



**HAL**  
open science

## Jeux clownesques

Marie-Claude Hubert

► **To cite this version:**

Marie-Claude Hubert. Jeux clownesques. Loxias, 2009, Autour des programmes de lettres aux concours 2010 : agrégation, CPGE, 27. hal-04560970

**HAL Id: hal-04560970**

**<https://hal.science/hal-04560970v1>**

Submitted on 25 Nov 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## **Jeux clownesques**

### **Marie-Claude Hubert**

#### **Mots-clés**

jeu, théâtre

XXe

France, Irlande

Ce texte a paru d'abord dans *Samuel Beckett*, colloque organisé par Béatrice Bonhomme, CTEL (ex-CRLP), Publications de la faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, pp. 85-98.

Le corps parle, au théâtre, depuis les années cinquante. Sa mise en scène semble hanter bon nombre d'auteurs dramatiques européens. Ce corps, qui n'était antérieurement qu'un médiateur, émetteur d'une voix, support d'un costume, est devenu le sujet même de la pièce. Telle est la révolution dramaturgique qui s'est opérée sur la scène française, en ces années cinquante, comme nous l'avons longuement montré dans nos travaux antérieurs, notamment dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov* (Corti, 1987), grâce aux auteurs dramatiques de l'Avant-Garde, et qui s'est répercutée ensuite sur les scènes européennes.

Chez Beckett, le corps, par les besoins qu'il manifeste à grands cris, est un tyran qui attache les personnages les uns aux autres. Il apparaît comme le lieu où s'inscrit leur aliénation. Presque tous y sont affligés de troubles de la locomotion et de troubles de la vue. Éternellement désireux de se quitter, ils ne peuvent le faire, car leurs infirmités les en empêchent. Si Estragon et Vladimir parlent sans cesse de se séparer, ils sont toujours ensemble à la fin de la pièce. Quant à Pozzo, qui voulait vendre Lucky, il lui est plus attaché que jamais. Clov, qui menace Hamm de le quitter, ne peut que simuler son départ, se tenant immobile, ses valises à la main, sur le seuil de la porte, qu'il ne parvient à franchir.

Comme celle des clowns, dont Beckett s'est beaucoup inspiré, leurs chutes fréquentes, provoquent un rire amer. Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon marchent tout deux avec peine. Vladimir est le moins atteint mais sa démarche, raide et vacillante, est le premier trait que Beckett souligne, lorsqu'il entre en scène : il s'approche « à petits pas raides, les jambes écartées », il chancelle à deux reprises, titube quand il veut « faire l'arbre [...] pour l'équilibre »<sup>1</sup>. Lorsqu'il essaie de soulever Pozzo, il tombe, et il lui est ensuite très difficile de se relever. Comme Estragon refuse de l'aider, il gît à même le sol un long moment : « Après tout, dit-il, je finirai bien par me lever tout seul. (Il essaie de se lever, retombe) ».

Estragon marche plus difficilement. Il boite, se plaint dès son entrée en scène, d'avoir mal aux pieds, et, geignard, il égrène tout au long de la pièce, les mêmes lamentations rituelles. Il contemple ses pieds, montre ses chaussures qui le blessent, sollicite sans cesse l'aide de Vladimir pour les enfiler. Beckett s'amuse à souligner une ressemblance entre Œdipe (en grec « pied gonflé », « pied enflé ») et son héros dont le pied « enfle ». À maintes reprises, Estragon « chancelle », « perd l'équilibre », « manque de tomber », « titube ». Il est tellement hanté par la chute qu'il tombe, même dans ses cauchemars.

---

<sup>1</sup> Comme il l'écrit explicitement dans les « Cahiers de mise en scène », publiés par James Knowlson, Beckett fait allusion ici à une posture de Yoga : « l'arbre », qui consiste précisément à tenir l'équilibre sur un pied.

Une dissymétrie existe dans leur relation, l'aide venant toujours de Vladimir. Lorsque, blessé à la jambe par Lucky, estragon hurle de douleur, il appelle son compagnon au secours :

Estragon – [...] Il m'a estropié ! [...] (*la jambe blessée en l'air*). Je ne pourrai plus marcher.

Vladimir (*tendrement*) – Je te porterai. (*Un temps*) Le cas échéant. [...] Essaie de marcher. (*Estragon part en boitillant*)<sup>2</sup>

Beckett évoque ce que pourrait être la relation Estragon-Vladimir, l'un impotent, l'autre le portant, tout en marchant lui-même avec difficulté.

Pozzo et Lucky sont beaucoup plus atteints dans leur corps. Lucky ne peut plus se déplacer seul. Au premier acte, Pozzo le conduit comme un animal en laisse, « au moyen d'une corde passée autour du cou ». Il est le chien de Pozzo comme Clov est celui de Hamm. Chaque fois que Pozzo tend la corde, Lucky tombe (À l'acte I, Lucky tombe quatre fois, une cinquième fois, il manque tomber.) Les bruits de chute de Lucky scandent la pièce à la manière d'un leitmotiv. Pozzo le force à se relever en lui donnant des coups de pied ou en le fouettant. La fois où il n'y parvient pas, on le croit mort. C'est seulement lorsque Pozzo, qui l'appelle son « knouk »<sup>3</sup>, lui met dans les mains panier et valise, les symboles de sa servitude, qu'il retrouve l'équilibre. L'étrange danse de Lucky, qu'il appelle, aux dires de Pozzo, « la danse du filet », car « il se croit empêtré dans un filet », symbolise sa dépendance envers Pozzo. Beckett se souvient sans doute là que les esclaves noirs, vendus sur les marchés, étaient emprisonnés dans un filet, puisque Pozzo est en route pour vendre Lucky « au marché de Saint-Sauveur ». Il souligne ainsi, dans cette danse, le caractère esclavagiste de Pozzo et la folie de Lucky qui mime son aliénation.

À l'acte II, les rapports entre les deux personnages se sont profondément modifiés. Devenu aveugle, Pozzo est conduit par Lucky, avec une « corde » comme au premier acte, mais beaucoup plus courte, pour permettre à Pozzo de suivre plus commodément, corde qui figure, dans une image scénique forte, l'usure temporelle qui s'est produite entre les deux actes. Devenu le maître de la situation, Lucky est un piètre guide. Si l'un des deux personnages s'arrête, l'autre tombe, entraînant le premier dans sa chute. Aucun des deux n'est capable d'aider l'autre à se relever. Ils restent à terre, longtemps inertes, si bien que Vladimir et Estragon les croient morts. La première fois, Lucky, en s'arrêtant, fait tomber Pozzo, la deuxième fois c'est l'inverse. La troisième chute se produit en coulisse, lorsque Pozzo et Lucky s'en vont. Seul le bruit de la chute est perçu par le spectateur. Leurs chutes sont si fréquentes que Vladimir interroge ainsi Pozzo :

Vladimir – Que faites-vous quand vous tombez loin de tout secours ?

Pozzo – Nous attendons de pouvoir nous relever.<sup>4</sup>

Dans *Fin de partie*, la paralysie a tout envahi. Nagg et Nell, enfermés dans leurs poubelles, sont culs-de-jatte. C'est à travers les regrets nostalgiques de Nagg que nous apprenons la cause de leur mutilation, lorsqu'il dit à Nell :

---

<sup>2</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, pp. 44-45.

<sup>3</sup> Néologisme faut sur « knout » (ceci encore est attesté par les « Cahiers de mise en scène »). Pozzo assimile le « knouk » au bouffon. Lucky était poète autrefois et dansait à la perfection, comme le bouffon du vieux théâtre anglais dont le public attendait avec impatience tant les improvisations verbales que pantomimiques. Le moment où il exécutait une danse était une performance particulièrement appréciée.

<sup>4</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, p. 126.

Tu te rappelles [...] l'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils répertorient ensemble, tristement, les gestes qui ne leur sont plus possibles, ou qui leur sont devenus difficiles, à cause de leur paralysie : s'embrasser, se toucher, se tourner l'un vers l'autre, gratter le dos du partenaire. Si diminués soient-ils, ils ont encore l'usage de leurs bras. Leur état ne leur vaut aucune pitié, seulement les cruels sarcasmes de Hamm qui demande à son père comment vont ses « moignons ».

Hamm est paralysé. Assis dans un fauteuil roulant, il ne peut se déplacer seul. Il s'efforce deux fois, mais toujours vainement, de le faire avancer, en prenant appui sur sa gaffe. Il envisage même de ramper, comme Pozzo et Vladimir, d'utiliser ses bras encore valides pour suppléer à ses jambes défaillantes, tel le personnage à qui il prête le rôle du suppliant dans son histoire. Quant à Clov, le seul valide, il marche, mais sa démarche est « raide et vacillante ». Il ne peut s'asseoir et il a mal aux jambes et aux pieds. Ses jambes sont si faibles qu'il ne pourrait pas aller loin. Ses douleurs augmentent au cours de la pièce, l'impotence le gagnant lentement. Hamm évoque cruellement le moment où Clov deviendra lui aussi impotent. Tout mouvement s'arrêtera alors dans le refuge. À la fin de la pièce, Clov, lui-même, appelle ce jour de ses vœux :

Quand je tomberai, dit-il, je pleurerai de bonheur.

Dans cette pièce, trois personnages sont paralysés tandis que le quatrième marche péniblement. Seul lien entre Hamm, Nagg et Nell, Clov donne le mouvement aux trois autres. Son aide est redoutable, voire dangereuse, puisque, s'il permet à Nagg et à Nell de sortir la tête de leurs poubelles, il peut aussi les y boucler définitivement si Hamm le lui ordonne. Il peut aussi refuser de déplacer le fauteuil roulant de Hamm, ou le faire tomber de son fauteuil, ce qui a failli se produire maintes fois aux dires de Hamm :

Tu te rappelles, au début quand tu me faisais faire ma promenade, comme tu t'y prenais mal ? À chaque pas, tu manquais de me verser !

C'est un monde de morts vivants que présente *Fin de partie*. Tous les objets qui se trouvent dans « le refuge » ont été symboliquement frappés d'inertie, à l'image de leurs propriétaires. Le chien de Hamm, inachevé, mutilé comme Nagg et Nell puisqu'il n'a que trois pattes, impotent comme Hamm, ne tient pas debout et tombe. Même le réveil ne marche pas.

Beckett mettra en scène un personnage très semblable à Hamm dans *Fragment de Théâtre I*, écrit en 1960, et publié en 1978, pièce dans laquelle il se souvient certainement de la Moralité d'Andrieu de la Vigne, *Le Boiteux et l'Aveugle*, œuvre du XV<sup>e</sup> siècle. B, estropié, amputé d'une jambe, se déplace sur un fauteuil roulant qu'il fait avancer à l'aide d'une perche, plus efficace que la gaffe de Hamm. Face à lui, A qui est aveugle, marche avec peine et tombe. À la fin de cette pièce, B est voué à une immobilité encore plus totale que celle de Hamm, puisque A lui vole sa perche, et l'abandonne à son triste sort.

Si les héros de Beckett n'ont pas de bonnes jambes, ils n'ont pas davantage de bons yeux. Dans *En attendant Godot*, Pozzo porte des lunettes à l'acte I, avec lesquelles il joue pour dévisager Vladimir et Estragon, lorsqu'il les rencontre. À l'acte II, lorsqu'il leur annonce qu'il est aveugle, il s'empresse de leur assurer qu'il avait une bonne vue autrefois. Cette affirmation, qui vient apparemment jeter un démenti sur le fait qu'il porte des lunettes à

l'acte I et qui s'explique par l'amnésie dont il souffre à l'acte II, plonge dans l'angoisse Vladimir qui sent tous ses repères temporels vaciller.

Vladimir – Vous ne me remettez pas.

Pozzo – Je suis aveugle [...]

Vladimir (à Pozzo)– Depuis quand ?

Pozzo – J'avais une très bonne vue. [...]<sup>5</sup>

Vladimir – Et cela vous a pris tout d'un coup. [...]<sup>6</sup>

Pozzo – Un beau jour, je me suis réveillé, aveugle comme le destin.[...]

Vladimir – Quand ça ?

Pozzo – Je ne sais pas. [...] Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps*). Les choses du temps ils ne les voient pas non plus.<sup>7</sup>

Aussi, pour se rassurer, Vladimir se demande si cette cécité n'est pas feinte : « Je me demande s'il est vraiment aveugle. [...] Il m'a semblé qu'il nous voyait. » Cette cécité joue un rôle important dans la modification des rapports qui unissent Pozzo et Lucky. Pozzo, qui n'y voit plus, perd tout pouvoir sur Lucky et ne peut se déplacer sans lui. La cécité l'a attaché éternellement à Lucky, comme un châtiment au moment même où il se disposait à se débarrasser de lui.

Dans *Fin de partie*, Hamm est aveugle et porte de grosses lunettes noires, qu'il met et ôte souvent pour les nettoyer, pour s'essuyer les yeux, occupation dérisoire chez cet infirme pour qui l'espace se réduit au seul corps. La cécité crée chez lui une interrogation sur son propre corps qui lui est occulté. Aussi interroge-t-il Clov, afin d'appréhender son image à travers son regard. Ses yeux, éternellement fermés, sont l'objet de sa curiosité :

Hamm – Tu n'as jamais vu mes yeux ?

Clov – Non.

Hamm – Tu n'as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d'enlever mes lunettes et de regarder mes yeux ?

Clov – En soulevant les paupières ? (*Un temps*). Non.

Hamm – Un jour je te les montrerai. (*Un temps*). Il paraît qu'ils sont tout blancs.

Quant à Clov, il a de très mauvais yeux. Il a besoin d'une lunette pour regarder à travers les deux fenêtres ce qui se passe hors du « trou » et il y voit si mal qu'il a toutes les peines du monde pour retrouver la lunette lorsqu'il la fait tomber à ses pieds. C'est lui qui renseigne Hamm sur l'état du monde extérieur, qui le rassure en lui disant que la terre est inhabitée. Rien ne peut donc venir entamer leur délire de fin du monde. Les troubles de la vue dont souffre Clov vont en s'aggravant et Hamm lui prédit le jour où, dans un proche avenir, il sera aveugle comme lui :

Hamm – Un jour, tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours dans le noir. Comme moi [...] Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu ; après ça ira mieux, et tu les fermeras. Et quand tu les rouvriras, il n'y aura plus de mur.

Ces troubles de la marche et de la vue sont à l'origine de jeux scéniques clownesques qui tiennent fortement de la pantomime et aboutissent à la pantomime pure dans les deux *Actes sans paroles*. Roger Blin constate que Beckett, toujours très soucieux que les metteurs

---

<sup>5</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, p. 119.

<sup>6</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, p. 121.

<sup>7</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, p. 122.

en scène respectent scrupuleusement les conseils qu'il donne dans les didascalies, accepte des innovations, à condition qu'elles aillent dans le sens de la mise en scène clownesque qu'il a lui-même imaginée. À propos de la mise en scène de *En attendant Godot*, Blin écrit :

Beckett ne se montrait pas ennemi des trouvailles, mais il tenait à ce qu'elles soient organiquement et totalement justifiées [...] À la fin du premier acte, pour accentuer le caractère dérisoire du couple Pozzo-Lucky, je leur ai fait faire, l'un traînant l'autre, un complet tour de piste, *comme le feraient les clowns du cirque*<sup>8</sup>.

L'allusion au cirque est explicite dans le texte, puisque Vladimir et Estragon, ravis de la diversion que leur a apportée la rencontre avec Pozzo et Lucky, assimilent le spectacle qui leur est donné et la soirée qui s'écoule à un numéro de cirque.

Vladimir – Charmante soirée [...] On se croirait au spectacle.  
Estragon – Au cirque.  
Vladimir – Au music-hall.  
Estragon – Au cirque.<sup>9</sup>

Par l'irréalisme qu'ils introduisent ces jeux clownesques créent, entre le spectateur et le spectacle, une distance qui suscite le rire et met en sourdine momentanément le pathétique.

Pourquoi toujours mettre en scène des boiteux face à des impotents, des malvoyants à côté d'aveugles ? Lévi-Strauss, dans *Mythologiques*, constate que dans les mythes, les figures d'aveugles ou de boiteux sont fréquentes et que ces personnages y jouent le rôle de terme médiateur entre deux idées, deux mondes ou deux états opposés :

Aveugles ou boiteux, borgnes ou manchot, écrit Lévi-Strauss, sont des figures mythologiques fréquentes par le monde, et qui nous déconcertent parce que leur état nous apparaît comme une carence. Mais, de même qu'un système rendu discret par soustraction d'éléments devient logiquement plus riche, bien qu'il soit numériquement plus pauvre, de même les mythes confèrent souvent aux infirmes et aux malades une signification positive : ils incarnent des modes de la médiation. Nous imaginons l'infirmité et la maladie comme des privations d'être, donc un mal. Pourtant si la mort est aussi réelle que la vie et si, par conséquent, il n'existe que de l'être, toutes les conditions, même pathologiques, sont positives à leur façon. Le « moins-être » a le droit d'occuper une place entière dans le système, puisqu'il est l'unique forme concevable du passage entre deux états « pleins »<sup>10</sup>.

Quel rôle joue, chez Beckett, ce couple de l'impotent et du boiteux, de l'aveugle et du malvoyant ? Quelle forme de logique obscure est-il chargé de véhiculer ?

Soulignons d'abord la rareté du personnage de l'aveugle au théâtre. S'il apparaît dès les origines de la tragédie grecque, c'est sous les traits de Tirésias, le devin, qui sert d'intermédiaire entre les hommes et les dieux, qui prophétise, connaissant l'avenir comme le passé. Seuls ensuite, Maeterlinck dans *Les Aveugles* (où tous les personnages sont aveugles), dans *Pelleas et Mélisande* comme dans *L'Intruse* (où les deux aïeux sont aveugles) et Claudel, dans *L'Annonce faite à Marie* avec Violaine, dans *Le Père humilié* avec Pensée, le porteront à la scène. Il s'agit chez ces deux auteurs dramatiques, particulièrement dans *L'Annonce* où Violaine accomplit un miracle, de personnages qui ont un contact, si infime soit-il, avec une transcendance. Chez Beckett en revanche, Pozzo, « aveugle comme le

---

<sup>8</sup> *Témoignages*, 28 avril 1965 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>9</sup> *En attendant Godot*, Minuit [1952], 1993, pp. 47-48.

<sup>10</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, t. 1, p. 61.

destin », et Hamm ne se réfèrent que négativement à une transcendance. « Le salaud ! Il n'existe pas », clame Hamm à propos de Dieu. Le personnage de l'aveugle chez Beckett n'est plus capable que de prophétiser son ignorance. Il n'est pas donné à Clov de lire sur son mur le fameux « mané » auquel Hamm fait allusion et qu'une main mystérieuse inscrivit sur celui du palais de Balthazar, roi de Babylone, au moment où Cyrus, le roi des Perses, s'emparait de la ville. Il ne peut compter sur aucun prophète pour lui dire son destin<sup>11</sup>.

Cet acharnement à humilier le corps chez Beckett peut apparaître comme le point d'aboutissement de la tradition occidentale, qu'elle soit platonicienne ou chrétienne, qui considère le corps comme une prison. Le corps est prison chez Beckett certes, mais une prison bien particulière qui aliène, sans espoir de fuite, l'être à son compagnon d'infortune. Il est le lieu où s'inscrit le rapport à l'autre, il est l'enjeu de toute problématique, le point de départ et le point d'aboutissement de toute métaphysique. Créant le besoin, il est à l'origine d'une demande permanente, à travers laquelle se cache la tyrannie du désir, mécanisme psychique que Lacan n'a cessé d'interroger. Il est le symbole même de l'impossibilité de séparation. Telle est la forme que prend le mythe moderne, véhiculé par des jeux clownesques.

Pour citer cet article :

Marie-Claude Hubert, « Jeux clownesques », *Loxias*, Loxias 27, mis en ligne le 12 décembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3175>

**Marie-Claude Hubert** est professeur de littérature française à l'Université de Provence. Spécialiste du théâtre des années 50, elle a écrit notamment « Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50 : Beckett, Ionesco, Adamov », José Corti, 1987, et dirige actuellement le « *Dictionnaire Beckett* » à paraître chez Champion.

---

<sup>11</sup> Dans la Bible, selon le « Livre de Daniel », le roi Balthazar, au moment où Cyrus, roi des Perses, s'emparait de Babylone (en 539 av. J.-C.), vit, sur le mur de son palais, une main invisible qui gravait « Mané, Thecel, Pharès », c'est-à-dire les noms des trois poids babyloniens. Daniel interprète cette inscription énigmatique comme l'annonce de la ruine imminente du royaume. « Voici le sens de ces mots, dit le prophète à Balthazar, *Mané* : Dieu a compté (les années) de ton règne et y met un terme, *Thecel* : tu as été pesé dans la balance et trouvé trop léger, *Pharès* : ton royaume va être divisé et livré aux Mèdes et aux Perses. »