

Corporéité des formes brèves : la forme brève dans le théâtre de Beckett

MARJORIE COLIN

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉES

THÉORIE ET HISTOIRES DES ARTS ET DES LITTÉRATURES DE LA

MODERNITÉ – THALIM / UMR 7172

marjoriecolin@yahoo.fr

Introduction

1. Charles Juliet rapporte dans *Rencontres avec Samuel Beckett* l'un des souhaits du dramaturge de parvenir à écrire une pièce qui se jouerait en une minute. Il fera mieux avec *Souffle*, pièce de trente-neuf secondes. Au-delà de l'anecdote, cette remarque révèle surtout que l'expression « théâtre de la brièveté » est presque pléonastique quand on évoque le théâtre beckettien. On remarque une véritable évolution, voire une dégradation, en termes de densité, entre les premières pièces comme *En attendant Godot* et les dernières comme *Souffle* qui se réduisent à quelques mots. La parole se raréfie et cette recherche d'une forme condensée apparaît comme un enjeu esthétique. Nous pouvons faire plusieurs hypothèses.
2. La forme brève chez Beckett est d'abord l'expression d'une volonté esthétique. Pour reprendre la formule de Michel Corvin, Beckett donne à voir une littérature de l'épuisement à travers des « structure(s) squelettique(s) », à l'instar de ses personnages. Épuisement du verbe, du corps, de la forme théâtrale, du théâtre lui-même. Plusieurs pièces de Beckett deviennent alors des objets théâtraux non identifiés. On assiste ainsi à un effritement du genre et la brièveté est alors le symbole d'une remise en cause des fondamentaux dramatiques, d'une réflexion sur le genre théâtral.
3. Mais la brièveté révèle aussi une certaine ambivalence : à la fois marqueur du tragique et plus particulièrement de la finitude, elle renvoie l'homme à sa condition de mortel, le mettant face à l'inéluctable fin en disant le rien en peu de mots. Beckett pratique une écriture de l'agonie, visible par cet art de la condensation : réduire le plus possible les dialogues

pour marquer l'inutilité du langage, effriter la communication pour en montrer l'inefficacité.

4. Mais la forme brève est aussi un moyen de dissoudre ce tragique. La réduction du verbe constitue un outil efficace pour mettre au jour, par le biais du comique, les clichés langagiers. Dans les pièces plus longues comme *Godot* ou *Eleutheria*, la forme brève des dialogues rappelle celle des dialogues de clowns, courts, rythmés et marquants, qui libèrent le comique. Elle permet alors la dénonciation de la superficialité des échanges, des truismes, par l'interruption de la linéarité, le surgissement du soudain et évacue donc dans une certaine mesure le tragique par les types de comiques (gestes, langage, situation).
5. Pour qualifier le théâtre de Beckett, la critique a utilisé l'expression « théâtre de l'épuisement ». Nous pouvons tout d'abord établir une typologie des formes brèves dans le théâtre beckettien : du néologisme « dramaticule » qu'il a lui-même créé pour désigner de petites pièces dramatiques, aux fragments, mimodrames et autres pièces en un acte, son théâtre montre un effondrement progressif de la forme. Si dans des pièces comme *Godot* ou *Fin de partie*, on trouve une structure théâtrale classique, un découpage en actes ou des dialogues qui ont encore une logique discursive, les pièces plus tardives comme *Catastrophe*, *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse* ou *Souffle* traduisent un amoindrissement du genre au profit d'une forme resserrée à un minimum.
6. En effet, la pièce *Cette fois* qui fait seize pages met en scène un seul personnage et trois voix, A, B et C qui parviennent au spectateur par « bribes » et semblent être sorties de ce personnage en scène, comme trois dédoublements schizophréniques. Le terme « bribes », annoncé dans la didascalie témoigne de cette volonté de réduction. Cette brièveté est renforcée par la répétition de syntagmes entiers, donnant l'impression que le texte dit n'est finalement qu'une variation d'un même, épurant encore davantage la matière sémantique dans la mesure où ce qu'il reste à dire qui n'a pas été dit s'avère être incroyablement laconique : la réplique « cette fois où tu es retourné cette dernière fois voir si elle était là temps la ruine où enfant tu te cachais (Beckett, 1978 ; 15) est répétée plusieurs fois dans la pièce pour traduire la rengaine et marquer en même temps l'absence d'un autre discours qui viendrait rompre la monotonie du texte dit. En effet, supprimer les répétitions qui émaillent ce monologue reviendrait à rendre compte du

résidu textuel et mettrait donc au jour un texte d'autant plus réduit. La répétition ne fait donc que révéler la volonté d'épurer au maximum le langage puisqu'il ne reste finalement presque rien.

7. D'autres exemples participent du même processus : la pièce *Berceuse* de onze pages, *Catastrophe* de dix pages, *Solo* de huit pages montrent à quel point Beckett cherche à réduire le drame à un murmure, ce qu'il fera dans *Souffle*, pièce de moins d'une minute, que Beckett nommait sa « virgule dramatique » et que Marie-Claude Hubert évoque comme étant : « le point limite du travail théâtral de Beckett qui tend de plus en plus vers une expression minimale, réduite ici à un souffle » (Hubert, 2011 ; 1010).
8. Mais ce théâtre de l'épuisement est aussi un moyen de s'attaquer aux codes d'écriture traditionnels du théâtre. En effet, cette pratique de la brièveté témoigne chez Beckett d'une subversion de l'esthétique traditionnelle, en particulier de la conception aristotélicienne du théâtre. La pièce *Catastrophe* est à cet égard éloquente. Quatre personnages sont en scène : un metteur en scène, son assistante, le protagoniste et l'éclairagiste. Tous sont désignés par la première lettre de leur fonction, M, A, P, excepté l'éclairagiste qui se nomme Luc. Or le seul personnage qui est véritablement nommé, n'a finalement aucun véritable rôle, au sens traditionnel du théâtre, dans la pièce. Peut-être pouvons-nous y voir une forme de critique de l'esthétique théâtrale, dans la mesure où les seuls personnages qui agissent et parlent dans cette pièce sont ceux qui normalement se situent en dehors de l'espace scénique. Le protagoniste, alors seul sensé agir, est quant à lui condamné au silence et à l'immobilité. Outre l'aspect comique de ce dérèglement, la forme extrêmement brève de cette pièce, à peine onze pages, témoigne d'une sorte de refus du jeu de l'acteur, et renvoie à la tyrannie du metteur en scène. Cette mise en abîme du théâtre fait figure d'attaque lapidaire contre l'esthétique théâtrale traditionnelle. Par l'éviction de l'acteur, alors pivot de toute pièce qui porte ce nom, Beckett montre que le théâtre ne peut pas être simplement ramené au jeu de l'acteur, voire qu'il ne l'est plus du tout. La brièveté attire donc l'attention du lecteur sur la singularité de la pièce, à savoir ce qu'il faut montrer et qui normalement ne se montre pas : le fait que l'acteur ne joue pas, ce qui fait écho à la grande modernité du théâtre beckettien.
9. Enfin, les formes brèves chez Beckett témoignent d'un brouillage des codes par les différentes interconnexions qu'on y retrouve. La pièce

Impromptu d'Ohio témoigne d'une véritable hybridation des genres. Le terme choisi par Beckett comme titre induit d'emblée la brièveté comme clé de voute de la pièce, un impromptu se définissant par l'improvisation et la réduction. Les deux personnages, le Lecteur et l'Entendeur évoquent le genre du conte et non plus du théâtre dans la mesure où le discours du Lecteur n'est jamais interrompu par la parole de l'Entendeur. La suprématie du dialogue est alors abolie sur l'espace scénique au profit du récit. La longue réplique qui forme les huit pages de la pièce est ponctuée par des connecteurs logiques et temporels qui associent le discours à une narration : « jour après jour », « puis », « une nuit », « plus tard », « ainsi », « finalement » (Beckett, 1982a ; 59-67). La pièce se termine sur cette réplique du Lecteur : « La triste histoire une dernière fois redite » (Beckett, 1982a ; 67). On peut donc s'interroger sur la porosité du genre tant l'absence de dialogue théâtral et la brièveté du texte font que cette pièce relève davantage du conte que de l'esthétique théâtrale, ce que soulignera Marie-Claude Hubert : « La grande originalité de ces œuvres de Beckett résulte de la tentative de porter à la scène des éléments que seul le genre romanesque semblait susceptible de véhiculer » (Hubert, 2011 ; 195).

10. La pièce *Solo* présente quant à elle une écriture fragmentaire, un morcellement du discours, en témoignent les phrases nominales dans ce passage :

Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco.
Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et retour. Ces voyages. Char-
rybde Scylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à jamais. De funérailles en funérailles.
Jusqu'à maintenant. Cette nuit. Deux billions et demi de secondes. Peine à croire
si peu (Beckett, 1982b ; 30).

11. Ces phrases brèves au sein d'une structure théâtrale déjà elle-même réduite provoquent un brouillage générique. Est-ce encore du théâtre ? Les nombreuses allitérations que l'on retrouve dans la pièce, notamment l'allitération en « b » dans « Chemise et chaussettes blanches. Blanches jadis. Extrémité blanche du grabat au bord du cadre. Blanche jadis » (Beckett, 1982b ; 33) accomplissent une forme de poétisation du discours qui associe la réplique à une forme de prose poétique. Cette « étrangeté musicale » dont parle Marie-Claude Hubert fait sens car on assiste à une confusion des genres et des arts et le théâtre ici semble vidé de sa seule forme dialogique au profit d'un souffle poétique et musical bref. Les enchaînements de

phrases lapidaires apparaissent alors comme un roulis verbal dont seule la puissance poétique semble surgir.

12. La pièce *Quoi où*, dernier texte de Beckett qu'il destinera à la scène est selon le biographe James Knowlson « une courte pièce énigmatique ». Catherine Naugrette souligne « l'aspect important de la musique et de la poésie » de ce texte, y voyant même une allusion au poème rimbaldien « Voyelles », par les noms donnés aux personnages dont seules les voyelles changent, Bam, Bem, Bim et Bom.

13. La pièce *Berceuse* témoigne elle aussi d'une fusion avec la poésie : les retours à la ligne évoquent un texte en vers libre et confèrent à la pièce, à la fois par la brièveté de sa structure et par la versification, une forme poétique qui le détache du genre dans lequel il est confiné. En quelque sorte, Beckett pratique la désincarcération générique :

jusqu'au jour enfin
fin d'une longue journée
où elle dit
se dit
à qui d'autre
temps qu'elle finisse
temps qu'elle finisse (Beckett, 1982c ; 42)

14. Dans ce même texte, l'absence de majuscule au début de chaque vers peut allusivement illustrer cette volonté de réduction supplémentaire. Cette pièce ne serait-elle pas un moyen d'atteindre le « minuscule » soit d'écrire « un peu plus petit », de faire plus bref ?

15. D'autre part, les deux pièces que constituent *Actes sans paroles 1 et 2* sont des pièces typiquement conçues pour le mime, associant les personnages à des clowns. La brièveté apparaît ici comme la condition de réussite du « numéro ».

16. Enfin, la pièce *Va-et-vient*, enfin, sous-titrée « dramacule » est également intéressante. La réduction des dialogues se fait au profit de la représentation d'une désarticulation géométrique des mains. Cela n'est pas sans évoquer les figures kaléidoscopiques, associant ce qui est mis en scène à une libre construction. Les mains semblent indépendantes et s'autonomisent pour former une figure graphique qui peut évoquer un mobile.

17. La forme brève révèle donc, au-delà d'un théâtre de l'épuisement, une volonté du dramaturge de briser l'étanchéité des catégories génériques. Du

théâtre à la poésie, de l'espace théâtral à l'espace musical, pictural ou clownesque, le théâtre beckettien, dans sa brièveté, est un théâtre hybride.

18. Cette réduction s'inscrit d'autre part au carrefour des registres comique et tragique et donne à la brièveté une forme ambivalente. La forme brève dans le théâtre de Beckett est d'abord un marqueur tragique dans la mesure où la densité des pièces s'amenuise pour rendre compte d'une extinction progressive. Beckett cherche à montrer l'épuisement du corps et l'agonie du verbe pour traduire l'expérience de la finitude. Réduire les déplacements, multiplier les tentatives d'extinction du verbe vont de pair avec une volonté de couper davantage dans la matière dramatique. Ainsi de pièces assez longues comme *Eleutheria* l'auteur parvient ensuite à des formats comme *Solo* ou *Souffle* qui symbolisent autant l'effritement du genre que la déréliction physique et langagière.
19. Ce processus du dépouillement à l'extrême est visible dans *Berceuse* : les deux personnages en scène, à savoir F, la femme dans une berceuse et V, sa voix enregistrée, reprennent le schéma de *La dernière bande* entre Krapp et le son de sa voix enregistrée au magnétophone. Mais le discours se fait encore plus bref. Ce n'est plus F la femme qui occupe l'espace de la parole, comme c'était le cas dans *La dernière bande*, mais sa voix qu'elle entend, sorte de résidu d'elle-même. Le personnage est donc réduit clairement à un son. Ainsi la femme n'a de consistance qu'en tant qu'elle ponctue le discours d'un « encore » qui vise à prolonger le flot continu de ce qu'elle entend. Par cette éviction du personnage parlant au profit d'un personnage entendant, Beckett met en scène ce que Charles Juliet rapporte à propos de l'extinction du sujet : « À la fin, on ne sait plus qui parle. Il y a une totale disparition du sujet. C'est à cela qu'aboutit la crise de l'identité » (Juliet, 1986 ; 54).
20. Cet objectif de brièveté est sensible également dans les dénominations des personnages. Dans *Va-et-vient*, la dépersonnalisation se retrouve à travers l'amputation des noms Flo, Vi, Ru. Beckett va encore plus loin dans *Catastrophe* où les personnages ne sont nommés que par la première lettre de leur fonction : P pour protagoniste par exemple, ou dans *Actes sans paroles 2* par les lettres A et B.
21. Les corps sont aussi victimes de cette volonté de réduction : dans l'ensemble du répertoire beckettien, les personnages sont tour à tour handicapés, comme Hamm en fauteuil roulant dans *Fin de partie*, enfermés dans

des jarres comme les personnages de *Comédie*, ensevelis dans un mamelon de sable comme Winnie d'*Oh les beaux jours*, réduit à une voix comme dans *Berceuse*, un œil comme dans *Film* ou une respiration comme dans *Souffle*. Ce dépouillement corporel traduit une forme de condamnation des personnages, prisonniers de corps qu'ils ne maîtrisent plus.

22. Plus le dramaturge réduit la matière textuelle et scénique, plus il grossit les traits saillants des infirmités de ses personnages, en accentue l'aspect tragique. Les personnages apparaissent alors dans toute la difficulté de leur rapport au monde.
23. Et Juliet de rapporter au sujet de Beckett : « Dans ses derniers récits et dans ses dernières pièces, d'une singulière brièveté, toute la condition humaine se trouve exprimée en quelques mots : l'attente, la détresse, l'espoir, l'amour, la mort (Juliet, 1986 ; 66).
24. C'est évidemment le cas de sa pièce de trente-neuf secondes qui commence par une inspiration et se termine par l'expiration. On peut y voir toute la vie contenue, condensée dans ce double mouvement. De la même manière que la pièce *Quoi où* est pour Marie-Claude Hubert, un « long voyage qui s'enfonce vers l'hiver, la vieillesse et la mort » (Hubert, 2011 ; 874).
25. Le langage enfin est touché de la même manière par la brièveté et accentue la puissance tragique du texte: en effet, si comme l'écrit Matthieu Protin dans *Fragments*, « L'abandon de la forme dialoguée est compensé par une théâtralisation marquée des didascalies », c'est pour mettre en lumière l'échec de la parole, l'impasse de la communication. Cette incomunicabilité est un marqueur du tragique contemporain. Les échanges s'amenuisent dans les pièces les plus brèves de Beckett, jusqu'à devenir de simples mimodrames dans lesquels la parole est clairement absente. La pièce *Berceuse* est à cet égard éloquente : la succession d'expressions qui s'apparentent à un catalogue de vers témoigne d'une parole qui achoppe et ne peut plus réellement signifier. Beckett avait déjà, bien entendu, entamé cette déconstruction du langage, témoignant d'un verbe qui ne peut plus rien dire, comme l'atteste cette réplique de Clov dans *Fin de partie* : « Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne ! » (Beckett, 1957 ; 29). *Berceuse* s'achève sur la même exigence du silence : « Il ne reste rien à dire ». Le procédé est similaire dans *Cette fois* : les ruptures syntaxiques, l'éclatement du discours, l'absence de ponctuation et de linéarité

dans le dialogue montrent qu'en réalité, dire n'est plus signifier. « Le mot va-t'en » dit d'ailleurs le Récitant de *Solo*. La brièveté est donc un moyen de parvenir aussi à l'évacuation du langage.

26. Le dramaturge met donc en relief dans ces pièces l'épuisement du langage jusqu'à extinction de la voix, puisque, comme l'écrit Beckett dans *L'Image*, « La langue se charge de boue ». En effet, *Actes sans paroles* ne sont plus que des mimes destinés exclusivement au jeu physique.
27. La brièveté permet donc de concentrer les effets du dramaturge en ne laissant apparaître qu'un résidu : résidu de corps, d'esprit et sans doute aussi, de théâtre.
28. Pourtant, la forme brève est particulièrement efficace pour offrir une place au comique, qui vient donc dissoudre dans une certaine mesure le tragique.
29. « Rien n'est plus drôle que le malheur », écrit Beckett dans *Fin de partie*. La brièveté vient ici accentuer la veine comique par la puissance des situations qui sont mises en relief. Réduire le texte sert la mise en avant d'une gestualité qui rend le comique plus percutant.
30. Dans un premier temps, on constate que les pièces les plus courtes de Beckett ressemblent à une suite de gags, où gestes et paroles deviennent clownesques. Cette idée du clown beckettien est développée par Alfonso Sastre dans le *Cahier de l'Herne* Beckett :

Beckett découvre le cirque comme représentation existentielle. Ce couple – le clown et l'auguste – est une représentation simplifiée d'un rapport complexe : celui de l'homme et de son prochain. Le clown et l'auguste sont deux hommes qui ne se comprennent pas. C'est pour cela que nous rions (Bishop et Federman, 1976 ; 237).
31. Les deux personnages d'*Actes sans paroles 2* figurent deux clowns dans leurs attitudes diamétralement opposées. A est maladroit et lent. Il ne « rêve » pas moins de onze fois en deux pages là où B est précis et vif et « consulte sa montre » (Beckett, 1963 ; 95) quinze fois. Ces actions parallèles sont comiques parce qu'elles inscrivent leur caractère itératif dans une durée particulièrement brève. La figure du duo permettrait alors chez Beckett, grâce à la forme réduite qu'il met en scène sur le mode du numéro de clowns, le dépassement du tragique par la dérision, la conversion du pire en rire, la lutte solidaire contre l'angoisse du vide.

32. *La dernière bande* présente Krapp comme un personnage aux cheveux blancs, hirsutes. La mise en scène de Peter Stein en 2013 accorde une attention particulière d'ailleurs à cette caractéristique en faisant de Jacques Weber un clown déchu, ce qui n'est pas sans évoquer le personnage de *Catastrophe*, « déplumé », avec seulement « quelques touffes » qui rappellent la coiffure clownesque. Les noms des personnages, marqués eux aussi par la réduction, peuvent figurer les hypocoristiques du cirque : Flo, Vi et Ru de *Va-et-vient*, ou encore Bam, Bem, Bim, Bom qui rappellent les noms de clowns russes.
33. La forme brève apparente donc ces pièces à de petits numéros clownesques qui permettent d'évacuer le tragique.
34. D'autre part, l'analyse de la brièveté s'étend également aux répliques, elles-mêmes marquées par la réduction, qui permettent au dramaturge de souligner la facticité du langage et d'en ridiculiser les stéréotypes. Ainsi la jargonaphasie de Lucky dans *Godot* témoigne d'une association totalement décousue et délirante de syntagmes brefs qui, parce qu'ils sont associés de manière incohérente, renforcent la portée comique de la réplique.
- [...] il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement [...] que l'homme malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir [...] (Beckett, 1952 ; 60).
35. Ce déraillement du verbe, comique et grotesque, renforce ainsi l'absurdité du langage.
36. Le discours décousu marque une forme de démente dans laquelle se déploie une puissante charge comique. Assumée sérieusement par le personnage, sorte de parodie de discours journalistico-socio-philosophique, cette tirade n'est en réalité qu'une succession de phrases brèves assemblées en collage pour renforcer toute l'absurdité d'un langage qui n'exprime finalement rien.
37. D'autre part, si la forme brève sert les gags clownesques, certaines répliques d'*Eleutheria*, la pièce la plus longue de Beckett, présentent un autre aspect du « bref » comme motif d'écriture. En effet, la pièce regorge de sentences qui mettent en difficulté la signification de la communication, ou du moins expriment la vacuité du langage. Ainsi, la brièveté n'est là dans cette pièce que pour rendre visible cette vacuité et apparaît en même temps

comique puisque le dialogue n'est pas maintenu mais bien interrompu par ces phrases-éclaircies qui assurent la rupture discursive :

Jeanne voit de la vie et de la gaieté partout. C'est une hallucination permanente ! (Beckett, 1995 ; 28).

Moi qui comptais déconner jusqu'à l'article de la mort (Beckett, 1995 ; 29).

38. On retrouve des formes sentencieuses qui sont un moyen de parodier les proverbes et autres truismes. Le dramaturge s'amuse ici avec les conventions langagières en détournant la forme brève du proverbe à des fins comiques, en ridiculisant en quelque sorte « l'immédiateté de l'aphorisme ».

Je suis la vache qui devant la grille de l'abattoir comprend toute l'absurdité des pâturages (Beckett, 1995 ; 29).

Un sandwich, c'est deux tartines collées ensemble (Beckett, 1995 ; 112).

39. Enfin, la brièveté des pièces de Beckett marque aussi l'approbation de l'existence, l'*amor fati* dont parle Nietzsche. Les situations sont nécessairement percutantes, du fait de la brièveté de ce qui se joue en scène, et les personnages accèdent à la joie, à l'amour de leur destin, assumant ainsi leur condition grâce à la présence d'un autre à qui donner la réplique. La brièveté apparaît comme une brèche salutaire dans la mesure où elle renforce la puissance des rapports par la réduction des dialogues. Dans une certaine mesure, Beckett semble détourner le précepte de Boileau « Ce qui se conçoit bien s'énonce brièvement ». Renonçant aux oripeaux du langage, refusant de souscrire à la tradition du dialogue théâtral classique, il parvient à illustrer toute la condition humaine en une forme condensée. En effet, les personnages, le plus souvent par deux, témoignent de cette lutte solidaire contre l'adversité, à savoir le temps, la mort. Il y a en quelque sorte une nécessité du duo dans tout son répertoire : l'aveugle et le boiteux de la pièce *Fragments* s'inscrivent dans la continuité de Hamm et Clov de *Fin de partie*. Interdépendance visible aussi dans les couples Didi et Gogo, A et B, Nagg et Nell, le Lecteur et l'Entendeur, Winnie et Willie. Chacun a besoin de l'autre. Même si les échanges sont eux aussi contaminés par cette brièveté, la communication, quand bien même elle se réduit à sa fonction phatique, est un moyen de garder un lien avec l'autre, de rendre visible, au cœur de cette réduction, la permanence de l'être, de résister face à l'engloutissement du néant. C'est toute la fonction de l'adverbe « encore » qui ponctue la courte pièce *Berceuse*. Puisqu'une voix parle encore, même si c'est de plus en plus bas », tout n'est donc pas perdu.

40. Par la forme brève, Beckett resserre donc la visée de ses pièces à l'essentiel : faire en sorte que « Le noir se déchire », comme le dit le Récitant de *Solo*. Marie-Claude Hubert évoque cet optimisme beckettien à propos de la pièce *Catastrophe* : « L'homme, quelle que soit sa condition, acteur manipulé par un metteur en scène, victime d'un univers concentrationnaire, ne peut être entièrement asservi, il finit toujours par relever la tête » (Hubert, 2011 ; 230).
41. L'espoir est alors permis et l'angoisse du néant, par la dérision, évacuée. Les personnages montrent l'acharnement dont ils font preuve à deux, la coexistence assurant leur maintien en scène, à l'instar des personnages d'Actes sans paroles qui refont les mêmes gestes, sans lassitude. Quand bien même ce serait pour « échouer mieux », comme l'écrit Beckett dans *Cap au pire*, il s'agit toujours d'agir, de meubler le temps par des actions, certes dérisoires et futiles, mais qui apparaissent comme les garantes de la joie.

Conclusion

42. Ainsi les pièces de Beckett relèvent à la fois d'une exigence métaphysique, pratiquer la réduction du corps, qui s'étend ensuite à celle du langage, et d'un enjeu esthétique, dans une sorte de contamination à la forme théâtrale, recréant, redéfinissant la forme dramatique elle-même.
43. Devant l'effondrement de la parole, la brièveté est alors chez Beckett la clé qui donne au silence sa pleine résonance et plonge le personnage dans une forme d'angoisse : face à l'impossibilité de faire (les corps sont empêchés) et de dire (la parole achoppe), le questionnement surgit. Le personnage se retrouve confronté à la pensée de ce à quoi il cherche à échapper. Mais au-delà, il faut surtout voir dans ces formes condensées une voie qui mène dans une certaine mesure ses personnages à la joie. La fonction des petites entrées de clowns que nous propose Beckett permet dans une certaine mesure d'assurer cette approbation de l'existence par le prisme du comique. Le geste qui meuble l'espace laissé vacant par la parole constitue alors le pivot d'un divertissement clairement pascalien. La brièveté devient donc l'espace dans lequel peut se déployer « cet increvable désir » (Badiou, 2010 ; 74-75) dont parle Alain Badiou et ainsi autoriser l'espoir. Loin d'être seulement ramené à un facteur de réduction au sens métaphysique du

terme, le bref chez Beckett peut donc paradoxalement apparaître comme un déploiement, dans la mesure où il propose une ouverture et peut-être même une aventure, humaine et optimiste.

Bibliographie

AMIARD-CHEVREL Claudine, *Du Cirque au théâtre*, Paris, L'Age d'Homme, 1983.

BADIOU Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

_____, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

_____, *La dernière bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

_____, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

_____, *Actes sans paroles 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

_____, *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

_____, *Cette fois*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

_____, *Impromptu d'Ohio*, Paris, Édition de Minuit, 1982a.

_____, *Solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1982b.

_____, *Berceuse*, Paris, Éditions de Minuit, 1982c.

_____, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

_____, *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

BISHOP Tom et FEDERMAN Raymond (dir.), *Cahier Beckett*, Paris, L'Herne, 1976,

M. COLIN, « Corporéité des formes brèves... »

HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2011.

JULIET Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, 1986.