



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 7, Septembre 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7218>

Rien n'est plus drôle que les écritures dramatiques contemporaines

Sarah Brun

Mireille Losco-Lena, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, 280 p., EAN 9782753513259.



Pour citer cet article

Sarah Brun, « Rien n'est plus drôle que les écritures dramatiques contemporaines », Acta fabula, vol. 13, n° 7, Essais critiques, Septembre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7218.php>, article mis en ligne le 02 Septembre 2012, consulté le 20 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.7218

Rien n'est plus drôle que les écritures dramatiques contemporaines

Sarah Brun

« Rien n'est plus drôle que le malheur », affirmait Nell dans *Fin de partie*. Et de fait, le théâtre des années 1950 déconstruit l'antinomie aristotélicienne entre comique et tragique. Marianne Bouchardon, dans son étude des « Réversibilités beckettiennes¹ », a analysé le double phénomène d'annulation du comique par le tragique et de sabotage du tragique par le comique chez Beckett. Ionesco, quant à lui, affirme :

Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre tragique et comique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique².

Ce qui ne l'empêche pas d'explorer l'alliance entre comique et tragique dans des farces tragiques ou des drames comiques ; ses *Notes et contre-notes* témoignent de cette recherche :

ces deux éléments ne se fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension³.

C'est aux incarnations dramatiques contemporaines de cette tension que Mireille Losco-Lena, Professeure en Études théâtrales à l'E.N.S.A.T.T., s'intéresse depuis quelques années, avec l'organisation en 2008 de la journée d'études « Farces et comédies contemporaines », ou la direction d'un numéro de *Recherches & Travaux* intitulé *Du comique dans le théâtre contemporain*⁴. Sandrine Le Pors appelait de ses vœux une suite à ce numéro⁵ : c'est désormais chose faite avec « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Divisé en six chapitres thématiques, l'ouvrage explore les dramaturgies les plus contemporaines en questionnant les modalités de « l'alliance

1
2
3
4
5

de la drôlerie et du malheur » (p. 13), offrant ainsi un très riche panorama sur les écritures dramatiques de ces trente dernières années. Une vingtaine de pièces sont analysées en détails — certaines familières du public, comme *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht, *Mein Kampf (farce)* de Tabori, *L'Opérette imaginaire* de Novarina, d'autres méconnues, voire inédites — et plus d'une trentaine d'auteurs, essentiellement européens⁶, mais aussi algériens (Aziz Chouaki, Aïssa Khelladi) ou israéliens (Hanokh Levin) sont mobilisés. C'est l'une des forces de cet ouvrage que d'être au moins autant une somme sur la poétique et les propositions dramaturgiques du théâtre contemporain qu'une nouvelle approche du comique.

Une nouvelle approche du comique

L'intérêt de la démarche de M. Losco-Lena est sans nul doute de proposer une remise à plat de la notion de comique. Son projet se construit sur le refus de présupposés épistémologiquement douteux ; or, les préjugés ne manquent pas sur cet objet d'étude qu'est le comique. Jean-Marc Defays en avait dressé la liste dans son introduction aux *Approches du discours comique*⁷. Le comique serait entre autres, tour à tour ou simultanément, énigmatique, instable, anarchique, transgressif. M. Losco-Lena renonce à ces lieux théoriques aveuglants. La pensée toute « prête » empêche une réflexion en « devenir », pour lui emprunter deux termes qu'elle opposera dans la suite de sa démonstration. Elle nous invite ainsi à nous débarrasser de nos clichés sur le comique et le rire — et pour ce faire, nous met face à nos contradictions : la *doxa* actuelle voit dans le rire un simple divertissement frivole, rassurant et lénifiant, et partant une fuite du réel. Et pourtant l'on ne cesse de proclamer le pouvoir émancipateur, résistant, contestataire du rire. Il appert de ces contradictions criantes dans les discours des contemporains que cet ouvrage était bien nécessaire pour relancer la réflexion sur la nature et les enjeux du comique sur des bases nouvelles. L'auteur rappelle ainsi la fonction conservatrice du rire qui peut tout autant conforter la norme que la contester, et n'hésite pas à postuler dès son introduction que le comique peut être un mode d'examen lucide du réel et qu'il peut parfaitement être pleinement au monde. Voilà une nouvelle donne axiologique — que vient seconder une souplesse méthodologique et poétologique efficace.

Non content de se dégager d'emblée de ce prêt-à-penser, l'auteur évite également les autres écueils qui guettent le « comicologue⁸ ». M. Losco-Lena renonce à

6

7

8

poursuivre la chimère de l'invariant comique, et accepte l'hétérogénéité de ses incarnations, en prenant acte de l'« élasticité du comique » ; elle ne s'ingénie donc pas à figer conceptuellement le comique et le tragique. Le dogmatisme fait ainsi place à une démarche inductive. Ce refus de l'encombrante normativité poétique se fait au profit d'une finesse d'analyse, qui se penche au cas par cas sur les nuances du comique que sont l'humour, le grotesque, le burlesque ou le farcesque. L'auteur renonce enfin au débat sur la « comicité⁹ » du comique pour se concentrer sur les mutations du rire dans les poétiques dramatiques contemporaines.

Car l'enjeu de cet ouvrage est de prouver qu'il existe bel et bien un comique propre à notre époque, un comique non pas « rassurant » mais « contrarié et contrariant » (p. 14), héritier de la pensée romantique d'un Baudelaire ou d'un Hugo, puis des fumistes et du rire fin de siècle, qui mettent l'accent sur « la part douloureuse constitutive du comique » (p. 18). C'est justement la dialectique entre le rire et la souffrance, le comique et la douleur, qui est constitutive de ce comique de la modernité. Le contexte historique du xx^e siècle joue pour beaucoup dans cette spécificité : les écritures dramatiques s'emparent des guerres, totalitarismes, dictatures, exactions, renouant par là avec un élément constitutif de la comédie : le héros comique est « un personnage qui souffre et qui fait souffrir¹⁰ ».

Le point de vue théâtral sur « la banalité du mal » : les « farces du totalitarisme »

Cette quête de la nature du comique moderne amène M. Losco-Lena à consacrer de longs développements à la farce, massivement réinvestie par les écritures dramatiques contemporaines. L'auteur qualifie le genre de « brutal » : brutalité des pulsions — c'est en cherchant à les satisfaire que les personnages lancent l'action — mais aussi brutalité épistémologique. La farce, « délectation de l'acte pur » selon les termes du metteur en scène Christian Schiaretti, ne cherche nullement à signifier ou à « vouloir-dire » (p. 80). L'intérêt des modernes pour la farce trouve ses origines à la fin du xix^e siècle, où l'on redécouvre et revalorise ce patrimoine théâtral jusqu'alors méprisé ; dans les années 1920, des auteurs aussi différents que Crommelynck, Ghelderode, Valle-Inclán, Brecht ou Martin-du-Gard écrivent des farces ; Ionesco a remis la farce au centre de l'attention avec *Les Chaises* en 1952. Ces trente dernières années marquent un véritable retour en force de la farce, avec entre autres *Jubilaires, farce comédiant* (1994) ou *L'Ascension du glacier*

9

10

Gepatschener sans chaise à porteurs ni ballon dirigeable..., farce autrichienne (2000) de Jean-Marc Lanteri, *Esperanza, une farce sur les criminels contre l'humanité*, farce inédite de Žanina Mirčevska ou *Les Tigres de papier*, farce inachevée d'Eugène Durif. Il ressort des analyses de M. Losco-Lena que la farce est particulièrement pertinente pour faire entrer en tension le comique et la douleur. Cette dialectique féconde a été préparée tout au long du siècle, depuis 1896 et *l'Ubu roi* de Jarry, que Jean-Marie Domenach analyse comme la première manifestation de la « farce tragique » :

La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelques temps — celui des héros et des dieux —, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie. L'acte de naissance de la tragédie contemporaine, c'est la guignolade du lycéen Jarry¹¹.

De fait, ce nouveau genre s'est imposé depuis les réflexions théoriques de Durrenmatt ou d'Ionesco. Le terrain est donc propice à une convergence entre comique et douleur dans la farce du théâtre contemporain.

M. Losco-Lena démontre dans son chapitre III intitulé, en référence à Hannah Arendt¹², « Rapport sur la banalité d'Ubu » que la farce s'avère des plus efficace pour penser le mal et le pouvoir totalitaire. L'acte de naissance de la farce au xx^e siècle ne coïncide-t-il pas avec la création d'une figure de dictateur prémonitoire — Ubu ? Ce dernier ne cessera de se réincarner — qu'il s'agisse de réécritures assumées, comme *Baabou Roi, pièce à la manière de — en gros — Alfred Jarry* de Wole Soyinka (2001) ou de références à des dictateurs bien réels (*l'Arturo Ui* de Brecht, Hitler dans *Mein Kampf (farce)* de George Tabori). En convoquant Hannah Arendt pour analyser le théâtre contemporain, l'auteur nous découvre des parallèles frappants entre Eichmann et Ubu. Ainsi, le personnage historique peut rencontrer le personnage farcesque (notamment le type du naïf) dans la convergence entre l'assouvissement des pulsions et l'absence totale de préméditation ou de conscience (souvenons-nous du triste sort qu'Ubu fait subir à la sienne dans *Ubu cocu*). Le personnage farcesque fait le mal sans y penser. Il reste insensible aux souffrances de ses semblables. Les Hitlers farcesques de Brecht ou de Tabori sont finalement bien proches du modèle réel ; il devient alors logique d'incarner l'Histoire dans la farce, dans ce que M. Losco-Lena nomme des « farces du totalitarisme ». L'exagération propre à la farce fait écho à celle du réel.

La farce supplante ainsi, par sa congruence avec le réel, la comédie comme la tragédie. La première, par sa prétention à châtier les mœurs, par sa mise en œuvre

11

12

d'un rire raisonné, éclairé et surplombant, n'est pas armée pour affronter l'Histoire et sa déraison. Le recours à un modèle médiéval non formaté par l'aristotélisme et le classicisme permet aux auteurs contemporains d'échapper à la pensée normative et rationnelle de la comédie. Là où celle-ci a une visée correctrice et se conclut toujours sur un retour à l'ordre, la farce « prend acte » du monde et de son absence de sens. Elle apparaît comme le désaveu de la comédie et de la raison toute puissante qu'elle représente¹³. De surcroît, elle permet de penser le mal autrement que dans la tragédie, où il possède une grandeur, un héroïsme. Supprimant aussi bien la grandeur tragique que les normes et valeurs de la comédie, la farce se révèle extrêmement efficace pour montrer et interroger la « banalité du mal ». Cette pertinence de la farce, et du détour comique en général, pour penser l'Histoire contemporaine surprend et entraîne une mise en crise de nos « représentations habituelles de la réalité » (p. 125). Le spectateur est alors incité à s'interroger sur la pertinence de sa vision de l'Histoire. La farce possède ainsi un pouvoir révélateur et heuristique. L'indifférence des personnages farcesques fait écho à celle des Autrichiens pour leur passé nazi chez Thomas Bernhard ; le gag du mort qui ressuscite dans *Léviathan Coccyx* (2006) de Jean-Daniel Magnin évoque le « sentiment d'« irréalité » propre à l'expérience totalitaire » (p. 120) ; les personnages farcesques dirigés par leurs pulsions sexuelles disent la quête de satisfaction pulsionnelle effrénée qui régit l'ultralibéralisme dans *Bye Bye Lehrstück !*, farce de Daniel Lemahieu, ou « la mort du politique dans le totalitarisme » (p. 121) dans *Léviathan Coccyx*.

Relire Bakhtine : le théâtre contemporain en quête de libération carnavalesque et de régénération

Outre sa fonction heuristique, la farce est également réinvestie en raison de ses capacités de libération et de régénération. Le corps qu'elle mobilise, abaissé, mineur, présenté comme « éternellement non prêt », selon les termes de Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, est de ce fait même porteur de vitalité et créateur, il soude la communauté. Mais retrouver ces pouvoirs libérateurs implique de réelles transformations du genre ancien ; comme le rappelle M. Losco-Lena, la société médiévale est tout autre que la nôtre et « il est impossible de traduire des formules comiques d'une période à une autre » (p. 175). D'autant que libération et

régénération ont déserté un bas corporel aujourd'hui détourné de sa vocation initiale : le xx^e siècle s'en est saisi pour en faire un corps vulgaire provoquant un rire de consommation, inoffensif et régressif. Il faut bien constater qu'actuellement le bas corporel n'est plus libérateur mais aliénant ; il n'est plus « éternellement non prêt », ouvert aux échanges, mais « prêt à » être consommé ; somme toute, loin d'être « mineur », il est bien plutôt dominant. Or, le comique ne saurait être dominant pour être créateur, il doit au contraire être en position de dissidence. Cet achoppement du comique du bas corporel est flagrant dans *Bye bye Lehrstück!*, pièce dans laquelle la satisfaction des pulsions libidinales ne provoque aucune libération carnavalesque, ou dans le cycle fécal *Faekaliendramas* de Werner Schwab, dans lequel l'obsession du bas corporel ne fait que souligner l'aspect moribond d'un corps au cycle digestif pathologique et qui refuse la reproduction. Il faut donc trouver ailleurs que dans le bas corporel ces fonctions de libération et de régénération ; il faut retrouver la minorité de la farce pour réinventer un comique régénérant.

M. Losco-Lena consacre ainsi son chapitre V à l'analyse de ce processus de « devenir-mineur » de la farce, véritable défi du théâtre contemporain. Cette relecture extrêmement stimulante des théories bakhtiniennes donne une pertinence nouvelle dans le champ contemporain au théoricien, dont le concept de corps « éternellement non prêt » est mis en résonance avec celui de « déterritorialisation » de Deleuze et Guattari :

Le « grotesque » bakhtinien pourrait ainsi entrer dans une théorie générale du comique vital envisagé comme *comique de la déterritorialisation* [...]. La projection dans le bas corporel ne serait alors qu'une forme possible de déterritorialisation. (p. 176)

Une autre proposition faite par les écritures théâtrales d'Hanokh Levin ou de Valère Novarina est le choix du corps burlesque pour supplanter le bas corporel et reprendre ses fonctions. Autre solution, l'ouverture que permettait le « corps éternellement non prêt » peut également être prise en charge non pas par le corps des personnages mais par le corps de la pièce. Le théâtre contemporain, refusant le cloisonnement générique, privilégie les formes ouvertes et « ouvrantes », mobilisant l'adresse au public et toutes formes d'« orifices » (p. 192) qui lui permettent d'échanger avec la salle. Ainsi,

Les comédies artisanales et joueuses, déglinguées ou déjantées, mettent le public au contact des protubérances, ramifications et excroissances par lesquelles l'humanité, en proie à la standardisation, se perçoit à nouveau créatrice. (p. 206)

Le « rire court » : synthèse moderne du comique et de la douleur

Au terme de son étude — si riche qu'il a fallu renoncer ici à l'exhaustivité, et délaissé par exemple la métaphore du bateau du chapitre II « Et vogue la galère ! », image de la désorientation d'un monde à la dérive, menacé de naufrage dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver ou *Le Naufrage du Titanic* de Hans Magnus Enzensberger — M. Losco-Lena a bien proposé les contours d'un comique qui nous est spécifique et qui intègre la souffrance, « partie intégrante de la vision du monde douloureuse et souvent angoissée délivrée par les pièces » (p. 257), et défini un rire nouveau, « chargé d'une conscience tragique » (p. 14).

Cette dialectique entre comique et douleur entraîne tout d'abord un « mouvement de raccourcissement du rire » (p. 135). Le rire « long », celui de la comédie, tourne court. L'Histoire du xx^e siècle a mis en crise le fonctionnement de la comédie, laissant le champ libre à la farce, genre du « rire court ». Mais une farce nouvelle, caractéristique des écritures théâtrales contemporaines, la farce tragique, qui naît précisément de ce passage du rire long au rire court : « Ce raccourcissement, où retentit la douleur de la perte de la raison, est alors producteur de tragique ». Or le rire court de la farce tragique n'est plus entièrement libérateur : « Le rire généré par ce comique-là, qui confond et qui blesse, ne saurait être euphorique ni heureux. [...] Ce rire est contradictoire, libérateur et anxiogène à la fois. » (p. 135).

Le renoncement à la comédie et la prédominance de la farce tragique entraînent ainsi en corollaire une mutation du rire, qui place le spectateur dans une position inconfortable bien loin de celle de surplomb de la comédie. Ce rire n'est pas rassurant mais inquiétant ; il n'est plus collectif mais individuel ; il n'est plus spontané mais réfléchi. Il n'est pas pour autant diminué par rapport au rire classique : c'est un rire de questionnement, de découverte — un rire intelligent et créateur, qui permet de résister à l'angoisse de la disparition, à l'image des pièces de chamboule-tout évoquées au chapitre IV, dans lesquelles le personnage se fait culbuté, résistant envers et contre tout aux coups de plus en plus violents que le dramaturge lui assène — à l'instar de la pauvre *Madame Ka* de Noëlle Renaude.

Le comique dramatique contemporain se pose ainsi autant contre la comédie traditionnelle que contre le rire de masse lénifiant ; sa douleur n'est ni celle de la tragédie classique, ni celle des « tragédies superlatives contemporaines », comme le *theatre in yer face* qui mobilise l'horrible et le compassionnel au détriment de « l'être-ensemble » fondateur du théâtre. Le comique contemporain réussit le pari d'intégrer l'horrible, de traverser la douleur, sans jamais basculer entièrement dans

le tragique et dans les affects mortifères de la compassion, et sans oublier de faire rire. Il a ainsi, outre ses fonctions heuristiques et libératrices, une fonction protectrice, puisqu'il préserve les conditions d'un partage entre les spectateurs. La présence de l'ouverture, du corps burlesque, perpétue la vie au sein de la mort et fait de ce théâtre comique contemporain une force vive. D'où l'exhortation finale de Mireille Losco-Lena, à laquelle son lecteur, convaincu par les savoureux extraits cités à l'appui de la démonstration que « rien n'est plus drôle que le malheur¹⁴ », ne peut que souscrire :

Ne nous affligeons pas de la perte de la gaieté dans notre comique ; n'ayons pas peur de sa violence ; faisons enfin le deuil de son innocence perdue (et peut-être jamais trouvée) ; réjouissons-nous du « gai savoir » (Nietzsche) qu'il continue, plus que jamais, à nous offrir. Montons des pièces comiques. (p. 258)

.

PLAN

- Une nouvelle approche du comique
- Le point de vue théâtral sur « la banalité du mal » : les « farces du totalitarisme »
- Relire Bakhtine : le théâtre contemporain en quête de libération carnavalesque et de régénération
- Le « rire court » : synthèse moderne du comique et de la douleur

AUTEUR

Sarah Brun

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sarah_brun@hotmail.com