

La corde et le pantalon

Du clown comme héros tragique

Marie-Christiane Hellot

Numéro 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28123ac>

[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

Hellot, M.-C. (1992). La corde et le pantalon : du clown comme héros tragique. *Jeu*, (64), 57–64.

Marie-Christiane
Hellot

La corde et le pantalon

Du clown comme héros tragique

La signification de la pièce, pour autant qu'elle en ait une, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique [...] Que le pantalon tombe entièrement jusqu'aux chevilles. Ça peut te paraître idiot, mais pour moi, c'est capital.

(Lettre de Beckett à Roger Blin, 9 janvier 1953)

Tout le monde connaît la formule lapidaire de Jean Anouilh au lendemain de la première d'*En attendant Godot* : les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini¹. Jugement que le critique Guy Croussy paraphrase ainsi : «Beckett aurait été Pascal s'il y avait eu du clown en Pascal².» Quant à Roger Blin, premier metteur en scène et premier interprète de Pozzo, frappé par la structure circulaire de la pièce, il veut tout d'abord la monter dans un cirque. Beckett, soucieux de ne pas voir limiter la portée de son œuvre, et qui pour cette raison suivra toujours de très près les mises en scène, s'y oppose catégoriquement. En 1956, la première américaine, poussée par le succès parisien, est précédée d'un battage publicitaire qui fait de *Godot* «le succès du rire des deux continents». Le rire dut rester dans la gorge des spectateurs de Miami, car la pièce fut un fiasco.

— On se croirait au spectacle. — Au cirque. — Au music-hall. — Au cirque.

Pour les premiers spectateurs, cependant, comme pour Blin, comme pour ces foules qui, depuis quarante ans à travers le monde, s'esclaffent devant leurs mimiques, leurs maladresses, leurs vêtements, leurs jeux de mots, leur démarche, Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky sont quelques lointains cousins de ces bouffons destinés à faire rire les hommes de leurs travers et de leurs misères. Ils sont issus des milieux populaires comme le *stupidus* des Romains mais, comme les *démons* des mystères du Moyen Âge, ils ont une valeur morale. Comme le fou du roi Lear, ils ont le droit à l'impertinence, parce qu'ils sont sans droit et sans pouvoir, et parfois, comme Ubu, ils sont odieux et ridicules. Ils tracent sur la scène à l'italienne des arabesques comme Pantalón, Arlequin et Pierrot. Ils pourraient avoir appris la pantomime chez Deburau, mais leurs gags évoquent ceux des Marx Brothers, et les ratés de leur vie, l'inlassable Buster Keaton³. Avec tous les paumés du cirque, de la scène et de l'écran aux humbles ruses cousues de fil blanc, ils ont en commun l'attente de la réussite toujours déçue, toujours recommencée, et les mêmes choses leur sont interdites : le confort, les bons repas, le bonheur.

1. Le célèbre trio de clowns français de la première moitié du XX^e siècle, d'origine florentine. Ils se produisirent au Cirque Medrano et au Cirque d'hiver.

2. Guy Croussy, *Beckett*, Paris, Hachette, 1971, p. 217.

3. Passionné de films comiques muets, Beckett écrit en 1964 pour B. Keaton le scénario de *Film*. En 22 minutes, celui-ci n'y prononce qu'une seule phrase.



En attendant Godot :
«les Pensées de Pascal
jouées par les Fratellini»,
avait dit Jean Anouilh.
 Sur la photo : Gérard
 Poirier (Estragon) et
 Jacques Godin (Vladimir);
 mise en scène d'André
 Brassard à la Nouvelle
 Compagnie Théâtrale
 en 1971. Photo : André
 Le Coz.

Leur nom même, pompeux pour Vladimir comme pour l'Auguste à la triste mine, familier pour Estragon (on pense ici à Gobelet, à Paillasson), ils le réduisent encore à d'enfantins surnoms : Didi, Gogo. Comment aussi dans la désinence de Godot ne pas reconnaître la connotation protectrice et dépréciative du nom de ces éternels perdants, Pierrot et Charlot? Ce qui donne d'ailleurs la mesure de leur attente, humble comme leur existence. Comment un être au nom de clown, Godot, pourrait-il donner un sens à la vie? Du moins peut-il faire passer un petit moment : comme les bouffons qui remplissent les trous entre les vrais numéros, Pozzo et Lucky, au nom en contre-emploi, vont faire patienter tout le monde. À la reprise cependant, au deuxième acte, la distraction sera déjà usée, et le spectacle avortera. Entre-temps, livrés à eux-mêmes, les deux amis auront repris leur interminable soliloque en duo. Ils se remémorent leurs souvenirs, se chamaillent, se réconcilient, se réconfortent, s'expliquent, tantôt sur un ton sentencieux, tantôt en recourant au langage minimal des clowns et des enfants («Gogo léger — branche pas casser — Gogo mort — Didi lourd — branche casser — Didi seul⁴.» Ils chantent des comptines en cercle vicieux et affectionnent les calembours faciles («En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau⁵.») ou grivois («Si on se pendait? Ce serait un moyen de bander⁶.») qui amènent des rires gras. Ce rire d'ailleurs, s'il rend l'angoisse plus supportable aux deux comparses comme aux spectateurs, permet aussi à ces derniers de se distancier de ces êtres minables dans lesquels ils pourraient voir une image de l'humaine condition.

Le rythme des paroles est irrégulier, parfois précipité (le maximum d'excitation étant atteint dans l'acrobatique logorrhée de Lucky), s'alanguissant jusqu'au silence (Lucky est à ce propos la métaphore même de la pièce : silencieux avant le délire, il le redevient après). Dans leurs gestes aussi, comme des automates qui se dérèglent, les personnages sont déphasés, trop lents ou trop rapides. Chutes, ratés, embrouillaminis leur enlèvent toute dignité et jusqu'à la qualité d'homme, celle-ci

4. *En attendant Godot*, les Éditions de Minuit, 1952, p. 26.

5. *Ibid.*, p. 125.

6. *Ibid.*, p. 25.

reposant sur la station verticale. Les héritiers de Pascal se retrouvent souvent sur le derrière. Ballet sans chorégraphe, la pantomime s'accélère ou se fige, tel ce sourire démesuré autour de la bouche des clowns.

Nec tecum, nec sine te

Précédés par Mercier et Camier⁷ dans la longue série des couples beckettien, comme Arlequin et Pierrot, Laurel et Hardy, Sol et Gobelet, nos quatre comparses entrent en piste par deux, vivent par deux, et ne restent presque jamais seuls.

Entre Vladimir et Estragon, le dialogue n'est en réalité qu'un long monologue à deux voix, se commentant l'une l'autre, se complétant, se contredisant («Si on faisait nos exercices? — Nos mouvements. — D'assouplissement. — De relaxation. — De circumduction. — De relaxation⁸.») Admirable chant alterné dont le contenu est moins signifiant que le rythme, dont les répliques s'organisent selon un «motif» plus musical que psychologique («Je commence à en avoir assez de ce motif⁹.»). Double incantation au temps qui ne passe pas, comique et/ou poétique comme l'ode aux voix mortes du début de l'acte II.

Bien sûr, Vladimir et Estragon semblent avoir des caractères différents : Vladimir est l'intellectuel du duo, il est chargé de la réflexion, il est le mémorialiste de leur vie. Estragon est oublieux, gourmand, peureux, primaire. Mais l'un sans l'autre, ils n'existent pas, tour à tour vedette et faire-valoir, souffre-douleur et meneur de jeu, à la fois complémentaires et dépendants.

Comme dans la tradition du cirque où les clowns sont toujours des hommes, on a affaire, dans *Godot*, à des couples d'amis. Mais pour Beckett, il n'y a pas de différence de nature entre les couples de l'amour et ceux de l'amitié¹⁰. S'il a privilégié le thème du couple, c'est parce qu'il lui permet de montrer l'homme aussi incapable de vivre seul que de supporter son prochain. En 1957, à propos du couple formé par Hamm et Clov dans *Fin de partie*, dont il dira lui-même qu'ils sont Vladimir et Estragon à la fin de leur vie, il précisera qu'ils sont «l'un avec l'autre, comme spécifié *nec tecum, nec sine te* [ni avec toi ni sans toi]». L'adéquation avec le thème des clowns est parfaite, les uns et les autres étant incapables de s'entendre comme de se séparer. Toujours sur le point de se quitter, toujours immobiles, comme la structure circulaire de la pièce et ses deux actes symétriques le signifient. Le motif de la séparation revient à la fin des deux actes sur le mode hypothétique avant celui du départ immobile, toujours proposé par Estragon : «Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté¹¹.» «Si on se quittait? Ça irait peut-être mieux¹².» Si pour Beckett il n'y a guère d'alternative au couple dans l'existence humaine, au sein du couple, il n'y a pas d'échappatoire entre la souffrance et l'ennui.

Quant au couple sadomasochiste de Lucky et de Pozzo, nouvel avatar du clown blanc, souffre-douleur du meneur de jeu, M. Loyal, il travestit en rivalité burlesque le thème tragique du maître et de l'esclave. Comme Pozzo le remarque lui-même, la situation aurait pu être inverse : «Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne¹³.» De fait, le second acte nous montre un rapport de force presque inversé quand réapparaît le couple à la corde et au fouet.

7. Archétypes du couple beckettien dans la nouvelle du même nom (1945).

8. *En attendant Godot*, op. cit., p. 126.

9. *Ibid.*, p. 141.

10. Selon Guy Croussy, ses proches ont reconnu dans *Godot* des bribes de ses conversations avec sa femme Suzanne.

11. *En attendant Godot*, op. cit., p. 90.

12. *Ibid.*, p. 162.

13. *Ibid.*, p. 50. De même, le rapport de forces paraît s'inverser entre Hamm et Clov à la fin de *Fin de partie*.





«Quant au couple sadomasochiste de Lucky et de Pozzo, [...] il travestit en rivalité burlesque le thème tragique du maître et de l'esclave.»
Pozzo (Jean-Louis Millette) et Lucky (Alexis Martin); mise en scène d'André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1992.
Photos : Robert Etcheverry.



«Quatre chapeaux, puis trois, accessoires obligés des numéros de jongleurs, dans le fameux tour des chapeaux du milieu du deuxième acte, morceau de bravoure qui paraît avoir été inspiré à Beckett par *la Soupe au canard* des frères Marx.»

Rémy Girard (Estragon) et Normand Chouinard (Vladimir); mise en scène d'André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1992. Photo : Robert Etcheverry.

C'est là d'ailleurs la différence fondamentale de *Godot* avec le monde burlesque où les rôles sont fixes et les situations immuables. Contrairement à Arlequin affrontant Pantalon, au clown blanc dominé par l'Auguste, Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky jouent un jeu de rôles trouble où on ne sait plus qui est le dominant et qui est le dominé, où chacun s'ennuie et souffre tour à tour, s'échangeant les cartes du pouvoir dans une joute incertaine et inquiétante qui rappelle celle du roi Lear et de son fou.

Chaussures et chapeaux melons

Dès 1938, le personnage romanesque de Murphy, habillé d'un costume vert jaune fripé couronné d'un nœud papillon jaune citron sur un plastron de celluloïd, annonce les silhouettes clownesques qui hanteront le théâtre de Beckett. À la création de *Godot*, l'auteur et le metteur en scène tombent d'accord : Estragon et Vladimir sont pauvrement vêtus, de vêtements sombres et quelconques, Estragon en veston court, Vladimir dans un de ces imperméables noirs qu'affectionnait Beckett. On pense à Charlot, à Buster Keaton, aux inséparables Laurel et Hardy. Roger Blin impose son interprétation — elle lui a été suggérée par un rêve — d'un Lucky en livrée : face livide, tristes yeux cerclés de noir, bottines et pantalons trop longs, c'est le clown blanc souffre-douleur. Pozzo sera plutôt un M. Loyal, version *gentleman-farmer* irlandais, en bottes de cheval, macfarlane et cravate de couleur criarde. Comme beaucoup de metteurs en scène par la suite, André Brassard, en 1971 à la N.C.T., Olivier Reichenbach, en 1974 au Trident, Jean Salvy, en 1984 au Café de la Place, garderont pour l'essentiel cette interprétation de Vladimir et d'Estragon en Dupont et Dupond de l'absurde, et de Pozzo et Lucky en maître et laquais. Pour le Brassard de 1992 au T.N.M., les amis vagabonds sont des artistes de music-hall sur le déclin, échoués dans ce *no man's land* de la scène burlesque après d'imprécises mésaventures. L'impressionnant Pozzo de Jean-Louis Millette — dont les orbites démesurément creuses rappelle le tragique grec — traîne au bout de sa corde une loque désarticulée.

Les chapeaux melons sont une autre constante des mises en scène. Comme ceux que portait Bill

Beckett, le père de l'écrivain, comme ceux qu'a immortalisés Charlie Chaplin. Des chapeaux interchangeables, métonymie d'une identité imprécise, anonyme et passagère. Quatre chapeaux, puis trois, accessoires obligés des numéros de clowns jongleurs, dans le fameux tour des chapeaux du milieu du deuxième acte, morceau de bravoure qui paraît avoir été inspiré à Beckett par *la Soupe au canard* des frères Marx. Au vingtième siècle, le mélange des genres refait des comédiens des artistes complets, comme ceux de la commedia dell'arte, de Shakespeare ou de Molière, qui expriment par leur corps tout entier — et non plus par le seul langage — le tragique de l'existence.

Accessoire obligé des clowns, comme le chapeau, les souliers semblent avoir joué un rôle important dans la vie de Beckett : il marchait les pieds en dehors, d'une curieuse démarche involontairement chaplinesque dont ses camarades se moquaient. Estragon souffre aussi des pieds, et ses chaussures, source de préoccupation constante, donnent à Vladimir l'occasion d'énoncer une de ses vérités pascalienues : «Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable¹⁴.»

Si leurs vestons sont à l'image de leur vie grise, les pantalons de Vladimir et d'Estragon sont le symbole de leur pauvre dignité, le dernier retranchement de leur orgueil. Pantalons, souliers, chapeaux sont plus que des vêtements; c'est le prolongement de la vie des personnages, ils font partie d'eux-mêmes. La controverse entre Beckett et l'interprète d'Estragon qui refusait de jouer son rôle de bouffon tragique jusqu'au bout en laissant tomber complètement son pantalon dans la scène finale éclaire nettement la valeur du vêtement pour l'auteur (voir citation liminaire).

Les objets que traînent les quatre comparses — corde, fouet, panier, légumes — évoquent eux aussi le monde de la piste, du clown au jongleur en passant par le dompteur. Il y a cependant entre les deux couples une différence : alors que Vladimir et Estragon sont démunis de tout, Pozzo et Lucky traînent des choses parfaitement inutiles, ce qui revient au même en fin de compte. Le panier que transporte Lucky et d'où il sort les dérisoires accessoires qui rassurent Pozzo, comme la poche d'où Vladimir extirpe les précieux légumes, représentent tous les biens de ce monde. Mais comme le pantalon trop large, les souliers trop petits, carottes et navets ne représentent pas des objets de possession, mais le symbole même de la vie humble et hasardeuse de ces clowns, de leur être souffrant et frustré.

Du Vacluse au Merdecluse

Dormant peu et couchant dans les fossés, affamés, sales, malades, habillés de vêtements dépareillés, chaussés de souliers qui les blessent, désespérés, désœuvrés, les quatre hommes apparaissent aussi comme des vagabonds, des itinérants sans origine ni avenir. Comme des clochards sur un banc, ils tiennent des propos décousus. On peut y voir l'écho de la vie incertaine, pauvre et errante que Beckett a menée après sa démission de l'université, et dont la pièce fait un rappel précis avec le fameux épisode des vendanges dans le Vacluse¹⁵. Mais au-delà des éléments autobiographiques évidents, ces vagabonds acrobates et poètes traduisent une vision originale de l'existence humaine. Ils sont les frères souffrants et magnifiques de tous ces éclopés qui grouillent dans l'œuvre de Beckett, l'informe Watt, l'impotent Malone, la larve de *l'Innommable*, les infirmes de *Fin de partie*, les culs-de-jatte d'*Oh les beaux jours*. Pozzo semble tous les résumer dans la superbe tirade aux accents shakespeariens qui salua sa sortie : «Un jour pareil aux autres, il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds [...]. Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau¹⁶.»

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 104.

16. *Ibid.*, p. 154.

Les pitres et les prêtres

Jamais après cette «merveilleuse diversion libératrice» que constitua pour lui, de son propre aveu, l'écriture de *Godot*, Beckett ne retrouvera cette parfaite adéquation entre le tragique et le comique qui fait de *Godot* une des deux pièces cultes du théâtre français du vingtième siècle, avec *Ubu roi* d'Alfred Jarry. On a souvent remarqué que le tragique et l'absurde présentaient des univers clos, sans issue. Le grotesque aussi, déclare le critique Jan Kott : «La situation tragique se transforme en grotesque lorsque les deux termes de l'alternative sont absurdes [...] Le héros doit jouer bien qu'il n'y ait pas de jeu [...] La tragédie est le théâtre des prêtres, le grotesque est le théâtre des pitres.» Sa conclusion : «Le monde de la tragédie et celui du grotesque ont donc une structure semblable¹⁷» doit cependant être nuancée. Le dénouement annoncé de la tragédie repose sur la résolution d'une crise. Dans *Godot*, pas de crise, mais une ligne de fuite faite de points indéfiniment répétés, comme cette «route à la campagne», éternel destin des errants, qui constitue la première didascalie de la pièce. Pas de crise, mais une succession de sketches. L'espoir est un gag. Mais ici, le rire libère moins que le dénouement tragique. Contrairement à la tragédie d'où le spectateur sort accablé, certes, mais psychologiquement et intellectuellement satisfait comme après un devoir bien fait, *Godot* finit sur un goût amer de problème non résolu. Et tandis que tombe le rideau, c'est dans un lourd silence qu'Estragon remonte son pantalon grotesquement descendu jusqu'à ses chevilles. Chez les clowns, si la corde ne permet pas de se pendre, elle permet de faire rire. Mais pas chez les hommes. ●



«Estragon souffre aussi des pieds, et ses chaussures, source de préoccupation constante, donnent à Vladimir l'occasion d'énoncer une de ses vérités pascaliennes : «Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable.» Photo : André Le Coz.

17. Jan Kott, «Ce monde tragique et grotesque», dans *les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, *passim*.