéder au spectaculaire et à la rupture, car ils sont immédiatement pensés comme susceptibles de se reproduire. Les conséquences dans le rapport aux souvenirs sont importantes. Cela signifie que le présent scénique est incapable de produire des événements qui, à l'avenir, seront susceptibles d'être rappelés par la mémoire et de se distinguer d'autres faits. Les souvenirs sont donc condamnés à ne plus se renouveler. Ils sont captifs d'un temps d'avant la représentation, du temps du "vieux style". Le présent ne deviendra jamais un passé identifiable, singulier et encore moins heureux. Il se transforme en un hors-temps qui restera prisonnier du même et de la répétition. Dire que la rupture, le bouleversement, le spectaculaire n'ont plus cours au présent, c'est supposer qu'il n'y aura plus de souvenirs nouveaux. L'homme est anéanti dans sa capacité à s'édifier un passé neuf et en mouvement, parce qu'il n'a plus le pouvoir de modifier son présent. Le drame vient du fait que sa bulle mémorielle est devenue hiératique.

Faut-il alors considérer que l'acte I n'est qu'une répétition factice d'une réalité propre à l'acte II ? Que faire de l'épisode de l'ombrelle qui prend feu et qui, au premier abord, incarne l'entrée du merveilleux sur scène ? Certaines altérations du même ont bien lieu, mais si la réalité de leur apparition n'est pas niée, c'est cependant la réceptivité des personnages à leur égard qui ne fonctionne plus comme avant. L'échelle de la surprise s'est déplacée :

"Winnie. – Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout, c'est toi qui a raison, Willie. (*Un temps.*) L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée." (p. 46)

La particularité de l'univers beckettien est sans doute là. L'événement est effectif, mais, *a posteriori*, on lui refuse son statut d'événement, car il échappe à ces deux caractéristiques essentielles que sont les exigences

de rupture et d'exception. Il se trouve pris dans un univers de la semblance qui, après avoir contaminé le présent, menace également le futur. En effet, le présent apparaît autant comme une répétition de la veille que comme le modèle d'une duplication au lendemain. Le prospectif est gagné par le rétrospectif, à l'image du futur antérieur – "Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un !" (p. 56) – ou du futur proche de l'expression préférée de Winnie – "Oh le beau jour encore que ça va être !" (p. 20) – qui implique le fantasme d'un avenir conforme aux attentes passéistes du personnage. Si les journées suivent leur cours, c'est en répondant à une logique du déploiement, sans que rien ne semble devoir venir bouleverser la matrice du beau jour. Cependant, de la même manière que chacun a perdu de vue son origine, personne ne peut entrevoir sa fin dans la mesure où la journée présente, celle qui est précisément *en cours*, est la seule référence valable. Est-ce à dire que chaque journée a la possibilité de faire événement et de surprendre ? Beckett limite en réalité le champ de l'indécidable, puisque les événements passés et à venir ont eu ou auront eux-mêmes à subir une logique semblable. Certes, il y a bien la reconnaissance d'un jour, vers lequel tous les autres sont tendus, qui serait apte à se singulariser. "Si pour des raisons obscures, avoue Winnie, nulle peine n'est plus possible, alors plus qu'à fermer les yeux – (*elle le fait*) – et attendre que vienne le jour – (*elle ouvre les yeux*) – le beau jour où la chair fond à tant de degrés et la nuit de la lune dure tant de centaines d'heures⁹⁹" (p. 23-24). L'attente est brute cette fois ; pas la moindre trace d'anticipation active ni de répétition. "Nulle peine n'est plus possible", et c'est une sorte de passivité absolue qui s'instaure, dont Winnie dit pourtant qu'il faut se méfier :

"Winnie. – Hé oui, si peu à dire, si peu à faire, et la crainte si forte, certains jours, de se trouver... à bout, des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil, et plus rien à dire, plus rien à faire, que les jours passent, certains jours passent, sans retour, ça sonne, pour le sommeil, et rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait. (*Elle lève l'ombrelle.*) Voilà le danger. (*Elle revient de face.*) Dont il faut se garer." (p. 42)

Il y a donc une peur d'un monde "sans retour" et la reconnaissance d'un impératif de l'itératif, pour éviter le silence et le vide. Certes, les personnages répètent en avant ce qui adviendra peut-être le lendemain. Mais cette répétition est complexe. Elle est prévision en même temps que réalisation ; elle est réelle, mais sans conséquence immédiate ; elle est montrée sous nos yeux, mais soumise au doute. De là vient le recours aux "imaginationes mortes", condamnées à "imaginer" encore et toujours. À l'image du pistolet jamais utilisé ou du coma de Willie, toujours supposé et jamais réalisé, l'entrée dans le *phénomène*, au sens d'événement surprenant et au sens kantien de ce qui est l'objet d'expériences possibles, s'avère impossible et cède la place aux choses simplement pensées. Car le rapport qu'entretiennent événements et souvenirs est aussi celui entre réalité concrète et image spirituelle. Étymologiquement, le souvenir désigne "ce qui se présente à l'esprit" hors de toute qualification temporelle précise. Dégagé du poids du passé, il se réduit donc à une apparition brute qui peut avoir trait au revu imagé du passé, aussi bien qu'au prévu imaginé du futur. Le "sois prévoyante" (p. 39) de Winnie sonne comme un mot d'ordre comportemental et révèle, face à la peur de passer à côté du surgissement inattendu de l'exceptionnel, un désir d'anticipation qui se fait pré-vision. C'est l'essence même du spectacle selon Beckett : "on ne peut pas partir, on a peur de partir, (...) c'est ça le spectacle, attendre le spectacle (...) attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi¹⁰." Le théâtre serait ainsi mû par une tension vers l'*à-venir*, apte à conditionner le présent des personnages :

"Winnie. – Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive ? (*Un temps*.) Non. (...) Mais je m'entends dire, N'exagère pas, Winnie, avec ton sac, profite-en bien sûr, aide-t-en pour aller... de l'avant, quand tu es coincée, bien sûr, mais sois prévoyante, je me l'entends dire, Winnie, sois prévoyante, pense au moment où les mots te lâcheront." (p. 39)

Les deux prévisions, celle de l'arrivée d'un passant et celle de l'abandon verbal, sont d'importance : l'une laisse entrevoir le retour de la mobilité, l'autre souligne la menace d'un vide langagier définitif. Face à elles, le sac est une sorte de moteur imaginaire et physique qui permet "[d']aller... de l'avant". C'est pourquoi Winnie cède à la tentation de l'action et, malgré le risque d'user les mots, plonge dans son sac et commente ses trouvailles. On assiste au début d'une répétition, presque au sens d'une révision, pour s'assurer que le présent est prêt à recevoir le futur. L'action, même si elle n'est qu'une répétition d'action, vient en aide à l'imaginé et renforce son poids. Le pré-vu amène un pré-agi que peut confirmer la structure de la pièce puisque, dans une visée prospective, l'acte I équivaut parfois à une anticipation de l'acte II. Tout comme le personnage l'annonce dès l'ouverture de la pièce, il y aurait une quantité "de motifs – (*elle regarde à travers un verre*) – de reconnaissance (*l'autre verre*)" (p. 16). Celle-ci est synonyme de seconde identification, et non pas seulement de gratitude. Reconnaître, c'est voir à nouveau. Beckett, avec cette pierre d'achoppement, dit immédiatement au spectateur qu'il lui faudra garder l'œil grand ouvert, afin d'être sensible aux "motifs", c'est-à-dire autant aux thèmes, aux phrases et aux actions récurrentes qu'aux raisons. Le geste de Winnie face aux verres est, à ce titre, exemplaire. De la même manière, le spectateur doit regarder au travers des deux actes et tenter d'y trouver de semblables reflets.

Mais lorsque l'esprit voit double dans l'espace et dans le temps, ce n'est plus seulement la mémoire mais la raison qui, comme le texte ou les habits de la poupée de Mildred, est trouée et "ajouré[e] de blancs" (p. 66). L'esprit paraît en effet sujet à certains dysfonctionnements et ses approches de la réalité sont souvent confuses. Certes, le personnage est victime de ses sens, du mal vu et du mal entendu, sur lesquels se greffent un mal dit et une parole disloquée. Il faut, pour résoudre cela, répéter gestes et mots, mettre et remettre des lunettes, obliger l'autre et soi-même à redire ce qui vient d'être dit pour mieux se comprendre. Le résultat de cet univers où règnent "l'informe et l'inarticulé" est la présentation du "même mouvement heurté de piétinement de ce qui n'avance jamais¹¹".

Ça piétine, parce que refuge est pris dans la répétition. Ça se répète, parce que l'esprit n'a plus la force de créer du nouveau et parce qu'il ne sait plus toujours ce qui a été dit ou fait et ce qui ne l'a pas encore été. Bien que tout cela soit "très troublant pour l'esprit" (p. 62), Winnie prétend que le sien ne l'est pas... ou plutôt ne l'est "plus". La précision est importante, car elle donne à penser un état second de confusion mentale. Faut-il penser que le personnage a su retrouver ses esprits ? Ou faut-il y lire un état nouveau, où l'esprit aurait même perdu la faculté de s'étonner de ses propres troubles ? Les questions méritent d'être posées car, peu après, Winnie reconnaît que sa raison est altérée :

"Winnie. – Je pensais autrefois... (*un temps*)... je dis, je pensais autrefois [que les bruits] étaient dans ma tête. (*Sourire.*) Mais non. (...) Je n'ai pas perdu la raison. (*Un temps.*) Pas encore. (*Un temps.*) Pas toute. (*Un temps.*) Il m'en reste. (*Un temps.*) Des bruits. (*Un temps.*) Comme des petits... effritements, des petits éboulements." (p. 64-65)

"Je pensais autrefois..." : l'affirmation est à entendre comme telle, sans la moindre complétive. Elle signe la disparition d'une pensée cohérente au présent. Winnie pensait, maintenant elle répète d'une manière que l'on pourrait qualifier de *déraisonnée*. La logique n'a plus cours. A-t-elle jamais existé d'ailleurs ? Le doute est permis, lorsque cette logique trouve comme "raison" la présence de bruits dans la tête. Winnie entend des voix et la folie ne semble pas bien loin. Pourtant, elle n'a pas encore perdu tout son esprit selon ses propres dires. Il lui "en reste". Mais, là encore, Beckett joue avec la syntaxe pour mettre en cause la santé mentale de son personnage. Que lui reste-t-il vraiment ? De la "raison" ou "des bruits" dans la tête ?

Si la logique est détruite au présent, comment peut-on accorder une pleine confiance à la mémoire et à la validité du passé rappelé ? Ce dernier ne se trouve validé par aucune preuve, si ce n'est un simple récit. Ni le vieil amant Demoulin, ni les Piper-Cooker ne se sont manifestés sur scène, et le sac ne comprend aucun reste de poupée. Quant à Willie, il ne confirme aucun des souvenirs évoqués. Pas de traces, pas de témoins...

le passé s'avère bien incertain. La mémoire elle-même paraît perturbatrice, dans la mesure où les faits qu'elle rapporte viennent souvent briser le cours d'une précédente parole :

"Winnie. – J'appelle devant l'œil de l'esprit... Monsieur Piper... ou Cooker (...). Derniers humains – à s'être fourvoyés par ici. (*Un temps.*) Jusqu'ici. (*Un temps.*) Et maintenant ? (*Un temps. Bas.*) À moi. (*Un temps. De même.*) À moi, Willie. (*Un temps. De même.*) Non ? (*Un temps long.*) Soudain une souris... (*Un temps. Ton narrateur.*) Soudain une souris... sur sa petite cuisse... plus haut... plus haut... et Mildred, lâchant Fifille dans son épouvante, se mit à crier." (p. 70-71)

Le discours ne fonctionne pas en ligne droite et de manière logique, mais selon un rythme saccadé et avec des référents qui, dans l'énonciation, sont flous car insituables dans le contexte immédiat. Mais ce passage a surtout l'intérêt de faire des souvenirs la réponse à la question du "Et maintenant ?". C'est sans doute le point autour duquel s'organise tout le système temporel de la pièce. Winnie le répète en permanence et semble faire du temps ce cours où se succèdent des "maintenant" (p. 52, 66, 72) incertains toujours soumis à l'interrogation. Tout comme dans la série inaugurale de *L'Innommable* – "Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?¹²" – le présent de la fiction est posé comme référent. Mais c'est un référent qui n'impose rien, qui est vide d'un lieu, d'un être et d'un moment précis. Il est d'ailleurs troublant de remarquer l'ironie qui pèse sur les indices temporels. Pourquoi les termes de "jour" et de "journée" (p. 19, 23, 28, 38, 50, 64) produisent-ils, lors de leurs apparitions, un sourire amusé et la remarque d'un "vieux style" de la part de Winnie ? Sans doute parce que les notions auxquelles ils renvoient n'ont plus cours dans le présent de la fiction. La nostalgie du personnage est la marque du deuil à l'égard d'une temporalité qui, maintenant, n'est plus. Qu'est-ce qu'un jour, en effet, pour Winnie ensablée ? Ce n'est plus une durée marquée par les heures ou les mouvements du soleil. La lumière n'augmente ni ne diminue d'intensité. Il n'existe pas plus d'aube que de crépuscule et la sonnerie ne désigne aucune heure précise. Winnie est

d'ailleurs consciente de ce qu'il faut entendre par le mot "journée" : "toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil" (p. 27). La temporalité traditionnelle, celle qui était encore valable autrefois, a cédé la place à ce que Maurice Blanchot considère comme "une absence de temps"¹³. Bruno Clément se situe dans la même logique lorsqu'il parle d'un "temps du temps" – celui de l'avant nostalgique – qu'il oppose à un "temps sans temps"¹⁴ – celui du maintenant. Dès lors que la répétition brise le poids de l'instant et nous fait entrer dans une sorte d'aplat temporel, où rien ne commence ni ne finit, "peut-on encore parler de temps ?" (p. 60). S'il existe un temps, il est repensé à travers des référents nouveaux qui mettent à mal la notion de chronologie et la distinction classique entre passé, présent et futur. *Oh les beaux jours* présente une temporalité que l'on pourrait nommer de *l'agrégation folle*. Les instants ne sont pas à appréhender dans une succession purement linéaire, où chacun a sa place précise que l'on peut retrouver en reparcourant la ligne temporelle. À la manière du tas qui grandit autour de Winnie, chaque moment est semblable à un grain de sable qui tombe et vient se mêler aux autres qui l'ont précédé. Tous les grains se ressemblent, mais tous finissent également par rouler les uns sur les autres, jusqu'à perdre leur ordre et leur succession originels. Le temps "ne passe pas, ne vous laisse pas, (...) il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, (...) il vient vous enterrer à compte-gouttes, ni mort ni vivant"¹⁵. On comprend pourquoi Winnie est amenée à ne plus percevoir clairement les strates temporelles. Le temps passé était le temps de la reconnaissance de l'événement, parce que celui-ci était justement situable dans le temps. Avec son abolition, la notion d'événement cède la place à celle de répétition, qui est en adéquation avec la confusion régnante, voire accentue le phénomène :

"Winnie. – Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera pas plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir." (p. 45)

Si ce théâtre, côté *cours*, est de l'ordre de l'inchoatif – “Commence” est l'un des premiers mots de Winnie – c'est simplement parce que c'est un début de répétition qui est constamment amorcé. Les souvenirs ont ainsi imposé un fonctionnement dramatique neuf plutôt qu'un autrefois et une nostalgie. Dépassant leur simple contenu mémoriel, Beckett en a usé comme d'une présence qui a évité l'avènement du vide mais qui, en affirmant une sorte de babil sonore à l'âme et au passé perdu, a bouleversé les repères rassurants de la temporalité.

Par le traitement des souvenirs qu'il propose dans *Oh les beaux jours*, Beckett donne à comprendre cette pensée moderne qui est née “de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres¹⁶” et Winnie est bien cette idole-mémoire qui cherche dans les images passées des réalités consolatrices pour le présent. Mais les retrouvailles incomplètes avec un temps perdu obligent à une répétition compulsive proche du premier système développé par Freud dans *L'Interprétation des rêves*¹⁷. Winnie s'enferme en effet, par son soliloque, dans une réaction à tendance automatique, qui vise à répéter des expériences nostalgiques de satisfaction. Certes, celles-ci restent perverties par l'incertain, l'incomplet, le fragmenté, mais, dans ces imperfections créatrices d'un manque, la pièce trouve le moteur de sa progression. Car la répétition est double. Elle est liée au désir de faire à nouveau émerger des bouleversements passés, en même temps qu'elle bloque tout processus de rupture neuve au présent. L'original, qui interdit la copie, doit affronter l'originel qui, quant à lui, s'impose comme référent idéal. Ce paradoxe est lié à l'étymologie de la “répétition” qui, en allemand comme en français, renvoie non pas à une simple reproduction dans le temps, mais à l'action d'aller chercher à nouveau. C'est ce mouvement qui, en soi, fait événement dans un processus mémoriel où tout nous conduit à affronter une temporalité dont l'ontologie platonicienne du Même et de l'Autre – *Timée* et *Philèbe* – constitue l'habituel cadre de référence. Affaire de l'esprit, il présente une

complexité qui le fait échapper à la pure mécanique répétitive. Les rouages se grippent parfois et l'identité n'est jamais parfaite. À sa manière, Beckett actualise l'opposition qu'Hegel a développée dans *La Phénoménologie de l'Esprit* à l'égard de la Nature qui, en tant que pure circularité, ne saurait avoir d'histoire. Dans l'Esprit, au contraire, la tentation itérative n'aboutit pas à la fixité et à la simple copie. Cette reconnaissance de la mutation ou de la métamorphose – “Die Verwandlung” selon Hegel, “la Différence” selon Deleuze – vient du mouvement de l'Esprit dans le temps, où a précisément lieu l'expérience subjective du souvenir. Pas de primat psychologique cependant, puisque la déconstruction de l'être reste maîtresse et aura profité à un spectacle où la quête d'un passé s'absentant aura permis l'édification d'un être-là au présent. Au spectateur de se souvenir avec humour des “beaux jours” où le théâtre jouait des ficelles faciles du spectaculaire ! Il sait maintenant que l'homme n'a plus qu'à tenter, comme le souhaitait déjà Artaud, “de reprendre sa place entre les rêves et les événements¹⁸”.

Guillaume Mainchain

Notes

- 1 Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 35.
- 2 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963-1974, p. 45. Les références sont désormais intégrées au texte sous forme abrégée.
- 3 Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, I, Paris, Gallimard, 1974.
- 4 Victor Segalen, "Empreinte", *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 64.
- 5 V. Segalen, "Empreinte", *op. cit.*, p. 64.
- 6 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 302-303.
- 7 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 164.
- 8 *Ibid.*, p. 164.
- 9 *Ibid.*, p. 23-24.
- 10 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Gallimard, 1953, p. 157-158.
- 11 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio essais, n°48, 1987.
- 12 S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 7.
- 13 Maurice Blanchot, "Où maintenant ? Qui maintenant ?", repris dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- 14 Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994, p. 270.
- 15 S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 171.
- 16 G. Deleuze, *Différence et répétition*, "Avant-propos", *op. cit.*, p. 1.
- 17 Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, chap. 7, 1900.
- 18 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais n°14, 1964, p. 143.