

## Tromper l'attente

Johanne Bénard

Numéro 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28118ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Bénard, J. (1992). Tromper l'attente. *Jeu*, (64), 19–26.

## Tromper l'attente

Il serait trop facile, voire malvenu, de reprocher à André Brassard une mise en scène qui s'éloigne de l'esthétique de Beckett. Comment lui faire grief de ce qu'il a justement voulu faire, et qu'il a bien fait? Brassard a, semble-t-il, exploité toutes les possibilités non beckettiennes d'*En attendant Godot*. Sa mise en scène, audacieuse, a tout pour faire dresser les cheveux sur la tête... des puristes. Mais pour le critique ou le théoricien, elle pose des questions extrêmement intéressantes; elle nous amène à réfléchir sur la spécificité du spectacle beckettien. Aussi cela vaut-il la peine non seulement d'étudier la représentation du T.N.M. en rapport avec le texte de la pièce, mais aussi de comparer cette représentation à une autre signée Beckett. Or, j'ai eu la chance de visionner une production récente de la pièce pour la télévision, réalisée par Walter Asmus, dans une mise en scène de Beckett<sup>1</sup>.

### L'attente

«En attendant» : le gérondif du titre porte le sens de la pièce. Non seulement l'intrigue se résume-t-elle à l'attente, mais elle est, au mode performatif, cette attente en action : une attente toujours présente, sans épaisseur, parce que sans l'aboutissement qui lui donnerait un avenir et, par ricochet, un passé. Le tour de force de cette pièce ne consiste pas à avoir fait attendre des personnages pour rien (ce qui signifierait la fin de l'espoir), mais à avoir représenté l'attente... comme un présent qui n'avance pas. Ou plutôt, comme s'il s'agissait d'une suite de présents qui, au lieu de former une succession, s'accumulaient. Le texte de la pièce abonde en passages où les personnages dénie le passage du temps. Mais c'est Estragon qui détient la palme de l'oubli, quand, dans le second acte, il ne reconnaît ni l'arbre, ni ses chaussures (qu'il a laissées à l'avant-scène à la fin du premier acte), ni la première rencontre des personnages de Pozzo et Lucky; de façon emblématique, il dénie tout le premier acte, il empêche cet acte de constituer le passé du deuxième. De même, dans le deuxième acte, Pozzo s'emporte quand on lui demande depuis quand Lucky est muet : «Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps?» (p. 126<sup>2</sup>). Impossible de mesurer le temps qui sépare les deux actes : malgré les changements apparents survenus chez Pozzo (devenu aveugle) et Lucky, le temps n'a pas passé. On ne l'a pas vu passer. C'est ce que dit Pozzo, littéralement, quand il déclare : «Les choses du temps, [les aveugles] ne les voient pas non plus.» (p. 122) Quant aux changements brusques d'éclairage et à l'ascension rapide de la «blafarde» à la fin des deux actes, ils marquent le passage du temps, certes, mais c'est de façon dérisoire. Pour donner l'illusion que le temps ne s'est pas déroulé pendant la conversation de Vladimir et Estragon, on le surajoute artificiellement à la fin des deux actes. L'attente est représentée par ce temps qui s'arrête, en se niant. À l'encontre du sens commun, si on ne voit pas le temps passer dans *En attendant Godot*, ce n'est pas parce qu'il passe trop vite, mais tout au contraire parce qu'il ne passe pas. La stagnation temporelle se projette dans l'espace.

1. La vidéocassette a été publiée au Seuil («Vision Seuil») en 1988 dans la série «Beckett dirige Beckett». Sur la cassette on précise : «Samuel Beckett en a autorisé la production pour la télévision à la seule et unique condition que sa mise en scène soit scrupuleusement respectée.»  
2. Les références au texte sont tirées de l'édition de l'œuvre publiée aux Éditions de Minuit (1952).

D'ailleurs, on trouve là aussi le travail de la négation et de la contradiction. À la fin de chaque acte, c'est la spectaculaire dénégation du «Allons-y», réplique dite par des acteurs absolument (et longuement) immobiles.

Certaines scènes de la pièce pourraient être elles-mêmes emblématiques de cette tendance à l'inertie. Ainsi en est-il de la scène où les quatre personnages se retrouvent par terre, incapables de se lever. Aucune autre façon d'ailleurs d'interpréter la scène que dans cette logique de l'immobilité. Pourquoi ne peuvent-ils plus bouger, pourquoi finiront-ils par se lever quand même, sans mal apparemment, une fois qu'ils l'auront simplement décidé? C'est par rapport au modèle des personnages de l'univers de Beckett qu'il faut lire la scène : le personnage beckettien est attiré par le sol et, comme s'il ne pouvait que perdre la bataille qu'il livre à la gravité, il finit toujours à un moment ou à un autre par s'abandonner à l'immobilité et à la station horizontale : «Ce qu'on est bien, par terre!» (p. 115) s'exclame Estragon. De même pour les scènes auxquelles participe le personnage de Lucky, dont le presque mutisme (l'exception étant son long monologue) donne tout son poids à une gestuelle très ralentie. Son corps souffrant, voire agonisant, n'avance plus qu'avec beaucoup de peine; les mouvements, très lents, semblent excessivement douloureux. On n'a qu'à pousser un peu le raisonnement (jusqu'à l'absurde) pour mettre sur le compte de l'économie des gestes le fait qu'il ne dépose pas ses bagages : «Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages?» demandent sans répit, à Pozzo, Vladimir et Estragon. Les actions de Lucky ne font donc pas qu'illustrer, avec beaucoup de force, la dialectique du maître et de l'esclave; elles s'inscrivent d'abord dans la configuration et le rythme de la représentation.

La mise en scène de Beckett est toute tendue vers l'immobilité. Les déplacements ou les mouvements sont rares. Le geste, restreint, semble ou bien difficile, voire littéralement douloureux, ou bien contraint. On ne trouve peut-être pas encore la minutie de la mise en scène des dernières pièces, où Beckett allait jusqu'à chronométrer les mouvements ou expressions de l'acteur, mais l'économie des gestes des acteurs est frappante<sup>3</sup>. À tout moment d'ailleurs, les attitudes sont figées : les personnages posent; dans le vide de la scène, «grotesquement figés» (comme le disent parfois les didascalies), ils composent un tableau. À l'opposé pourrait-on dire, dans la mise en scène de Brassard, les mouvements ne

3. Voir l'article de James Knowlson sur le carnet qu'a tenu Beckett pour la mise en scène de *la Dernière Bande* au Schiller Theater Werkstatt de Berlin en 1969 : «Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène», *Critique*, n° 519-520, 1990, p. 755-770. Il est néanmoins légitime de s'interroger sur le soin que Beckett a apporté à la mise en scène d'*En attendant Godot* en 1988.





semblent souffrir aucune limitation, et les poses sont raréfiées. Non que les gestes paraissent légers, faciles ou naturels (la vraisemblance des personnages des vieillards en dépend), mais ils demeurent dans l'ensemble plus rapides et surtout plus fréquents. Ainsi, il est intéressant de voir que la danse de Lucky n'a pas été traitée de la même façon dans les deux mises en scène et que le ralenti des gestes désarticulés de Lucky dans la mise en scène de Beckett contraste avec la danse plus frénétique de Lucky dans celle de Brassard.

D'une certaine manière, je dirais que, chez Brassard, le mouvement surcharge la représentation. D'une certaine manière, c'est-à-dire par rapport à la retenue de la représentation beckettienne. À bouleverser cet équilibre fragile, on joue gros : l'effet rythmique concerne le sens de la pièce, ou plutôt son insignifiance. Ce n'est pas le moindre paradoxe de la dramaturgie de Beckett que de jouer l'absurde sur cette économie des gestes : leur raréfaction ne rend pas les gestes plus signifiants. Elle les vide de sens. Or, dans la mise en scène de Brassard, la visée finale étant de faire rire et de divertir, on retrouve le geste et le sens.

### La diversion

Dans la mise en scène de Beckett, la pièce piétine et le spectateur prend conscience de ce piétinement; il s'ennuie, il a l'impression que le temps ne passe pas. Or, pour les personnages comme pour les spectateurs, l'attente est intenable, et on veut l'oublier... en jouant. Vladimir et Estragon disent plus d'une fois qu'ils veulent faire diversion à l'attente. Alors, ils essaient de converser («En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.» p. 87) ou bien *feignent* de s'engueuler. Les diversions que s'inventent les personnages sont du théâtre dans le théâtre. Dans ces moments-là, le théâtre se retourne sur lui-même : Vladimir et Estragon montrent au spectateur qu'ils se donnent la réplique. Or, la plus importante diversion est sans aucun doute, dans les deux actes, la rencontre de Pozzo et Lucky<sup>4</sup>. Mais ces scènes ont-elles dans la pièce un statut distinct; se situent-elles à un niveau intra-théâtral? Une réplique de la pièce le suggère : la tirade de Pozzo sur le ciel, pendant laquelle Lucky, Vladimir et Estragon, sommés d'être attentifs, deviennent des spectateurs : «Comment m'avez-vous trouvé?» (p. 52) Dans la mise en scène de Brassard, la scène est mémorable, puisqu'elle devient le prétexte d'un énorme clin d'œil : les clochards sortent les cartons de vote dont les spectateurs du T.N.M. se servent pour marquer leur appréciation du spectacle au sortir du théâtre!

«C'est Estragon [Rémy Girard, à gauche] qui détient la palme de l'oubli, quand, dans le second acte, il ne reconnaît ni l'arbre, ni ses chaussures (qu'il a laissées à l'avant-scène à la fin du premier acte), ni la première rencontre [...] de Pozzo et Lucky». À droite : Normand Chouinard, dans le rôle de Vladimir. Photo : Robert Etcheverry.

Or, Brassard accentue la démarcation entre les deux niveaux en imaginant Pozzo et Lucky comme des acteurs classiques : la poudre, le maquillage excessif et les costumes somptueux connotent le théâtre en constituant comme un autre spectacle à l'intérieur du spectacle de l'attente. D'une part, donc, les couleurs et le faste des costumes de Pozzo (en roi?) et de Lucky (en bouffon) s'opposent à la grisaille et au caractère prosaïque des costumes de Vladimir et d'Estragon. D'autre part, il faut signaler le caractère plus cérémonieux de leur première entrée en scène, avec le carrosse en trompe-l'œil et les bruits de foudre qui accompagnent les exclamations d'ordre incantatoire de Pozzo («Atlas fils de Jupiter!»). Toute cette «mise en scène» change en quelque sorte la dynamique du premier acte, où la scène du repas de Pozzo devient un véritable événement théâtral : l'installation fastidieuse, due tant à la lenteur de Pozzo qu'à l'intransigeance de son maître, la gloutonnerie de Pozzo, qui exclut impudemment les vagabonds affamés pour en faire des spectateurs aux aguets, concourent chez Brassard à constituer un deuxième espace scénique. Certes, le faste des acteurs ne tient pas tout au long des deux actes, et la dégradation physique qui guette Pozzo et Lucky leur fera perdre, en même temps que leur brio, leur valeur d'autonome; ils ne désignent plus aussi clairement le théâtre dans le second acte. Seul le changement de costume (devenu plus sobre, avec des couleurs plus froides), qui redouble le changement au niveau physique, demeure en quelque sorte un signe théâtral, alors

4. On trouve par ailleurs dans le second acte une scène où Vladimir et Estragon «jouent à Pozzo et Lucky».



que Vladimir et Estragon gardent tout au long du spectacle leur costume plutôt indistinct : un peu vagabond et un peu clown.

À l'accentuation des effets théâtraux des scènes de Pozzo et Lucky correspond la tentative de contextualisation de la pièce, en ce que, dans les deux cas, il s'agit en quelque sorte de mettre à distance l'attente. Brassard a affirmé en interview avoir voulu présenter les personnages de Vladimir et Estragon comme deux vieux acteurs du burlesque qui attendent... un contrat<sup>5</sup>. Jusqu'où Brassard a-t-il voulu aller? Tout reste ambigu selon moi; la mise en scène ne réussit pas à imposer cette lecture de la pièce. Le jeu des comédiens, inspiré du music-hall, ne suffit pas. Pas plus que la scénographie, à mes yeux : les planches de la scène ont beau remplacer la route de campagne, la patère (qu'apporte Vladimir au début de chaque acte), tenir lieu de l'arbre, le spectateur risque d'y voir seulement une plus grande stylisation; il met cela sur le compte de l'épuration propre à la dramaturgie beckettienne. Certes, Brassard a ajouté un piano. Mais c'était sans compter sur le fait que la pièce résistait à toute incarnation tant soit peu réaliste; l'attente reste malgré tout désincarnée et métaphysique. Et au risque de passer pour puriste, je dirais que le piano, quelque signification qu'on réussisse à lui donner, encombre la scène dépouillée de Beckett. Certains allégueront que le piano est bien intégré : au lieu de s'asseoir sur la pierre (prévue dans le décor original), Estragon, plus d'une fois, s'assoit au piano pour jouer quelques notes, s'y accoude au moment de mettre ou d'enlever ses chaussures (opération extrêmement fastidieuse qui donne lieu à toute une cacophonie) ou s'y appuie la tête pour s'endormir. De même, il arrive que les notes s'accordent momentanément avec la musique de scène

5. Voir l'article de Gilbert David dans *Le Devoir* du 24 janvier 1992.



ou qu'elles servent de contrepoint (discordant) à telle autre scène : je pense en particulier au monologue de Lucky. Or, à mon avis, on n'ajoute pas impunément un objet dans l'univers beckettien. D'abord, dans *En attendant Godot*, ce piano cohabite mal avec l'arbre, très chargé sémiotiquement en ce qu'il apparaît comme le seul repère spatio-temporel. Dans le décor nu, l'arbre signifie l'identité du lieu dans les deux actes, de même que le passage du temps (à cause de l'ajout des feuilles), ou plutôt sa suspension, puisque Estragon ne le reconnaît pas. En outre, l'objet chez Beckett entretient le plus souvent un rapport très étroit avec le texte; mentionné non seulement dans les didascalies, mais dans le dialogue lui-même, il peut prendre le relais de la parole ou permettre de la relancer<sup>6</sup>. Ainsi, l'arbre d'*En attendant Godot* est «l'objet» de quelques répliques, bien que cela soit parfois sur le mode de la dénégation : «Décidément cet arbre ne nous aura servi à rien.» (p. 105) Certes, le piano, pourrait-on dire, remplace la pierre, dont justement Vladimir et Estragon ne parlent jamais. Mais la surcharge sémiotique de cet objet ajouté (sur lui repose en grande partie la contextualisation de la pièce) le place au même niveau que l'arbre, ce qui, selon moi, constitue une modification majeure à l'espace dramatique beckettien.

«Certaines scènes de la pièce pourraient être elles-mêmes emblématiques de cette tendance à l'inertie. Ainsi en est-il de la scène où les quatre personnages se retrouvent par terre, incapables de se lever. Aucune autre façon d'eux d'interpréter la scène que dans cette logique de l'immobilité.» Photo : Robert Etcheverry.

En somme, le spectacle de Brassard exploite à fond l'une des composantes du texte de Beckett, qui fait le pendant au degré zéro de l'attente : l'inéluctable diversion. Or cette mise en valeur ou cette radicalisation modifie complètement le rythme de la pièce. Dans la mise en scène de Beckett, l'oscillation entre l'attente et la diversion — comme entre deux niveaux de fiction ou de théâtralité — reste foncièrement précaire : tout finit par être aplati dans la représentation de l'attente, tout finit, littéralement, par se retrouver sur un même plan, au même point : immobile. S'il y a progression dans la pièce, c'est d'ailleurs dans cette inertie galopante : les diversions apparaissent de plus en plus, et donc, inexorablement, comme dérisoires; ils font de moins en moins oublier la «réalité» de l'attente. À la limite, je soutiendrais que chez Brassard, la fonction de diversion n'existe plus, parce qu'elle a envahi toute la pièce. La diversion qui n'est plus essentiellement le contrepoint d'un présent interminable est-elle toujours diversion? Le spectateur ne la sent plus, ne la perçoit plus comme telle. Et si c'est tout un tour de force d'avoir réussi à contracter à ce point l'ennui, on le paye de cette modification apportée au rythme fondateur de la pièce.

### Le comique

Le rythme de la représentation de Brassard serait alors celui du comique. Ne dit-on pas d'ailleurs que le comique est d'abord une question de rythme, de *timing*? Dans la mise en scène de Beckett, tout est fait pour désamorcer le rire. Le dialogue, le geste, la mimique, voire la situation, *auraient pu* être comiques mais, à l'évidence, ce n'est pas là l'effet recherché. Tout tombe à plat. Le ton n'est pas à la blague. On joue dans le registre de l'exaspération, combinant en quelque sorte désespoir et impatience. Tout à l'opposé, dans la mise en scène de Brassard, les deux clochards font rire : leur dialogue et leurs attitudes grotesques sont drôles.

Brassard pourrait avoir tiré parti des ressorts comiques du texte beckettien — restés latents dans la représentation de Beckett. J'en donnerai pour preuve l'étude originale de Clément Rosset, qui démontre l'importance de la «force comique» dans les romans et pièces de Beckett<sup>7</sup>. Car on trouve dans *En attendant Godot* de nombreux exemples des deux procédés que Rosset isole : la précision à vide (qui consiste à donner paradoxalement un surplus d'information ou une information exagérément détaillée pour une situation dont on a décidé par ailleurs qu'elle n'en valait pas la peine) ou l'élan stoppé (où on énonce un fait en même temps qu'on le dément). Le dialogue procéderait ainsi essentiellement de ces deux figures (mais on pourrait aussi en trouver d'autres), et ce qui semble dans la représentation de Brassard un art de la repartie, associé au burlesque, constituerait en propre

6. Le meilleur exemple serait le sac de Winnie dans *Oh les beaux jours*.

7. «La force comique», *Critique* n° 519-520, *op. cit.*, p. 708-712.



«Vladimir et Estragon, sans mot dire, échangent interminablement leurs chapeaux; les gestes paraissent rigoureusement dérisoires dans la mise en scène de Beckett, alors qu'il provoquent le rire chez Brassard. Cela tient tant aux mimiques des comédiens qu'au chapeau de bouffon de Lucky — comme quoi le changement de costume a d'importantes répercussions.»  
Photo : Robert Etcheverry.

l'énonciation des textes de Beckett : au théâtre (lorsqu'il ne s'agit pas de monologue), c'est l'alternance des répliques qui livre une information dérisoirement superfétatoire ou produit un énoncé qui passe son temps à se dénier<sup>8</sup>. Autrement dit, Brassard aurait réamorcé le comique du dialogue beckettien. Pour montrer la différence entre les deux mises en scène, je donnerai l'exemple de la réplique répétitive, qui pourrait être une combinaison des deux figures analysées par Rosset. Vladimir, à court de mots, s'arrête au beau milieu de son discours pour chercher le mot juste ou pour donner toutes les variantes possibles de son énoncé. Estragon lui donne la réplique, en répétant toujours le même mot<sup>9</sup>. Chez Brassard, alors que le discours s'emballe et s'accélère, les deux compères badinent, et cela produit un effet comique. Chez Beckett, la réplique d'Estragon paraît obstinée et est dite avec irritation; cela ne mène qu'à l'agacement. Le dialogue de la pièce prête au comique. Il faut y mettre le ton... Certes, avec Brassard, les comédiens, plus d'une fois, en remettent. Et il est tout de même difficile de retrouver Beckett là où les inflexions de la voix correspondent à des changements d'accents, voire de niveaux de langue<sup>10</sup>. S'agit-il alors de procédés proprement burlesques? Dans le second acte, alors que Vladimir et Estragon se postent de chaque côté de la coulisse pour faire le guet, ils s'amusent à répéter une même réplique sur tous les tons et avec différents accents distinctifs : même celui de la Sagouine! Ou bien c'est le monologue de Lucky qui est agrémenté d'un «on ne sait pourquoi» chanté, plutôt que dit, sur le ton d'une mièvre chansonnette.

Le comique ne réside pas que dans le dialogue et la voix. La gestuelle et les mimiques y sont pour beaucoup. C'est dire que non seulement on trouve plus de gestes chez Brassard, mais encore que ces gestes apparaissent essentiellement comme des gestes pour faire rire<sup>11</sup>. Par ailleurs, là où rien n'est

«Dans la mise en scène de Brassard, les clowns-clochards sont bavards et s'agitent.» Photo : Robert Etcheverry.

8. Il faut préciser que, dans son court article, Rosset puise surtout ses exemples dans le roman et ne tient pas compte du dialogisme du théâtre.

9. Il faut dire en outre que la mise en scène de Brassard fait bien ressortir l'opposition des deux personnages, dont l'un, légèrement dominateur (Vladimir), raisonne et disserte, alors que l'autre (Estragon) est tout entier préoccupé par son corps.

10. Cela est beaucoup plus prononcé chez Rémy Girard (Estragon) que chez Normand Chouinard (Vladimir).

11. Pensons à la fameuse scène de la carotte, où Vladimir suit des yeux avec avidité la carotte que mange Estragon. Ce scénario comique est entièrement rajouté.



ajouté, ce sont parfois les comportements et les actions des personnages qui sont réinvestis du comique dont ils avaient été dépouillés chez Beckett. Ainsi de la scène où, après qu'ils ont ramassé celui de Lucky, Vladimir et Estragon, sans mot dire, échangent interminablement leurs chapeaux; les gestes paraissent rigoureusement dérisoires dans la mise en scène de Beckett, alors qu'ils provoquent le rire chez Brassard. Cela tient tant aux mimiques des comédiens qu'au chapeau de bouffon de Lucky — comme quoi le changement de costume a d'importantes répercussions<sup>12</sup>. Quant à la maladresse extrême des personnages, elle a beau rappeler le cirque chez Beckett, elle nous fait à peine sourire; quand Estragon, par exemple, ne réussit pas à enlever ou à mettre ses souliers, la scène semble s'étirer exagérément pour n'aboutir qu'à l'absurde. Tout au plus le spectateur ressentira-t-il de la pitié pour ces clowns déçus, dont le corps ne répond plus. Et c'est là me semble-t-il la limite de la versalité de la dramaturgie de Beckett : ces scènes paraissent aussi démesurément longues chez Brassard, sans que les comédiens ne réussissent à trouver la verve comique.



Pour caractériser le jeu de Rémy Girard (Estragon) et de Normand Chouinard (Vladimir), faudrait-il alors parler de cabotinage? Ce serait en quelque sorte la contrepartie du parti pris du metteur en scène qui, lui, préfère parler de burlesque. Quoi qu'il en soit — on pourrait toujours me chicaner sur les mots —, dans la mesure où le burlesque ne ménage pas ses effets (même ceux qui sont faciles) et qu'on n'hésite pas alors à surcharger le jeu, je n'y vois pas une énorme différence. Le comique qui avait été dépouillé de tous ses oripeaux dans la dramaturgie de Beckett (à tel point, paradoxalement, qu'il y perd tous ses effets) se trouve réinjecté, à très larges doses, dans la représentation de Brassard. En bref, et pour reprendre mon raisonnement, les diversions que s'invente le couple de vagabonds trompent véritablement l'ennui pour les spectateurs, qui n'attendent plus, ou plutôt en viennent à attendre les bons numéros d'acteur, les meilleurs morceaux de la comédie que se jouent et leur jouent Vladimir et Estragon. Tout Beckett pourrait être d'ailleurs dans le passage du transitif au réflexif; chez Brassard, Vladimir et Estragon jouent pour faire rire la salle et s'efforcent de ne pas l'ennuyer, alors que chez Beckett, la diversion est essentiellement sur le mode réflexif : ce sont les jeux que s'invente le duo pour tromper l'attente. Ces jeux ne visent pas à divertir le spectateur, qui les percevra plutôt comme de dérisoires «passe-temps» et ne perdra jamais de vue l'attente : le temps et la fable qui refusent d'avancer ou d'aboutir.

12. Notons en passant que le chapeau est chez Beckett le signe ou le lieu de la pensée. Ainsi on se souviendra que, pour faire taire Lucky, Vladimir lui enlève son chapeau.



## Beckett *a contrario*

«L'air est plein de nos cris. [...] Mais l'habitude est une grande sourdine.» (p. 128)

Dans l'univers beckettien, si le silence et l'immobilité règnent en maître, cela a pour effet certain de remettre en question le théâtre lui-même : le pousser à ses limites, faire de l'anti-théâtre. Mais c'est aussi pour redécouvrir la parole, déchirée ou douloureuse, pour entendre le «cri» comme pour mettre en scène le corps tout de même vivant — pour défier la mort et son irréductible immobilité. Ce qui reste du cirque des deux clowns déçus, c'est l'émotion à vif, contre laquelle le rire ne peut rien, contre laquelle il se bute. Or, dans la mise en scène de Brassard, les clowns-clochards sont bavards et s'agitent. Sur la corde raide du cabotinage, les acteurs ne ménagent pas leurs effets pour faire diversion et faire rire. Brassard nous a-t-il présenté un Beckett renouvelé; nous a-t-il permis de redécouvrir ce classique des années cinquante? Ou faut-il crier à la trahison? L'absurde est peut-être, après tout, dans cette lecture originale qui, s'attaquant à la «grande sourdine de l'habitude», nous présente, en la dépaysant et en la déplaçant, la parole beckettienne. Il y en aura toujours pour dire, et j'en suis, que Beckett est incontournable et que toute cette agitation et cette «comédie» n'auront réussi en dernière instance qu'à donner le négatif d'un théâtre de l'attente douloureuse et désespérée... de la mort. ●