

Des pitres entre ombre et lumière

Marjorie Colin
Université Sorbonne Nouvelle

Les personnages de l'ombre, « êtres souvent invisibles et muets », sont cachés, voire masqués par les « puissances géniales des personnages principaux »¹. Pour se démasquer ou se révéler aux autres – personnages et spectateurs – il faut qu'un basculement s'opère, un décentrement de notre regard sur la fonction que l'auteur semble, en apparence, leur octroyer. Dès lors, comment passe-t-on de l'ombre à la lumière ?

Pour éclairer ce questionnement, nous choisirons trois œuvres qui font la part belle à la clownerie : *Eleutheria* de Beckett, *La Leçon* de Ionesco et les *Entrées clownesques* de Tristan Rémy. Ces trois œuvres, qui introduisent trois figures de serviteur – déclinaires d'un même type – nous permettent de saisir ce mouvement ascendant de l'ombre à la lumière : du simple serviteur, personnage de l'arrière-plan au personnage méprisé ou victime, jusqu'à l'esquisse d'une figure agissante et quasi démiurgique. Autrement dit, comment assiste-t-on, dans ces trois œuvres, au mouvement d'élévation vers la lumière – sorte de halo inversé –, d'un personnage secondaire au personnage principal, et finalement comment l'évident accessoire se mue en discret essentiel ?

Dont l'ombre est la couleur

Arrêtons-nous tout d'abord sur leur statut de Lorsque nous parlons de « personnage secondaire », nous entendons par-là un personnage dont le statut le place *de facto* à l'arrière-plan, le premier étant occupé par le personnage principal sur qui rejaillit la lumière. Le qualificatif « secondaire » est défini par ce qui vient « après », sous-entendant alors qu'avant lui, il existe un personnage qui est « d'abord » là.

D'emblée, ce qualificatif possède un *a priori* négatif, confirmé notamment par son usage littéral – ce qui est secondaire est ce qui est sans importance – ou par le groupe nominal « effet secondaire » au sens « d'indésirable ». Partant de là, il est loisible de penser le personnage secondaire comme un être de fiction qui n'est pas aussi désiré – comprendre : qui n'est pas aussi attendu – que le personnage principal. Dans la fiction, qu'elle soit celle du récit ou de l'action, de la narration ou du drame, le personnage secondaire correspond à celui qui tient un rôle de second plan. Pour ouvrir notre analyse, nous partirons de cette définition que nos trois figures de l'ombre illustrent à l'évidence : un valet chez Beckett, une bonne chez Ionesco et un Monsieur Loyal dans les entrées de cirque. Tous trois semblent en effet ne servir que de levier, verbal ou gestuel, et leur intervention en scène se réduit à la portion congrue que représente leur texte. La bonne ionescienne ouvre et ferme la pièce pour annoncer la nouvelle élève, le valet beckettien s'assure du bon déroulement de la soirée chez les Krap et Monsieur Loyal introduit traditionnellement les clowns qui entrent en piste. Mais leur expression se limite à cela. Parents pauvres, ils n'ont parfois même pas l'heur de figurer dans les résumés ou les quatrièmes de couverture. C'est en quelque sorte la définition du personnage dans la tradition théâtrale. Le personnage secondaire reste le personnage secondaire... et ce jusqu'au XX^e siècle. Comme le souligne Marie-Claude Hubert à propos du rôle qui « donne traditionnellement son unité au personnage, rivé pour toute la durée de la représentation à une fonction unique qui le définit »².

¹ Voir l'introduction du numéro.

² Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, 2^e édition, p. 17.

« Mon nom est personne »

L'onomastique renseigne tout d'abord sur l'aspect secondaire de ces personnages, comme si elle contenait en germe leur essence. Préliminaire à toute signification, l'étude des dénominations montre comment l'auteur introduit ce caractère secondaire dans l'inconscient collectif, et ce, avant même que le personnage fasse son entrée en scène. Ce concept d'« individu-personnage » cher à Anne Ubersfeld est particulièrement saillant dans notre corpus, dans la mesure où « le personnage parlant peut être fixé, comme momifié par un excès de déterminations préalables »¹. En effet, Jacques, Marie et Monsieur Loyal, respectivement au service d'un autre dans *Eleutheria*, *La Leçon* et les *Entrées clownesques*, portent tous un nom dont les symboles renvoient à une part d'ombre. Le Jacques beckettien est une allusion revendiquée au roman de Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*. Plus que la figure homonymique du valet il faut retenir le procès du genre, de celui du roman pour Diderot, de celui du théâtre pour Beckett. Mais le prénom Jacques renvoie aussi à une expression populaire – faire le jacques – qui signifie « faire l'idiot ». Il est possible d'entrevoir le Maître Jacques de Molière, en référence au personnage éponyme de *L'Avare*, sorte de factotum. Enfin et surtout, Jacques est au service des Krap dont le patronyme signifie « merde » dans un anglais familier. Faut-il comprendre qu'en étant sous les ordres de ses maîtres, Jacques devient par là une « sous-merde » ? La dénomination est assez similaire avec Marie, la bonne de *La Leçon*, dont le prénom a une puissante connotation religieuse. Dans une certaine mesure, Marie est celle qui fait don de son corps et porte le Christ. Son dévouement est total. Pourtant, elle n'est pas celle sur qui rejaillit la lumière. Dans la pièce de Ionesco, elle « officie » auprès du Professeur, personnage du Mal qui répète le même schéma dans une sorte de gigantesque *coda* : tuer l'élève venue chez lui pour des cours particuliers. Ne peut-on voir dans la figure du Professeur un Christ inversé que la bonne Marie semble couvrir ? Dans tous les cas, la puissance du drame naît du caractère tyrannique du personnage principal, la bonne étant reléguée à la position – apparente – de celle du spectateur, personnage de l'ombre, à l'instar... du public, seulement capable d'observer avec effroi ce qui se « joue » devant lui.

Enfin, Monsieur Loyal porte dans son patronyme une vertu qui l'amène, au cirque, à être le plus souvent la dupe de l'auguste et du clown blanc. Monde des contrastes, des antagonismes, le cirque présente intrinsèquement la nécessaire opposition entre les forces du Bien et celles du Mal, entre celles de la réussite et celles de l'échec. Une telle dénomination – Loyal – induit le caractère secondaire du personnage dans la mesure où la loyauté ne fait pas bon ménage avec les jeux de dupe et de ruse des clowns. Or si nous allons voir les clowns, c'est pour la manifestation du dérangement, pour le monde « renversé », pour voir les pitres mettre le monde sens dessus-dessous. Le public n'a, dès lors, que faire de cette loyauté supposément incarnée dans la figure du régisseur de piste. D'emblée, donc, la connotation nominative exclut l'intérêt que nous pourrions porter à ce personnage de l'ombre.

En fonction de la lumière

Mais l'onomastique est évidemment insuffisante pour éclairer notre analyse. C'est dans leur rapport aux principaux personnages, à ceux qui captent la lumière, que se situe aussi la part d'ombre de ces « secondaires », et notamment dans leur statut social.

Dans *Eleutheria*, M. Krap est l'objet de toutes les attentions, tout d'abord en raison de l'attitude de son fils Victor, retranché dans sa chambre et refusant d'en sortir, qui intéresse tout son entourage et à cause de qui il est obligé de rendre des comptes, mais ensuite parce qu'il perd la vie à la fin de l'acte I et que sa mort occupe toutes les discussions des autres personnages. Le début du premier acte montre un Krap tyrannique et cynique qui se lance dans de longues tirades comico-métaphysiques. A plusieurs reprises, il multiplie les manifestations d'égocentricité. Jacques apparaît alors comme le serviteur fidèle, illustrant par ses actions la définition de son rang : « au service d'un grand personnage ». La grandeur de Krap n'est pourtant que relative : si c'est bien lui qui occupe « grandement » l'espace de la parole, il la confisque aussi par l'expression d'une certaine méchanceté qu'il réserve à son entourage, méchanceté qui n'est que l'illustration de sa volonté d'en finir avec

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 59.

l'existence. Au mépris du maître pour ses contemporains, fait face l'extrême dévouement du valet, figure de l'ombre qui apparaît dans la pièce pour introduire plusieurs personnages. Sa fonction est donc avant tout performative – « J'arrive » – et présentative – « (*Entre Jacques.*) Madame Piouk »¹. C'est également le cas pour la Bonne de Ionesco qui est chargée d'annoncer au Professeur l'arrivée de la nouvelle élève : « Monsieur, descendez, s'il vous plaît. Votre élève est arrivée »². La fonction de Monsieur Loyal est identique dans la mesure où c'est à lui que revient l'introduction des clowns en piste : « Enfin ! D'où venez-vous ? Depuis le temps que je vous attends »³. C'est par une stratégie rhétorique que le numéro commence, *in medias res* : « Monsieur Pipo, la poste vient d'apporter un colis et une lettre pour vous »⁴. Catherine Zavatta définit ainsi cette figure de l'ombre :

Nom propre devenu nom commun pour désigner les régisseurs de piste, les maîtres de manège souvent chargés de donner la réplique aux clowns. Le rôle de « Monsieur Loyal » consiste également à surveiller le déroulement de la représentation, à veiller à la manutention des accessoires, à annoncer certains numéros, et à prendre des initiatives lors de circonstances imprévues (incidents, accidents).⁵

Le personnage de Loyal apparaît donc avant tout comme un faire-valoir, une béquille du discours des pitres, un personnage initialement à l'écart du jeu clownesque qui se contente d'assurer la fluidité du spectacle. Or le public attend les clowns, jamais celui qui les introduit. Loyal n'incarne donc ni cette lumière ni ce pouvoir d'illuminer qu'ont les pitres de cirque.

La Bonne de *La Leçon* est quant à elle au service du Professeur qui régulièrement la rappelle à ses fonctions subalternes : « Allez à votre cuisine, s'il vous plaît »⁶. Et tout l'intérêt dramatique réside dans l'issue du dialogue entre le Professeur et son élève. La Bonne semble exclue de ce duo comme peut l'être Loyal des duos de clowns. Cette exclusion dessine donc la zone d'ombre dans laquelle ces personnages se retrouvent invariablement et par essence,

confinés. Cette ombre constitue le lieu – ou plutôt le *non* lieu – des personnages secondaires qui apparaissent dans la pièce alors qu'ils se trouvaient cachés : en coulisse comme Monsieur Loyal, derrière une porte ou dans une entrée, comme Jacques. Ils subissent tous trois la verticalité d'un pouvoir que se partagent respectivement le patriarce Krap, le Professeur et le clown malicieux.

Parce qu'ils sont le jouet des puissances qui les gouvernent, ces figures ont en partage une certaine incarnation de la victime expiatoire, du bouc-émissaire. L'ombre n'est alors plus seulement liée à leur statut de personnage secondaire, elle renvoie aussi à l'obscurité du silence auquel on les condamne, et parfois par la force.

De la soumission à la domination

Pour une servitude volontaire ?

Le statut dramatique de ces figures de l'ombre permet de mettre au jour une constante dans nos trois œuvres : le personnage, par son rôle de serviteur, fait toujours preuve d'une extrême déférence qui confine parfois à une soumission consentie. C'est notamment le cas de Jacques. Tout pourrait être résumé dans cette phrase qu'il prononce à l'acte I : « J'aime assez ramper »⁷. Tout au long de la pièce, le rôle qu'il joue est relativement statique en termes d'utilité dramatique, ce que l'étymologie de son nom souligne en même temps de façon cocasse. Jacques, du latin *talus* signifie « talon ». En remplissant la fonction d'introduire les autres actants et d'arriver quand on l'appelle – « (*On frappe.*) Entrez. (*Entre Jacques.*) »⁸ –, il correspond à ce qu'on attend de lui. L'ombre est sans surprise et sans relief. Le personnage se conforme à son caractère secondaire dans la mesure où l'on n'attend pas de lui qu'il crée la surprise. Cette serviabilité poussée à son paroxysme se traduit chez Beckett par la répétition de formules de politesse comme « Oui,

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 22.

² Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, p. 108.

³ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ Catherine Zavatta, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001, p. 214.

⁶ Eugène Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 121.

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

madame »¹, « Je prie madame de m'excuser » ou « Bien, madame »². Elle se communique à un geste que le valet répète plusieurs fois dans la pièce : « Jacques baisse la tête »³. Mais cette servitude semble parfois être volontaire. Le valet beckettien se comporte avec son maître de façon particulièrement prévenante : « Je pourrais brancher dans le grand salon, monsieur, et laisser les portes ouvertes, monsieur n'aime pas quand il y a trop de volume »⁴, « Il y a quelque chose qui intéresse monsieur ? »⁵. Peut-on dire qu'ici, Jacques se montre zélé par affection pour son maître ? Nous pourrions défendre une idée similaire avec Marie, la Bonne ionescienne. A plusieurs reprises, celle-ci se montre assez dévouée pour prévenir son maître des « dangers de la philologie » : « Monsieur, surtout pas de philologie, la philologie mène au pire... »⁶. Pour autant, elle tient son rang social et finit par concéder à son maître sa toute-puissance : « Bien, monsieur, bien », « C'est comme vous voudrez »⁷. Son rôle reste, dans la quasi-totalité de la pièce, un rôle tenu par les exigences de son statut : « Oui, monsieur, j'ai trouvé l'assiette. Je m'en vais... », « Oui, monsieur. J'y vais », « Excusez-moi monsieur »⁸.

C'est un peu différent avec la figure du régisseur. Si au commencement, la fonction de Loyal est une fonction de l'ombre, l'évolution du jeu clownesque lui permet progressivement d'entrer dans le dialogue et d'y participer. Néanmoins, sa position est toujours celle d'un personnage qui vient d'un autre monde, plus administratif, plus hiérarchisé, en réalité plus normé, et qui est parfaitement étranger au monde du désordre que constitue celui des clowns. Par essence – nous pourrions presque écrire par « naissance » –, la fonction de Loyal dans le jeu clownesque est donc déjà marginale et secondaire. C'est sans doute la raison pour laquelle il est souvent pris à parti par les autres et qu'il se retrouve le jouet de leurs ruses ou l'objet de leurs attaques. Sa participation se résume au rôle de la victime consentante. Ainsi dans « La Fleur merveilleuse »,

nous assistons à un dialogue qui marque bien cette opposition entre le régisseur penaud, docile, soumis, et la femme en colère qui fait irruption sur la piste : « Oui, c'est vous qui le débauchez ! Vous ne direz pas le contraire ! » Le régisseur ne parvient qu'à ânonner : « Mais... Madame... Je... Pas... »⁹. D'une manière générale, la fonction de Monsieur Loyal est toujours d'assurer une impeccable entrée en matière et une présentation rapide et efficace des pitres. Son langage est donc souvent déférent, voire obséquieux : « Mais avec plaisir, Nino. J'ai même des tables et des chaises à votre disposition pour votre service. Donc, installez-vous comme vous voulez »¹⁰, « Oh ! non ! Vous êtes trop aimable »¹¹.

Si l'on s'en tient à cette présentation, nos trois personnages restent manifestement dans l'ombre de ceux qui occupent le devant de la scène. Pire, leur fonction de « sous-fifre » les mène rapidement au statut de « souffre-douleur ».

Bourreau et bouc-émissaire

En effet, la bonne de Ionesco se fait insulter par le professeur tyrannique, le valet de Beckett devient la victime de tout le clan familial et Monsieur Loyal, véritable bouc-émissaire, au sens où l'entend René Girard, est la risée de l'auguste et du clown blanc. Qu'il s'agisse du valet beckettien ou de la bonne ionescienne, ce sont des personnages plus appelés qu'appelant. A leur fonction de serviteur s'ajoute celle de victime expiatoire. Il en est de même, mais pour des raisons différentes, avec Monsieur Loyal. Nos personnages de l'ombre sont souvent la risée des autres.

Cette domination ne s'incarne pas seulement en raison de l'autorité qu'on exerce sur eux ou de la place que leur statut leur octroie. Il s'agit aussi d'un surcroît d'humiliation, d'un supplément de haine. C'est ainsi que Jacques cristallise les désirs d'asservissement des autres personnages. L'amie de

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Eugène Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

la maîtresse de maison, Mme Piouk, affirme avec agacement : « Quand on a des domestiques, on n'est plus chez soi »¹, ou le Vitrier prend plaisir à l'appeler « larbin »². Plusieurs passages attestent cette volonté d'humilier le valet :

On frappe. Silence. On refrappe.

Mme Krap, avec un sursaut. – Entrez. (*Entre Jacques. Il présente à Mme Krap un plateau sur lequel se trouve une carte de visite. Elle prend la carte, le regarde, la remet sur le plateau.*) Eh bien ? (*Incompréhension de Jacques.*) Eh bien ? (*Incompréhension de Jacques.*) Quel abrutissement ! (*Jacques baisse la tête.*)³

On perçoit ici la force de la domination. La maîtresse de maison assoit son autorité par le verbe, entre injonction et insulte. Lorsque le valet se montre servile – « Oui, madame, mais c'est madame la sœur de madame, alors j'ai cru... » –, sa parole n'a que peu de poids puisqu'il est immédiatement interrompu, et de nouveau insulté : « Vous êtes impertinent ! »⁴. Quand il n'est pas la cible de toute hostilité, Jacques se retrouve au centre d'un simple désir de moquerie :

Entre Jacques.

Jacques. – Madame demande monsieur.

M. Krap. – On dirait une petite annonce.⁵

Néanmoins, cette question du bouc-émissaire est complexe dans la mesure où elle véhicule une part certaine d'ambiguïté. Nous savons depuis La Boétie, que la domination n'est possible qu'avec celui qui consent à la soumission et à l'obéissance⁶. La relation bourreau-victime dans nos trois œuvres révèle aussi cette ambiguïté. C'est encore plus marqué chez Monsieur Loyal qui « choisit d'entrer sur scène pour subir le jugement du public »⁷. La pratique de l'insulte est monnaie courante dans les relations asymétriques. Nos trois figures de l'ombre

en paient les frais, entre discours injonctifs et gestes déplacés. C'est notamment le cas du Professeur qui s'agace de la présence de la Bonne dans la pièce :

La Bonne entre, ce qui a l'air d'irriter le Professeur ; elle se dirige vers le buffet, y cherche quelque chose, s'attarde.

Le Professeur. (*À la Bonne.*) – Marie, est-ce que vous avez fini ? Dépêchez-vous.⁸

Au fil de la pièce, Marie est l'objet d'un traitement de plus en plus sévère, à mesure que croissent la nervosité et la colère du Professeur face à son élève : « Vous êtes ridicule, Marie, voyons »⁹, « Et puis de quoi vous mêlez-vous ? C'est mon affaire. Et je la connais. Votre place n'est pas ici »¹⁰, « Marie, je n'ai que faire de vos conseils »¹¹. Progressivement, le Professeur multiplie les impératifs. La ponctuation expressive devient le signe d'une irritation qu'il ne contient que difficilement, si ce n'est pour réaffirmer son autorité et son statut : « Mais laissez-moi, Marie... Voyons, de quoi vous mêlez-vous ? A la cuisine ! A votre vaisselle ! Allez ! Allez ! »¹², « Mais lâchez-moi donc ! Lâchez-moi ! Qu'est-ce que ça veut dire ? »¹³, « Marie ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi ne venez-vous pas ! Quand je vous demande de venir, il faut venir ! (*Il rentre, suivi de Marie.*) C'est moi qui commande, vous m'entendez »¹⁴.

La place de Monsieur Loyal dans cette logique de domination est un cran au-dessus. Aux injonctions verbales s'ajoutent les humiliations physiques, comme dans cette entrée qui met en scène le régisseur Lavata, Dario le clown et les deux augustes Bario et Gontard :

M. Lavata. Voulez-vous finir ?

Bario, (*pour l'agacer, lui met son vieux chapeau sur la tête.*)
M. Lavata se retourne en colère, ôte le chapeau et le jette

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ À ce sujet, voir le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie.

⁷ Delphine, Cézard, *Les « Nouveaux » clowns, Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2014, p.171.

⁸ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 121.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 122

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

à terre.) Faut pas se moquer de moi ! (*Dario, à son tour, lui pose son bonnet de clown sur le crâne*).¹

Le schéma est similaire dans plusieurs entrées clownesques. L'objectif est toujours, à travers la moquerie du régisseur, de s'en prendre à l'autorité. En ridiculisant l'incarnation du conformisme, les clowns mettent à mal ce qui relève de la norme :

*Boswell tire le régisseur vers la droite et commence un discours. Price le tire vers la gauche et l'entretient. Boswell s'aperçoit alors qu'il parle tout seul. Il court vers le régisseur et l'arrache à Price. Celui-ci revient à la charge et entraîne le régisseur par le bras, si bien que, tiré tantôt par l'un tantôt par l'autre, le régisseur finit par se fâcher (...).*²

Ces personnages semblent donc condamnés à supporter l'autorité de ceux qu'ils servent. Mais pour exister, le maître a besoin de l'esclave. Et si nos figures de l'ombre se retrouvent au centre de la moquerie, elles ont toutefois le mérite de se retrouver... au centre. C'est un déplacement qu'il convient de ne pas négliger. Ne voit-on pas déjà les premiers rayons d'une mise en lumière que la potentielle réversibilité va venir confirmer ?

« Cette obscure clarté »

Le renversement carnavalesque : « je est un autre »

Si, comme l'écrit Alfred Simon, « le clown blanc et l'auguste ne quittent pas le sol, liés l'un à l'autre par un rapport de domination-soumission »³, il est toutefois utile de préciser qu'au cirque comme chez Beckett ou Ionesco, les rapports de force s'inversent parfois, dans une forme de renversement carnavalesque. Si Loyal est la cible régulière des quolibets des clowns, il n'en demeure pas moins que la charge comique peut se déployer sur les pitres lorsqu'il inverse habilement les forces. Ainsi dans l'entrée « Les Chapeaux écrasés », le régisseur Recordier obtient *in extremis* le mot de la fin en ayant

pris soin de détourner la ruse des clowns contre eux-mêmes, par un habile processus d'imitation :

Nino, se joignant à Mimile pour écraser le chapeau : Comme ça !

Mimile, à M. Recordier : Vous allez rigoler !

M. Recordier, les imitant, piétinant le chapeau et riant à son tour : Comme ça !

Mimile, à M. Recordier : Alors, vous êtes content ? ça vous fait rire ?

M. Recordier : Oui, je suis content.

Mimile, montrant le chapeau transformé en galette : C'est votre chapeau !

M. Recordier, se précipitant pour ramasser le chapeau qui a été épargné : Pas du tout ! C'est le vôtre !⁴

La hiérarchie apparente peut donc être totalement modifiée, et la lumière semble jaillir à présent d'en bas. Chez les clowns, cette réversibilité constitue un procédé particulièrement efficace pour renforcer le comique en créant un retournement de situation et en modifiant l'horizon d'attente du spectateur.

C'est le principe du *monde à l'envers* défendu par Nietzsche⁵ lorsqu'il évoque le renversement des valeurs, des sexes et des hiérarchies sociales, autant d'éléments qui apparaissent centraux dans nos trois œuvres. A propos des personnages beckettien, Alain Badiou rappelle que « ces figures sont régies par un strict principe d'égalité, aucune n'est supérieure aux autres »⁶. En effet, si Jacques est aux ordres de son maître, il acquiert ensuite un statut tout à fait différent, à mesure que l'agonie de Krap se fait grandissante. Son rôle devient alors quasi paternel : « Ne me quittez pas », « Parlez-moi un peu »⁷, demande Krap à son valet. Et Jacques de répondre : « Bien monsieur. Je laisse la petite lampe allumée, monsieur »⁸. L'inquiétude innocente du maître devenu enfant de son valet témoigne de ce renversement : « Bonne nuit. Laissez les portes ouvertes »⁹. C'est en des termes de réassurance maternelle similaires que la Bonne va avertir le Professeur « Excusez-moi, monsieur, je vous

¹ Tristan Rémy, *Entrées clownesques, op. cit.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 138.

³ Alfred Simon, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 163.

⁴ Tristan Rémy, *Entrées clownesques, op. cit.*, p. 88.

⁵ A ce sujet, voir *Ainsi parlait Zarathoustra*.

⁶ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2011, p.53.

⁷ Samuel Beckett, *Eleutheria, op. cit.*, p. 64

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

recommande le calme »¹, avant que celui-ci ne perde pied et, totalement effrayé devant la gratuité de son geste, appelle sa bonne à l'aide : « Marie ! Marie ! Ma chère Marie, venez donc ! Ah ! Ah ! »².

Là encore, le renversement met en relief une infantilisation du dominant, soudainement soumis à une autorité qui a changé de camp : « Ce n'est pas moi... Ce n'est pas moi... Marie... Non... Je vous assure... ce n'est pas moi, ma petite Marie... »³, « Ce n'est pas ma faute ! Elle ne voulait pas apprendre ! Elle était désobéissante. C'était une mauvaise élève ! Elle ne voulait pas apprendre ! »⁴, ce à quoi la Bonne répond « menteur ! »⁵, en guise de condamnation de sa nouvelle victime.

Le levier dramatique

Cette manifestation de la réversibilité aboutit à une redéfinition de nos personnages de l'ombre qui semblent alors endosser un tout autre rôle. Comme le souligne Marie-Claude Hubert,

le changement de rôle n'existe, jusqu'au XX^e siècle du moins, que sous forme ludique, et le personnage ne prend un rôle d'emprunt que le temps d'un divertissement ou de la réalisation d'un subterfuge, tout en gardant aux yeux du spectateur son rôle profond. L'unité du personnage n'en est nullement entamée.⁶

Il faut donc attendre le théâtre contemporain qui voit se complexifier le rôle du personnage. Dans quelle mesure assiste-t-on, dès lors, à une modification totale du caractère apparemment secondaire du personnage ? Dans *La Leçon*, Marie assure en apparence un triple rôle : celui de présenter et annoncer l'arrivée de l'élève, celui d'avertir le Professeur, et enfin celui d'aider le maître à « nettoyer » la scène de crime : « *La Bonne et le Professeur prennent le corps de la jeune fille, l'une par les épaules, l'autre par les jambes, et se dirigent vers la porte de droite* »⁷. Ces trois fonctions la

placent toujours dans une position subalterne. C'est finalement elle, qui, en quelque sorte, fait « le sale boulot ». Mais son rôle symbolique est tout autre : elle pourrait apparaître comme un avatar du destin, notamment lorsqu'elle annonce à son maître la suite irrémédiable des événements : « Gare à la fin ! ça vous mènera loin, ça vous mènera loin tout ça »⁸. Plus encore, elle semble dénuée de toute empathie pour le cadavre : « Couvrez-la au moins avec son tablier, elle est indécente »⁹, « Il ne vous restera plus d'élèves. Ce sera bien fait »¹⁰. Enfin, elle pourrait incarner une figure du Mal tant elle semble conserver froidement toute sa lucidité – au contraire du Professeur, en proie à une soudaine culpabilité –, décidée à couvrir les agissements répétés de son maître et à justifier les quarante cercueils : « Ne vous faites donc pas tant de soucis. On dira qu'ils sont vides. D'ailleurs, les gens ne demanderont rien, ils sont habitués »¹¹. C'est sur ces paroles que la *coda* reprend et que la Bonne va accueillir la nouvelle élève. Parce qu'elle recrée la scène à venir, la Bonne semble donc avoir un rôle presque démiurgique. C'est ainsi que le metteur en scène Samuel Séné la conçoit lorsqu'il met en scène *La Leçon* au Mouffetard en 2010 :

La Bonne, *deus ex machina*, manipule les protagonistes et les pousse vers l'horreur, en contredisant son discours apparemment sage et raisonné. Le spectateur sera alors libre de lire tantôt une critique du système scolaire, tantôt un symbole du système dictatorial ; mais toujours une allégorie du pouvoir que peut prendre un être humain sur un autre.¹²

La Bonne et le valet Jacques, personnages secondaires, semblent donc progressivement récupérer une place principale en termes de levier dramatique, à mesure de l'avancée de la pièce. Jacques met par exemple subtilement en lumière la bêtise de sa maîtresse :

Jacques. – Si madame retournait la carte.

(*Mme Krap retourne la carte et lit*).

¹ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ *Idem.*

⁶ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, op. cit., p. 18.

⁷ Eugène Ionesco, *La Leçon*, op. cit., p. 189.

⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹² <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Lecon>

Mme Krap. – Vous n'auriez pas pu me le dire tout de suite ?¹

C'est dans l'agacement – expression verbale de la vexation de la maîtresse de maison – qu'on perçoit la reprise de pouvoir de Jacques. Monsieur Krap finit par dire à son valet « Faites comme vous voudrez », marquant par-là l'autonomie et la liberté reconquise du valet sur le maître. Et cela est poussé à son paroxysme lorsqu'à son tour le maître devient extrêmement prévenant : « Je ne vous ai pas offensé ? »². Ainsi, comme le souligne Anne Ubersfeld, « le fonctionnement actanciel du personnage est en contradiction avec l'importance de son discours ou avec sa place centrale dans l'action »³.

Enfin, l'exemple de Loyal illustre encore davantage le statut de levier dramatique, et donc de personnage essentiel à l'histoire. De simple annonceur, le régisseur peut acquérir le statut de grand orchestrateur. Dans « La Fleur merveilleuse », Émile Recordier, le régisseur, incarne les différentes étapes du numéro. L'entrée en matière se fait par son intervention qui met au jour le point de départ de l'action : « M. Recordier, *entrant cérémonieusement* : Monsieur Pipo, la poste vient d'apporter un colis et une lettre pour vous »⁴. Il permet ensuite de lancer la première action des péripéties par le biais d'un des opposants au clown qui le sollicite : « La dame, *s'adressant à M. Recordier* : « Ah ! Vous voilà, vous ! Où est mon mari ? »⁵. Il permet ensuite de pousser à son paroxysme le processus comique en soutenant délibérément le jeu de l'Auguste : « M. Recordier, *se défilant* : Mais...Madame...Je...Pas... »⁶. Dans « Les Bouteilles », Monsieur Loyal assure d'autres fonctions qui rendent compte de son statut privilégié dans le jeu clownesque. En effet, il acquiert un statut d'observateur, lorsque Dario le place comme témoin de son action : « Monsieur Loyal, je

voudrais vous montrer un petit tour que j'ai appris d'un de mes amis, un artiste prestidigitateur »⁷. Il sert également l'action en y participant physiquement : « Voulez-vous me passer les deux guéridons que j'ai mis tout à l'heure de côté ? »⁸. Il agit aussi comme un trait d'union dans la conduite de ce qui se joue sur scène : « Mais continuez, s'il vous plaît »⁹. Il permet ensuite de soutenir la tension scénique en accélérant le numéro, se faisant alors le porte-voix impatient du spectateur : « Et venez-en à la conclusion »¹⁰. Il est, dans la continuité, celui qui s'exprime sur ce qu'il voit : « Très bien ! Bravo ! C'est très fort ! »¹¹, et il assure enfin la progression vers le dénouement, condition de la réussite du numéro : « Je dois leur donner raison. La bouteille n'est pas là ! »¹². On perçoit donc les nuances de son rôle dans le jeu clownesque, et surtout, son caractère devenu essentiel.

Ce recentrement – cette mise au jour –, atteste donc que du point de vue de l'action, le personnage de l'ombre, dans nos trois exemples, ne se contente pas de donner la réplique pour que « le sublime se déploie dans l'intrigue principale ». Sa fonction dépasse de très loin celle d'un simple adjuvant. Il justifie la présence en scène de son interlocuteur. En quelque sorte, il le sert « sur un plateau »¹³. Parce qu'il assure cette fonction analogue à celle du présentatif, il est essentiel, sinon à l'action dramatique, du moins à ce qui se dit, et ce bien avant de se jouer. Au commencement était le verbe. Parce qu'il nomme, il fait advenir l'autre sur l'espace scénique. Cette fonction quasi démiurgique qui marque un déplacement, voire une réversibilité de l'ombre à la lumière, souligne à quel point l'expression « figure de l'ombre » reste finalement... obscure.

¹ Samuel Beckett, *Eleutheria*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 131.

⁴ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, op. cit., p.150.

⁵ *Ibid.*, p.151.

⁶ *Ibid.*, p.152.

⁷ *Ibid.*, p.64.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p.65.

¹⁰ *Ibid.*, p.67.

¹¹ *Ibid.*, p.68.

¹² *Ibid.*, p.71.

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 104.

Bibliographie

- BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2011.
- BECKETT, Samuel, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995.
- , *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- CÉZARD, Delphine, *Les « Nouveaux » clowns, Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2014.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, 2^e édition.
- IONESCO, Eugène, *La Leçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1954.
- RÉMY, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1978.
- , *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.
- SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- ZAVATTA, Catherine, *Les Mots du cirque*, Paris, Belin, 2001.