

## THÉÂTRE EN FÊTE

« *Ne pas faire chose sérieuse de plaisanterie* »  
Chaucer (*Le Conte du Meunier*)

« *On peut sourire et sourire encore et pourtant être un scélérat* »  
Shakespeare (*Hamlet*)

« *Le sourire est la perfection du rire* »  
Alain (*Éléments de philosophie*)

« *Pour ce que rire est le propre de l'homme* »  
Rabelais (*Gargantua*)

« *Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri* »  
La Bruyère (*Les Caractères*)

« *On peut rire de tout mais pas avec n'importe qui* »  
Pierre Desproges

*Théâtres du Monde* a vingt ans cette année. « Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie », écrit Paul Nizan au début d'*Aden Arabie*. Peut-être... C'est en tout cas un très bel âge dans la vie d'une revue.

Nous avons souhaité célébrer dignement cet anniversaire en consacrant un numéro, qui se voulait exceptionnel, à cet événement. Il faut dire que, lorsque fut conçu le projet de fonder une revue – dont le dessein était de toucher un public de spécialistes de la chose théâtrale tout autant qu'un large public de lecteurs simplement attirés par le monde du spectacle –, nous n'aurions jamais parié que nous pourrions nous retrouver, rédacteurs et lecteurs, dans cette même revue, *vingt ans après*. Cette longévité (le terme n'est pas trop fort quand il s'agit d'une revue universitaire – dont la durée de vie est généralement limitée, comme chacun sait) est due, nous osons l'espérer, à une demande réelle d'un lectorat fervent aussi bien qu'au choix des sujets et thèmes traités ou qu'à la qualité des contributions proposées. Mais, pour être un jour en mesure de dresser un bilan, encore fallait-il, à l'origine, *exister*, puis *subsister*. Car les questions prétendument sordides ne peuvent être éludées, si hautes que puissent être les aspirations spirituelles ou les ambitions intellectuelles, si grand que puisse être l'enthousiasme qui inspire et met en branle un projet. L'argent, dans ce domaine (comme dans d'autres), a une certaine importance – « ne serait-ce que pour des raisons pécuniaires », comme le rappelle plaisamment Woody Allen...

Il nous fallait donc une aide, une subvention, pour donner corps à notre projet et il nous est agréable de souligner ici combien, à cet égard, notre revue est redevable à celui qui était alors Doyen de la Faculté des Lettres, puis qui devint Président de l'Université d'Avignon, notre ami Guy Cheymol. Sans lui, qui nous apporta ses encouragements et tout

son soutien – et qui nous aida à obtenir, au cours des deux premières années, une indispensable subvention qui permit de lancer cette revue, de lui donner l'impulsion nécessaire –, *Théâtres du Monde* n'aurait sans doute pu voir le jour (et encore moins *survivre*). Pour cela, nous voulons aujourd'hui lui exprimer toute notre gratitude.

Nous avons donc souhaité publier cette année un numéro exceptionnel – il l'est, notamment, par le nombre des participants qui ont si volontiers accepté de répondre à notre invitation (et nous ne saurions trop les en remercier) ainsi que par la qualité de leurs contributions – et il nous a semblé que pour une telle célébration, rien ne conviendrait mieux qu'une thématique exhibant un « théâtre en fête », qu'il serait de bon ton d'illustrer notre propos de pièces dont le dessein avoué (ou non) est de prêter à rire et à sourire. Mais nous avons aussi tâché de montrer que « rire et sourire au théâtre », comme dans la vie, n'exclut pas pour autant, parfois, un certain « sentiment tragique » de l'existence.

Depuis fort longtemps en effet, depuis l'Antiquité, avec Aristophane et, plus tard, avec Plaute et Térence, depuis Shakespeare, et certaines de ses comédies romanesques ou dramatiques comme *Le Marchand de Venise* ou *Comme il vous plaira*, depuis Molière, dont les comédies ont toujours quelque chose à nous enseigner sur l'homme et sur le monde, depuis que l'on sait que, en certaines occasions, il est préférable de « s'empresser de rire de peur de devoir pleurer », depuis que Bernard Shaw, avec ses « pièces déplaisantes » (*unpleasant*), ou Jean Anouilh, avec ses « pièces grinçantes », depuis que Ionesco et d'autres, avec un certain « théâtre de la dérision », nous ont appris les vertus du rire grimaçant, nous savons que le rire – et peut-être plus encore le sourire – cache souvent des préoccupations sérieuses, voire des interrogations graves et, parfois – lorsque l'on se prend à considérer l'homme jeté par mégarde sur la grande scène du monde –, une douleur profonde qui a la pudeur de ne pas s'exhiber.

Plus que tout, nous pouvions redouter un écueil majeur qui nous portait à nous interroger : comment dissenter sur le rire sans anéantir l'objet même de notre étude ? Comment, comme dit Chaucer, « ne pas faire chose sérieuse de plaisanterie » ? Comment, en effet, éviter de nous enliser dans une argumentation qui risquerait de détruire l'esprit de la fête et du divertissement ? Chacun des rédacteurs aura tenté, à sa manière, de régler au mieux cette question mais, d'un autre côté, comment éviter de parler sérieusement d'un sujet que l'on traite même si, par essence, il requiert légèreté et subtilité ? Nous ne prétendons pas avoir, en définitive, épuisé une question qui se posera indéfiniment au théâtre – et c'est fort heureux ! Nous espérons seulement avoir contribué, avec ce numéro sur le « théâtre en fête », à montrer ce qui se cache souvent derrière le rire et le sourire, et ainsi avoir en quelque sorte révélé « la profondeur des apparences ».

**Maurice ABITEBOUL** observe, dans l'article inaugural du présent numéro, que « le comique, [...] – si l'on entend par là ce qui provoque le rire, sans exclure pour autant l'humour dont le plaisir s'exprime surtout par le sourire –, occupe dans la littérature [et, n'en doutons pas, au théâtre singulièrement] une place de choix ». Parmi les « quelques remarques sur le rire et le sourire » auxquelles est consacré son texte, il convient de rappeler celle qui souligne que « par le rire, nous triomphons souverainement – mais de manière éphémère – de nos limites humaines ; par le sourire, nous les assumons discrètement, presque humblement, de manière plus durable aussi. » Et l'on ne saurait contester que « rien n'est plus variable que le baromètre du rire, selon les époques, selon les milieux,

selon les civilisations, selon les tempéraments, voire selon les humeurs dans lesquelles une même personne peut de trouver à des moments différents ». Il faut aussi prendre conscience (comme dit Pirandello) que parfois « le comique peut ne pas faire rire » et, d'autre part, prendre acte que « le comique est reflet d'une société ou d'un âge autant que propension à réagir aux excès de cette société ou de cet âge ». Enfin, l'on ne manquera pas d'observer, aux fins d'analyse et de mise en perspective, que « la rhétorique du rire et du sourire recouvre une gamme très variée de modes, de tons et d'intentions ».

**Henri SUHAMY** nous offre, dans une étude intitulée « l'écume du rire ou le comique amer », une introduction – approfondie et riche en illustrations tirées des dramaturges les plus représentatifs du répertoire dramatique mondial – aux divers registres du rire et du comique au théâtre. Sans renoncer à des incursions dans le domaine cinématographique (Buster Keaton, Jacques Tati), il évoque essentiellement les grands noms du théâtre comique et de la comédie dramatique : aussi bien Plaute que Labiche ou Feydeau, Shakespeare ou Ben Jonson, Molière ou Marivaux, Goldoni ou Gogol par exemple. Il démonte avec minutie les mécanismes du rire et accorde un intérêt tout particulier au large éventail du comique : du burlesque à l'humour (qui ressortit au « comique de l'incongruité »), du bouffon le plus grossier à l'esprit le plus subtil, de l'hilarité la plus franche à la moquerie – dont, parfois, « la visée essentiellement morale » est satirique – et à la dérision la plus féroce, du grotesque à l'ironie, de la parodie ou de la caricature à la satire (souvent, « l'acuité satirique est enrobée d'une douceur souriante, d'un enjouement, qui met alors les spectateurs à l'aise »). Comique de situation (quiproquos et répétitions incongrues), comique de mots (il faut ici souligner l'« acrobatie intellectuelle et langagière que représente la confection d'un paradoxe »), comique de caractère (et là, bien souvent, « le sourire vient aussi de la satisfaction intellectuelle d'entrer dans le jeu »), comique de mœurs : rien n'est laissé dans l'ombre dès lors qu'il est question de passer en revue – et d'analyser – les ressorts du rire et du sourire au théâtre. Il faut en convenir, « assister à une comédie de Plaute, de Shakespeare, de Goldoni, et de bien des auteurs s'étant illustrés dans ce genre universellement apprécié, c'est une fête ». Il faut noter cependant que le thème de la fête « s'accompagne de zones d'ombre » et que « c'est alors contre lui-même que l'auteur tourne sa verve bouffonne ». On peut noter que, la plupart du temps, « la gaieté vulgaire n'est guère communicable par les moyens du théâtre » et c'est ainsi, par exemple, qu'« à la fin de *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare a eu la bonne idée d'annoncer des réjouissances collectives, et de ne pas les faire représenter sur la scène ». Il convient enfin de remarquer que « ce ne sont pas seulement les situations ou le comportement objectivement ridicule de certains personnages qui provoquent l'hilarité ou l'amusement dans une comédie, c'est aussi le discours lui-même, qui constitue le matériau de base du spectacle théâtral ».

**Georges BARTHOUIL** consacre son étude au « refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu », soulignant dès l'abord que, généralement, « le thème féministe du refus de la domination masculine, et donc du mariage, est un ressort très traditionnel de la comédie ». Il observe cependant que ce thème est déjà présent dans les récits mythologiques et que, par exemple, parmi les différents mythes, on peut retenir notamment l'histoire d'Atalante et également celle des Amazones. Il précise alors que « c'est avec Eschyle que le thème passe au théâtre. Avec aussi un troisième mythe : celui des Danaïdes ». Il s'agit, en effet, des *Suppliantes* où l'on retrouve « le thème féministe du refus du mariage, considéré

comme *pire que la mort* ». On passera plus tard du genre tragique au comique et le thème « sera par ailleurs *laïcisé* par le folklore et on le retrouvera, aussi bien en Irlande qu'en Roumanie, dans les contes populaires ». Mais, en général, la fin est heureuse et, « après avoir côtoyé le drame, le conte se termine même souvent de façon bouffonne ». Ce thème, en définitive, est « celui d'une comédie qui passe de pays à pays et de siècle à siècle. Chaque version (en des langues différentes, à différentes époques) avoue son origine et cela jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle ». On peut noter que le modèle de référence de la comédie est *El desdén con el desdén* (*Dédain contre dédain*) de l'auteur espagnol Augustin Moreto, comédie, écrite en 1652. Puis on passera à la comédie de Molière intitulée *La Princesse d'Élide*, comédie jouée pour la première fois à Versailles en 1664 et qui constitue la première adaptation chronologique de la pièce de Moreto (notons au passage que, « le traitant bourgeoisement mais avec combien d'efficacité et de *vis comica* », Molière reprendra ce thème dans *Les femmes savantes* en 1672). La seconde est la comédie de Carlo Gozzi *La principessa filosofa*, représentée à Venise en 1722. La troisième adaptation est due à Carl August West qui la fait représenter en allemand en 1816 à Vienne et dont le titre est *Dona Diana*. Enfin, en 1938, le dramaturge Camil Petrescu l'adapte en roumain, « tout en l'allongeant et en l'enrichissant au point de vue de l'analyse psychologique, sous le titre *Dona Diana* encore ». En fait ce thème du refus du mariage, on le voit, se prête à de multiples traitements et a trouvé une fortune littéraire et théâtrale des plus riches au cours des siècles. Tel est donc, en fin de compte, l'« exemplaire itinéraire d'un thème éternel ».

**Josée NUYTS-GIORNAL**, dans un article consacré au « théâtre en fête », décrit « les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste ». Elle examine l'évolution, du Moyen Âge à la Renaissance, du genre comique sur les scènes de l'époque. Elle rappelle que « la fête, le théâtre et le rire ont partie liée depuis la nuit des temps et, au XVI<sup>e</sup> siècle, les théâtres de tréteaux où se jouèrent farces et mystères figurent comme un détail significatif sur les estampes de fêtes et de kermesses joyeuses ». Elle observe aussi que, « très tôt, le goût de la scène plaisante s'était infiltré dans le rite religieux parce que le public riait d'abord sur la place publique ». Elle souligne que, dans les estampes septentrionales, comme dans le théâtre populaire du temps, « la place consacrée à la liesse populaire et à toutes sortes de débordements festifs semble étonnamment grande ». D'où, en particulier, l'influence du Carnaval et de la Fête des Fous. On ne peut manquer de noter alors qu'« la folie bouffonne y prend une part très importante mais paradoxale car, si l'habit du bouffon permet une certaine licence dans la parole et le geste, il stigmatise les comportements déviants et devient à son corps défendant le marqueur d'interprétations moralisantes d'une bourgeoisie naissante ». Mais aussi, en pratique, il apparaît que « la composante religieuse se trouva progressivement reléguée à l'arrière-plan par la partie festive des réjouissances populaires ». En effet, traitant toujours de la débauche, le ton moralisateur mis en avant dans *la Nef des fous* de Sébastien Brant (1494), y semble absent ou très ambigu. Elle rappelle encore que l'on peut faire dériver ce genre dramatique « du répertoire des jongleurs ambulants, héritiers des mimes de l'Antiquité, qui, musiciens, chanteurs, bateleurs, montreurs de bêtes, acrobates, animaient les fêtes dans les villes et les villages ». Elle souligne enfin que, chez les spectateurs contemporains des frasques de jongleurs à la fin du Moyen Âge, le rire propre aux moments de détente recouvrait largement « d'éventuelles réflexions de mise en abyme didactique d'ordre moral destinée à domestiquer le rire grotesque ». Elle insiste également sur l'importance des fêtes populaires et sur l'héritage clas-

sique : les Saturnales, fêtes carnavalesques romaines. Il est vrai, en effet, que les traits caractéristiques de ces festivités étaient « la parodie de l'ordre établi par le renversement de rôles sociaux, l'élection d'un roi de Carnaval et la procession à travers les rues de participants déguisés ». Si bien que, peut-on dire, « au tournant du siècle, la vision satirique d'un monde empli de fous, fort de son héritage populaire et classique devait prendre une place grandissante au sein de l'art dramatique tout comme dans la gravure morale » (la pièce *All Fools* (1598-1605) de George Chapman en est d'ailleurs une illustration). On entend alors un rire ironique, qui « naît d'une conscience parfois tragique de son être-au-monde ». Shakespeare, par exemple, rend le personnage Falstaff « conscient de son rôle de repoussoir pour gens honorables et, par là-même, désamorce le rire de supériorité et en démontre la vanité ». Elle ajoute que, « dans *Comme il vous plaira*, Shakespeare nous invite à rire des paroles de Jacques, grand mélancolique qui utilise le cliché du théâtre monde où chacun joue son rôle » et se réjouit « d'avoir la licence de blâmer à sa guise et d'entendre rire jaune ». En définitive, on découvre dans le théâtre de toute une époque « l'héritage de la folie bouffonne qui permettait aux jongleurs de foire proches du peuple et de ses peines de braver la censure, a traversé les siècles malgré les tentatives d'embrigader son rire ironique par lequel l'homme prend conscience de sa condition ».

**Théa PICQUET**, dans une étude consacrée à la comédie de Francesco Belo, *Il Pedante (Le Pédant)* – dont la première édition date de 1529 –, s'emploie tout d'abord à définir, avec une scrupuleuse précision, les termes de « fête », de « rire » et de « sourire ». Elle note que la pièce est tout d'abord un divertissement et provoque le rire. Et il est clair que nous rions notamment du « dérèglement mécanique du corps et de l'esprit », comme eût dit Bergson – que ce soit avec le comique d'intrigue, le comique de caractère, le comique gestuel ou avec le comique de langage. Elle rappelle que « le comique d'intrigue voit généralement l'action se compliquer à plaisir, se multiplier les événements imprévus ». Mais dans *Il Pedante*, l'intrigue est relativement mince. Elle note en revanche l'importance du comique de caractère et, par exemple, qu'« il y a ainsi plusieurs *pantins* dans notre pièce ; ce sont les types comiques chers à la comédie du *Cinquecento* » : le soldat fanfaron (dans le Prologue), le vieillard amoureux, grotesque plus que pathétique, qui « teint sa barbe et ses cheveux, se prend pour un coq et ne s'aperçoit pas qu'il a mauvaise haleine », ou encore le domestique, « dont le rôle consiste à prendre à contre-pied des paroles et des actes des maîtres et à contrefaire, volontairement ou non, leur langage ». Il y a surtout le Pédant qui « s'exprime mécaniquement avec des formules latines et des maximes abstraites que personne ne comprend ». À côté du comique de caractère, le comique gestuel occupe aussi une place importante dans la comédie du *Cinquecento* (poursuites, coups de bâton, empoignades). Le comique apparaît également lors des renversements de situation (effets de surprise, comique de répétition...). Le comique langagier, enfin, « constitue le point d'orgue de la comédie de Belo, avec sa vaste gamme linguistique qui va d'une obscénité rendue débonnaire par la patine romaine au mélange de citations et de sentences latines, aux surprenants néologismes issus du latin » et qui sont générateurs de quiproquos et de malentendus. Mais surtout, il convient de souligner que « *Il Pedante* présente tout d'abord une critique sociale ». Dès le Prologue, en effet, « la ville de Rome est décrite comme un lieu d'usure, de simonie, de viols et d'adultères » et, d'autre part, « dans cette société hiérarchisée, une place particulière est faite à la condition de la femme ». On peut ainsi noter que, à côté de la critique sociale, « la comédie pose plus largement le problème de l'incommu-

nicabilité entre les hommes » : les personnages, on l'a vu, ne se comprennent pas. Les mélanges linguistiques colorés dont Belo a fait la source du comique peuvent être vus en effet comme « la métaphore du chaos ». La comédie, dépassant son objectif, qui est le simple divertissement, offre dès lors matière à réflexion. Ainsi peut-on observer, en filigrane, la révélation d'« une crise des valeurs, dans le sens où même la morale conventionnelle est bouleversée ». Qui plus est, « cette inversion des valeurs reflète le désordre de l'humanité qui évolue dans un monde devenu absurde et incohérent ». La comédie de Francesco Belo, certes, provoque le rire. Mais, il faut bien l'admettre, « le rire est parfois grinçant ».

**Christian ANDRÈS** présente ici une étude du rire et du sourire dans *El Vergonzoso en Palacio (Le Timide au palais)* de Tirso de Molina, pièce probablement composée en 1611-1612. Il rappelle que, dans ce genre de *comedia*, « le rire proprement dit est provoqué le plus souvent par les paroles et les gestes des valets, les personnages populaires, le *gracioso* ». Il ajoute qu'« il est bien délicat de donner une idée complète du nuancement délicatement ironique et humoristique dont se sert si magistralement Tirso dans cette belle pièce pour montrer la complexité du sentiment amoureux dans son devenir, les aspects contradictoires d'un caractère féminin ou masculin, voire les rebondissements parfois cocasses d'une action ». Il montre aussi que la comédie de Tirso présente « une subtile et fine ironie » qui se dégage des mots et des situations. Pour autant, il souligne qu'il n'a proposé ici que « quelques échantillons de rire et de sourire tirsien [et qu'] il n'est pas jusqu'à la fête théâtrale qui ne soit présente dans cette ingénieuse et fort divertissante *comedia* de caractères ». Il observe en effet que, dans cette pièce, « la fête, c'est aussi la représentation d'une mini-*comedia* que donne la talentueuse comédienne doña Serafina dans le jardin ducal, capable de se mettre avec brio dans la peau de différents rôles, [véritable] théâtre dans le théâtre ». Enfin, souligne-t-il, la fête, « c'est aussi le final festif où tout finit bien, dans la joie, où tout le monde se marie – ou presque ». Évoquant, pour conclure, un commentaire sur l'œuvre de Tirso de Molina, il cite cette phrase qui résume l'esprit de la *comedia* tirsienne : « L'humour tirsien est une composante essentielle de son monde ; les situations – non exemptes de hardiesses qui scandalisèrent les réformateurs –, la lutte des sexes non dépourvue de fréquentes allusions érotiques, l'exploration de la grâce rustique et de la raffinée bourle courtisane, l'atmosphère ludique ambiante [...] constituent un univers de plénitude ludique ». Comment mieux marquer l'esprit festif, nourri de rires et de sourires, qui se dégage de la *comedia* tirsienne ?

**Maurice ABITEBOUL**, dans une étude consacrée à « l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration », observe que « le comique shakespearien, par la variété de ses formes, la qualité de son esprit, la fonction et le rôle qu'il joue, même au sein des grandes tragédies, est certainement le plus riche et le plus complexe – le plus ambigu aussi parfois – de la littérature anglaise ». Il montre que le grand dramaturge élisabéthain, tout en « faisant la part du rêve et de la joie, là où une lucidité trop critique risquerait d'assombrir, voire d'étouffer l'esprit du rire et de la fête », sait en permanence jouer avec les mots, les gestes, les situations, se lancer dans un comique de caractère aussi bien que dans un comique de mœurs – et ce sans jamais céder à la tentation des effets faciles ou du rire (grossier) gratuit. Il montre aussi que, la plupart du temps, dans son théâtre – et y compris dans les tragédies –, « Shakespeare nous présente une galerie de bouffons et de fous qui, tous, à des degrés divers, nous communiquent, dans un éclat de rire

qui fait de nous leurs complices, une ironique leçon de sagesse ». Avec la comédie de la Restauration – bien éloignée, en vérité, de l'esprit de bienveillance et de charité teinté d'humour que présentent le plus souvent les comédies shakespeariennes – l'on constate « qu'une époque, à peine libérée du carcan oppressant du Puritanisme cromwellien, s'est lancée, jusqu'à l'excès, dans le plaisir et la gaieté, et a recherché, après l'austérité, le luxe et le clinquant ; après la sévérité, la pétulance et l'esprit ; après la rigueur morale, le relâchement et la licence ». Dans cette mise en perspective du théâtre de Shakespeare par rapport à celui de la Restauration, « sont ainsi soulignées à l'envi les différences de ton et d'intention qui les opposent inévitablement ».

**Raymond GARDETTE**, pour tenter de donner « une définition du rire élisabéthain », se propose de se pencher sur « quelques exemples shakespeariens ». Il rappelle que, dans le monde qu'elle nous présente, la comédie de l'époque porte la marque d'une préoccupation antique : « les dieux de la mythologie président toujours à la destinée des humains ». Il souligne que « la comédie n'est pas l'image inversée de la tragédie, elle naît et se développe à ses côtés ». Elle est, en fait, « la marge de liberté que les dieux laissent aux créatures incapables d'éternité ». Il faut noter que la comédie shakespearienne, « dépassant la satire antique qui faisait naître le rire de la peinture des anomalies ou difformités sociales, entend représenter les incongruités de l'existence humaine ». Et c'est ainsi que « la comédie des erreurs se fait vite, sous la plume du poète dramaturge, celle des méprises et de l'illusion », comme en témoigne, par exemple, une pièce comme *Les Deux Gentilshommes de Vérone* dans laquelle « la ronde des sentiments se traduit par le jeu des déguisements ». Il observe aussi que « la fête des artifices, le jeu, souvent verbal, où les personnages font assaut d'ingéniosité, se termine par la victoire de la nature » et que cette comédie du déguisement et de la révélation « consacre la victoire de la connaissance de soi sur l'imposture », le bon sens l'emportant toujours sur les dérèglements. Ce qui est remarquable aussi, chez Shakespeare, c'est que « les personnages de comédie sont voués à la joie de vivre » et que le héros comique veut être le responsable de ses erreurs : « l'impression d'heureuse improvisation, d'impulsivité et de jeunesse caractérise sa démarche ». Son apparente insouciance lui donne « une place privilégiée dans la longue liste des Sociétés Joyeuses ». L'auteur de cette étude souligne enfin que « la comédie shakespearienne, si elle prend naissance sous le signe de la liberté, impose toutefois une limite au rire : « l'esprit d'invention des personnages est toujours guidé par le sentiment de leur appartenance à la condition humaine ». Pour cette raison, « le rire, pour un élisabéthain, ne peut naître que du spectacle des manquements à sa propre formule humaine : il fait appel à la dignité de l'homme ». C'est donc dans un tel contexte que se vérifie que « le personnage comique attire, à sa façon, l'attention de son auditoire sur l'inconvenance des démarches insensées et des attitudes égoïstes » : il oppose un refus obstiné, dès l'abord, au tragique de l'existence car « la joie de vivre est sa justification première ». Voilà pourquoi la pièce comique ne peut manquer de donner une place centrale « aux joyeux drilles, héritiers des *honnêtes joyeusetés et esbattements* du Moyen Âge et des *feste veneziane* ». La comédie romanesque de Shakespeare, à la fin de la carrière du dramaturge, illustrera d'abondance le propos selon lequel « le genre comique veut que la vraie sagesse ne s'exprime que dans un monde d'illusion, sous le couvert du faux-semblant et de la tricherie ». En tout cas, on ne peut qu'observer que, contrairement à ce qui se passe dans les comédies – et pas seulement celles de jeunesse –, « la présence de la joie dans la comédie romanesque est, à l'inverse, plus discrète ». On

ne peut, en définitive, que souscrire à cette remarque qui nous permet de constater que, « loin d'être une turpitude de l'esprit, le rire selon Shakespeare, par la conscience même qu'ont les acteurs de son imperfection, est le garant du divertissement ».

**Jean-Luc BOUISSON** consacre son étude à « la parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne ». Il note, parmi les nombreuses influences qu'elle a pu subir, celles qui vont « de la comédie latine au fabliau médiéval, sans oublier la *Commedia dell' arte*, toutes alimentant le burlesque, la parodie, la moquerie afin de donner naissance à des situations comiques et de provoquer un rire libérateur ». Il rappelle qu' « elle fait la part belle aux intrigues amoureuses, au sein desquelles les amants se provoquent en duel sans jamais se tuer, et souvent sans même croiser le fer ». Cette parodie du duel est naturellement source de comique et, bien souvent, caractérise la comédie shakespearienne, « une comédie qui intègre également la musique, instrumentale ou vocale, afin de servir le comique et donner des airs de fête à la pièce ». Dans ces comédies, « les rivaux sont des amants qui mettent en jeu leur honneur en provoquant l'autre prétendant en duel ». Mais cette querelle est souvent désamorcée par un comique de situation « qui ridiculise la jalousie en transformant la querelle en parodie du duel ». En de telles occurrences, « la querelle n'éclate pas et le pire se transforme en rire ». Il observe que, dans certaines comédies, comme par exemple dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, « duel amoureux et chanson [sont] au service de la farce » : dans cette comédie, « l'humour est renforcé par l'accent du Gallois et du Français qui font plus de mal à la langue anglaise qu'ils ne s'en feront à eux-mêmes ». Ainsi, du moins dans son début, « querelle et chanson d'amour dirigent l'action et structurent les épisodes en leur donnant une allure de farce ». Par ailleurs, on ne peut manquer de noter que, dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, « le duel, né de la jalousie qui aveugle le docteur, est désamorcé par la farce élaborée par l'Hôte de la Jarretière ». Dans un second temps, on observe aussi que « musique et duel [sont] au service de la parodie du romanesque ». Et, en effet, dans la comédie, la chanson et la parodie du duel « mettent en scène l'amour d'une façon romanesque et engendrent un humour qui devient, à son tour, parodie du romanesque ». Se livrant à un rapide examen de *Peines d'Amour perdues*, l'auteur de l'article remarque ensuite que « l'art du duel, qu'Armado se vante de maîtriser, est impuissant face à l'amour » et que son traitement donne naissance au comique. Il signale que, dans *Beaucoup de Bruit pour rien*, « les conversations entre Bénédict et Béatrice sont de véritables duels verbaux comme l'illustre la remarque de Bénédict au sujet de Béatrice (« Elle parle des poignards et chaque mot frappe »). Comme dans *Peines d'Amour perdues*, « le langage en effet tourne en ridicule l'homme d'épée, le guerrier : l'amour et les femmes prennent le dessus ». Il est à souligner également que « la musique transforme le personnage, et désamorce la tension née du défi en duel lancé par Bénédict à Claudio ». En fait, la querelle ne sera « rien qu'un échange de mots aigres » et « le duel, tourné en dérision, ne se matérialise pas et cède sa place à la musique ». Il faut encore souligner que, dans *Comme il vous plaira* et *Le Soir des Rois*, composées vers 1600, « le traitement de la musique et du duel, afin de donner sa tournure comique à la représentation, est identique à celui analysé dans *Beaucoup de Bruit pour rien* ». Il convient d'insister, pour finir, sur le fait que « le duel et la parodie du duel, l'amour et la parodie de l'amour dont le caractère romanesque est parfaitement représenté (et satirisé) par la musique, sont les éléments majeurs de la comédie : la musique et le duel diffusent l'humour, imprègnent la pièce de ce comique qui définit le genre dramatique ».



**Pierre SAHEL** annonce, d'emblée, qu'il va « se borner à étudier, au sein d'une seule tragédie, *Hamlet*, la farandole dansée par le héros éponyme » dont il souligne qu'« il s'applique à faire le fou – en compagnie d'un fou de cour, Yorick (ou de ce qu'il en reste) puis d'Osric [...] qu'il prend précisément pour un nième bouffon ». *Hamlet* est bien une tragédie, nul n'en doutera, et pourtant, il faut bien noter que, « étrangement, les rires fusent, maints sourires se dessinent dans cette pièce ». C'est ainsi, par exemple, que « par la folie, le prince se permet l'ironie vis-à-vis de ceux qui prétendent le guérir, et l'humour et la parodie ». En témoignent, notamment, ses nombreux jeux de mots et calembours. Mais il est clair que « Shakespeare n'a pas ajouté l'ingrédient du comique à l'élaboration du seul Hamlet. L'ironie frappe Polonius ou son fils, même en l'absence du prince ». On peut aussi observer que « Shakespeare a disposé des sourires au fil des répliques des uns et des autres » et ceci « n'est probablement pas sans une moqueuse ironie », surtout lorsqu'il insère des scènes de pure comédie lors de moments de pur drame. On note ainsi l'attitude de Polonius « dont les contresens pour interpréter le comportement du prince équivalent à des clowneries ». De même, le fantôme, « terrifiant visiteur d'outre-tombe n'est pas loin de se métamorphoser en amuseur involontaire ». D'autre part, « le comique, teinté parfois de touches sardoniques, est évident dans le passage dédié à Yorick ». Or le rire ici s'appuie sur un socle tragique. Shakespeare, en effet, « réactive cette technique en nous menant, juste avant le dénouement, vers une autre situation comique animée, cette fois, par un cousin euphonique de Yorick : Osric ». On observe alors un Hamlet qui « se plaît, par le jeu langagier, à se moquer de la langue melliflue de son interlocuteur ; il la parodie même, ou bien l'imité, ou, à l'occasion, la corrige. » Dans cette pièce, en fait, on remarquera que « le rire fait plus que s'acoquiner avec le ton sombre des derniers instants de la pièce. Il y conduit. » Osric est certes un personnage comique mais « la mort, dans *Hamlet*, peut arborer un visage jovial. Le crâne de Yorick exhibait un rictus. Les rires se mêlent aux propos assassins et aux projets criminels. »

**Jacques COULARDEAU**, dans son étude consacrée à « la justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson », commence par replacer *Bartholomew Fair* (1614) dans son contexte avant de poser la question : « inconsistance griveleuse ou provocation historique ? » Il s'applique donc, tout d'abord, à « analyser cette foire dans son propre développement historique », puis à en examiner « l'image dans la pièce » avant de « s'interroger sur la dimension idéologique ou historique de la pièce à partir de scènes particulières ». Il évoque l'histoire de cette foire à partir de la date de 1614, soulignant que « la pièce est une véritable célébration d'un temps nouveau qui vient d'être inauguré pour la *Bartholomew Fair* d'août 1614 ». Il évoque alors successivement « l'héritage religieux », puis ce lieu collectif, « lieu morbide et mortifère », rappelant que « Smithfield est le lieu des exécutions capitales avant même de devenir le site du prieuré de Saint Bartholomew et le restera jusqu'en 1611 ». Il rappelle aussi « l'émergence d'une économie de marché féodale » à la faveur de laquelle « une charte fut donnée au Prieuré de Saint Bartholomew pour organiser une foire de trois jours à l'occasion de la fête du Saint patron du prieuré, donc les 23, 24 et 25 août ». Un second privilège lui fut accordé : « le droit à une justice spécifique sur la foire et pendant la durée de la foire pour les seuls délits concernant les activités spécifiques de la foire ». Il convient aussi de noter l'émergence d'une civilisation des loisirs qui favorise quatre formes de théâtre qui se développent dans ces foires, fêtes et marchés (Miracles,

Mystères, Moralités et Masques). Il faut remarquer que la *Bartholomew Fair*, dans la pièce éponyme de Ben Jonson, est aussi une Foire des déguisements : le premier masque est le fou, le malade mental, pas le « railleur », le fou ou le bouffon du roi. Ici s'impose l'importance du thème de la justice : « La tombée des déguisements à la fin de la pièce révèle l'effroyable cécité du juge qui, même déguisé, n'a rien vu de vrai. Il n'a pas vu le coupe-bourse qu'il considère comme un charmant garçon. Il n'a pas vu les deux dames déguisées pour prendre du plaisir dans la Foire. Il n'a pas vu d'innombrables autres petits trafics. » Se pose, pour finir la question : « *Bartholomew Fair* a-t-elle une profondeur au-delà de la fête ? » Cette comédie, en effet, « utilise largement, comme ressort de son comique, la satire des individus comme de la société. Mais la structure de la pièce donne à la pièce de marionnettes et aux marionnettes un rôle capital dans la perspective de cette satire sociale ou individuelle ». Il y a enfin « le langage qui est systématiquement utilisé à des fins malicieuses de déstabilisation interne de la pensée par les jeux sur les mots qui prennent des sens doubles ou triples. C'est ce que l'on appelle en ce temps-là le *wit*, la finesse d'esprit ». La pièce donnée par les marionnettes, « extrêmement grivoise, certains diront grossière, voire ordurière, est possible car ce sont des marionnettes et les marionnettes ont le droit de dire et faire des choses que des acteurs ne pourraient pas faire, encore moins dire ». En fin de compte, la pièce ne peut apparaître, puisque la réalité n'a pas encore radicalement changé, que « comme un appel à une plus grande clémence et justice ». Mais c'est justement l'esprit de la *Bartholomew Fair* qui l'emporte : « on est là pour faire la fête pas pour faire l'histoire », même si cela frustre terriblement un public moderne potentiel, « sauf à faire de cette pièce une farce à mi-chemin entre la *Commedia dell'arte* et le spectacle théâtral de ces clowns de scène qui prospèrent un peu partout ».

**Nadia RIGAUD**, dans son article sur « George Etherege, auteur de comédies », observe que « le spectateur a, depuis quelques siècles, acquis une conscience psychologique qui lui fait exiger une cohérence de la part des personnages » et elle suggère que « si cette cohérence est prise en défaut, alors éclate l'incongruité, et à sa suite l'hilarité ». Elle s'applique donc ici à exposer les moyens par lesquels, dans trois pièces qui s'échelonnent entre 1664 et 1676, Etherege parvint à amuser les spectateurs de son temps. Dans *The Comical Revenge or Love in a Tub (La Vengeance comique)*, datant de 1664, tout d'abord, elle montre que « les artifices extérieurs, visibles, tels que le déguisement, sont largement mis à contribution pour duper les benêts qui s'y laissent prendre » et que « le rire du public se teinte alors d'autodérision ». En fait, le ridicule qui émane des interventions des personnages « n'est pas inhérent à leur personnalité » mais aux accessoires qui les encombrant. Ceux-là engendrent « une situation d'incongruité, qui est, certes, une source assurée de comique ». Mais bien vite, le dramaturge aura recours à la joute d'esprit (le *wit*) appelée à devenir la caractéristique majeure de la comédie de la Restauration et « destinée à la fois à faire sourire le public et à masquer les sentiments des personnages tout en laissant deviner des profondeurs inexprimées ». C'est alors que Etherege abandonne les deux formes théâtrales extrêmes à l'œuvre dans sa première pièce (farce et intrigue héroïque), « pour se concentrer majoritairement, dans sa deuxième comédie, *She Wou'd if She Cou'd [(Elle voudrait si elle pouvait)*, de 1667], sur une forme beaucoup plus originale, le vaudeville ». Cette pièce implique des gentilshommes campagnards, « personnages dont le ressort comique ne se démentira pas sur la scène londonienne pendant plus de quarante ans encore ». Le comique essentiel de la pièce, « propre à faire parfois seulement sourire plutôt que rire

aux éclats », participe dans l'ensemble du comique de répétition. On peut aussi se demander si cette pièce n'était pas, déjà, « entièrement parodique et destinée à attirer l'attention sur les excès du goût pour les grands sentiments hors du quotidien ». Nous tiendrions alors « une source de sourire qui, dès la première comédie, signalait l'étendue du registre des potentialités comiques d'Etherege ». La troisième comédie, la plus célèbre, *The Man of Mode (L'Homme à la mode)*, de 1676, est placée sous le signe de l'ambiguïté. Le ressort comique essentiel du personnage principal réside dans son incapacité à remarquer que les autres protagonistes se moquent de lui. « Mais le fait même qu'il ne remarque pas la moquerie tempère dans la salle l'hilarité – déjà contenue – que la situation engendre à la scène, en procurant au personnage une certaine hauteur sereine, puisque inconsciente, tout au plus apte à faire sourire. » Bref, *The Man of Mode* n'est pas une pièce où l'on rit. « Par contre, c'est une pièce où l'on sourit souvent, où l'on sourit d'aise intellectuelle au spectacle des très nombreux déploiements de *wit*. »

**René DUBOIS** consacre son étude à la comédie de Sheridan, *L'École de la Médisance*. Il commence par souligner que « le siècle qui sépare les principaux dramaturges de la Restauration – à savoir, George Etherege, William Wycherley et William Congreve – de leurs derniers émules que sont Richard B. Sheridan et Oliver Goldsmith, comporte une multitude de pièces qu'il est malaisé de classer dans des catégories bien définies ». Il note toutefois que, le plus souvent, « elles coexistent, dans le vaste éventail allant de la comédie sérieuse au mélodrame en passant par la comédie sentimentale ou larmoyante ». C'est ainsi que « Goldsmith et Sheridan apparaissent comme les ultimes héritiers d'une tradition relativement brève ». Il faut aussi observer que dans *The School for Scandal (L'École de la Médisance)*, qui date de 1777, « Sheridan offre au public un théâtre assagi, [plus] policé, dont le comique suscite davantage que le rire hilare, sans retenue, des premières pièces de la Restauration, le sourire et le rire sous cape et surtout l'admiration pour la gaieté, la verve et le bel esprit qui les sous-tendent ». Sheridan utilise tout d'abord « un procédé, éculé sans doute mais fort efficace : l'investissement du comique dans les noms des personnages ». Surtout, sa comédie « doit son succès à un recours perpétuel à la verve spirituelle [et à] un glissement du rire franc au rire sous cape ou sourire médusé ». Il faut d'ailleurs noter que « la verve shéridienne [...] renferme une charge comique d'une intensité exceptionnelle ». Il y a d'autre part dans cette pièce, outre des personnages caricaturaux à l'humeur prévisible, des personnages plus fouillés, plus substantiels, « ce qui assure le renouvellement des techniques théâtrales tout en renforçant ainsi l'intensité comique de la pièce ». S'ajoute à cela le comique de situation résultant de stratagèmes (empruntés à Molière) : fausses identités, doubles jeux, chute des masques, etc. En définitive, il convient de souligner que « l'art de Sheridan consiste en un savant dosage entre le rire et le sérieux, entre la jouissance de l'instant et la réflexion qui l'accompagne ou qui lui est sous-jacente ».

**Emilia WILTON-GODBERFFORDE** s'interroge ainsi à propos du *Dom Juan* de Molière : « rire ou ne pas rire... telle est la question ». Rappelant que « la comédie n'est pas toujours frivole » et aussi que « la comédie a la capacité de modifier notre vision du monde », elle précise que, d'après certains critiques, le rire n'a pas le statut anodin décrit par Aristote : en effet, si, selon Aristote, on ne rit que des gens dont la souffrance ne suscite pas notre compassion, il faut bien admettre que « *Dom Juan* est une pièce qui, quoique provoquant tout au long des réactions contradictoires et complexes chez le spectateur, se

termine sur un jugement littéral : la damnation du personnage ». Elle ajoute que, même si le statut comique de cette pièce a souvent été contesté, « nombreuses sont les interprétations divergentes sur cette pièce » et elle cite, d'une part, Jean Guichard – qui, par exemple, souligne que, « au lieu d'être l'objet de rire, [Dom Juan] crée chez le spectateur au moins une inquiétude » – et, d'autre part, Roger Laufer – qui s'inquiète de constater que Molière a « fondé le comique de son Dom Juan sur une analyse morale que nous admettons avec peine » – mais elle précise que tous deux, cependant, « sont parmi ceux qui voient le côté comique du personnage ». Et ce, même s'« ils ont classé la pièce parmi les comédies blasphématoires et ont condamné la manière dont la piété, selon eux, était ridiculisée ». Elle tente alors de montrer comment « les attributs spécifiques du personnage problématissent le rire qu'ils peuvent susciter », mettant en question « le rôle même du spectateur dans la structure intégrale du théâtre ». Contrairement, en effet, à certaines mises en scènes qui exagèrent la vision sombre de la pièce, elle souligne qu'« il est important de reconnaître les nombreuses scènes qui, sans doute, ont été jouées pour faire rire les spectateurs » telles que « la dispute entre Charlotte et Mathurine où Dom Juan se précipite avec agilité entre les deux femmes qu'il trompe ; le déguisement de médecin de Sganarelle et l'habit de campagne de son maître ; le monologue absurde de Sganarelle ; la bagarre entre le paysan Pierrot et Dom Juan ; et même la victoire traditionnelle du jeune, Dom Juan, contre le père (le *senex* dupé par le fils) » qui sont des ingrédients classiques du genre comique. Elle observe aussi que les reproches interminables de Sganarelle contre l'attitude moqueuse de son maître opèrent sur le spectateur un effet qui agit « comme si Sganarelle nous déconseillait de rire quand nous sommes peut-être tentés de le faire ». De cette façon, il y a une tension entre l'hilarité potentielle et la gravité de la situation. D'où la question qui se pose : « Est-ce que Molière nous encourage à adopter la perspective de Dom Juan ou plutôt celle de ces victimes ? ». En riant, il est clair que l'« on s'aligne sur la position de supériorité de Dom Juan ». Elle rappelle alors qu'« il y a le comique qui cherche à faire rire le spectateur à cause d'une personne ou d'une chose ridicule, et le plaisant, où l'on rit *avec* les personnages sur scène ». Elle conclut son analyse en constatant qu'« à première vue, on pourrait croire que le comique réside plutôt dans le *plaisant*, c'est-à-dire qu'on rit avec Dom Juan [mais que], pourtant, il y a plusieurs indices qui suggèrent que l'aspect comique réside aussi dans une personne ridiculisée, à savoir : on rit *contre* Dom Juan ». Faut-il, pour terminer, souligner que « Dom Juan n'a pas la maîtrise en ce qui concerne notre rire, [étant] victime lui-même de notre moquerie » ?

Éric LECLER propose d'analyser « le rire de Méphistophélès » à travers le *Faust* de Goethe, puis le *Mon Faust* de Paul Valéry – après un détour chez le Julien Sorel du *Rouge et le Noir* de Stendhal. Il note d'emblée que, dans la scène où Julien s'admire dans la pourpre cardinalesque, dissimulant à peine un sourire de satisfaction, ce que l'on entend, c'est exactement « la voix d'emprunt, le discours que l'on se tient à soi-même comme si l'on était sur la scène du monde, et qu'il y eût des spectateurs ». Il observe, par ailleurs, que, dans le *Faust* de Goethe, « le mot final n'est pas celui de Faust, racontant un avenir possible du monde [mais] c'est le rire de Méphistophélès concluant au "vide éternel" (*das Ewigleere*), au moment où Faust est tombé, où "l'heure s'arrête" ». Il souligne également que « l'illusion fictionnelle des éternels recommencements [...] est donc annulée dans un rire total qui redouble ironiquement l'apaisement spinoziste du sentiment d'éternité ». Il met enfin l'accent sur le fait que « la multiplication des figures mythologiques et non psy-

chologiques du second *Faust*, l'innocence du héros qui renaît sans cesse, sans souvenir de ce qu'il a commis dans les scènes précédentes : tout fait verser la tragédie dans la comédie » si bien que « le rire de Méphistophélès est la vérité du pathétique destin du docteur Faust ». Ce qui ressort de cette pièce, c'est, à n'en pas douter, l'émergence « du rire face à la mort ». *Faust* contient, en effet, tous les éléments d'une « bouffonnerie transcendante », où il s'avère, en fin de compte, que « l'ironie est une économie de la mort ». À cet égard, il convient de signaler que « les traitements burlesques de l'hypotexte goethéen, et notamment la bouffonnerie macabre écrite par de Ghelderode en 1925, *La mort du docteur Faustus*, sont donc autant des réécritures fidèles que des parodies [et] elles mettent en lumière les éléments bouffés de l'opéra de Goethe ». Quant à lui, Paul Valéry, « écrivant à la fin de sa vie (en 1940 et 1945) *Mon Faust*, ne relira pas autrement le mythe du penseur confronté à la mort : il juxtapose une comédie (*Lust La demoiselle de cristal*) et une « Fée-rie dramatique » (*Le solitaire*). » Avec ces dramaturges, le rire n'est pas innocent mais est chargé d'un sens métaphysique profond : « En un mot, si Faust peut rire de sa mort, c'est parce qu'il se place toujours déjà du point de vue de la mort : de l'ironie qui tient le milieu entre l'être et le non-être, » Et il faut bien constater que « sortir de soi par une expulsion cathartique, un éclat de rire, mourir : tels sont les contre-modèles opposés à l'éternité glacée du doute et à la solitude du penseur ».

**Christine CAMERA**, examinant une pièce de Kleist, *La Cruche cassée*, montre comment, dans cette comédie datant de 1807, « le comique naît du contraste entre ce que devrait être l'attitude de l'homme, ce qu'il paraît être et ce qu'il est » : c'est en effet surtout ce *décalage* qui est à l'origine du rire et du sourire ainsi provoqués. Sont alors étudiées les différentes sortes de comique mises en œuvre ici : usage de la parodie (mythe d'Œdipe, mythe de Narcisse, allusions bibliques à Adam et Ève), comique de situation (mauvaises surprises, subordination et menace, querelles), comique de caractère (personnages fantaisistes, caricaturaux ou grotesques), comique de mots (quiproquos, traits d'esprit) : dans ce dernier cas, « les outrances langagières façonnent la farce, accessible au public du début du XIX<sup>e</sup> siècle ; de plus, les subtils jeux de mots créés lui accordent une nouvelle dimension, qui peut amuser les lecteurs perspicaces. » Il faut rappeler enfin que Kleist « voulait simplement composer une farce dont l'origine était un pari entre amis » et que « si cet humour n'a pas été compris par les spectateurs de la pièce » de l'époque – et si l'on admet que le comique ne soulève le rire que s'il s'accompagne d'une « disposition intérieure du spectateur à trouver les choses drôles » –, c'est parce qu'« il s'adresse peut-être à un public moins formaliste, plus réaliste vis-à-vis des valeurs sociales et morales de l'époque, plus ouvert et plus enclin... à en rire ». Le sens de l'humour est bien souvent (pour certains)... un sens interdit.

**Marc LACHENY** évoque, dans son article, Nestroy, « l'un des trois représentants majeurs du théâtre autrichien au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'un des plus grands auteurs comiques que le théâtre de langue allemande ait produits ». Il est clair que, dans ses comédies, *Lumpacivagabundus* (1833), *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (1842), *Le Talisman* (1840), *L'Homme déchiré* (1844), Nestroy « rappelle dans les grandes lignes la place de choix réservée au rire dans la tradition du théâtre populaire viennois ». On observe en effet une constante dans « le rire dans la tradition du théâtre populaire viennois jusqu'à Nestroy : le personnage comique, de Hanswurst à Staberl » et l'on constate d'ailleurs que

Hanswurst « est le premier à avoir donné une forme spécifiquement autrichienne au personnage comique, archétype de la scène universelle ». Ce dernier, notamment, « outre le comique gestuel et vestimentaire, [...] recourait abondamment au comique verbal, au bord de l'absurde, agrémentant son propos d'allusions grivoises, voire scatologiques ». En Autriche, on tenta, comme en Allemagne du Nord, pour des raisons de bienséance, de faire disparaître le burlesque, ce « comique bas ». Mais, malgré des efforts répétés pour éliminer le personnage comique, la « *vis comica* du bouffon, certes canalisée mais non détruite, resta vivante ». Ce qui n'empêche pas que, « dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence du *joséphisme* et des Lumières, la comédie acquiert néanmoins en Autriche une fonction didactique ou moralisatrice ». Il faut souligner, à cet égard, « l'apport de Nestroy au rire et au comique dans la tradition du théâtre populaire viennois ». Les caractéristiques du comique de Nestroy sont essentiellement un « comique linguistique (satire et virtuosité verbale) » – l'usage que Nestroy fait du haut allemand, voire de l'allemand littéraire correspondant, la plupart du temps, à « une intention satirique, parodique ou ironique ». Il convient aussi de signaler que « comique visuel, comique corporel et satire *philosophique* » jouent également un rôle important dans ses pièces. Il faut noter enfin que, « avec Nestroy, le rire se diversifie, prend souvent les traits du sarcasme et incite à la réflexion » si bien que « le comique, qui gagne en profondeur et en gravité, exige du spectateur ou du lecteur une attention soutenue ».

**Brigitte URBANI** propose, dans une étude consacrée à « Benvenuto Cellini au XIX<sup>e</sup> siècle », d'examiner trois œuvres s'inspirant, directement ou indirectement, de la vie du grand sculpteur florentin, la base étant l'œuvre littéraire de ce dernier, la *Vita*, « récit de sa vie, considérée comme la première autobiographie de l'histoire de la littérature ». Allant « de l'autobiographie au théâtre », on passe ainsi successivement d'Hector Berlioz, avec son opéra-comique, *Benvenuto Cellini* (1838), à la pièce de théâtre de Lorenzo Sonzogno portant le même titre (1839), puis au *melodramma semiserio* de Lauro Rossi intitulé *Cellini a Parigi* (1845). On a affaire avec Cellini à un vrai personnage de théâtre qui, notamment, « triomphe par la parole, habile comme il est aux savoureuses caricatures, aux prompts réparties, aux joutes verbales, aux auto-plaidoiries, au détournement d'arguments contre les adversaires ». Il faut souligner une différence notable – qui signale un progrès certain vers la théâtralité – entre le modèle et ses hypertextes : « alors que la *Vita* s'interrompait tristement, les trois pièces romantiques qui en sont dérivées finissent dans la fête ». L'on peut dire néanmoins que « la lecture de la *Vita*, si savoureuse, si pleine de rebondissements, est une véritable fête [...] une fête que les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont appréciée ». La rédactrice du présent article définit ainsi l'œuvre de Berlioz : « un opéra-comique dans une ambiance de fête ». Elle ajoute : « C'est en effet dans une franche atmosphère festive que se lève le rideau. Les deux tableaux du premier acte se situent les lundi et mardi gras, en plein Carnaval. Les gens sont masqués, chantent, jettent des fleurs et des dragées. Sur la place publique, une comédie burlesque est sur le point d'être jouée, l'ambiance de la taverne est bruyamment joyeuse. » Le ton est ainsi donné : le comique et la fête sont à l'ordre du jour ! Elle observe encore que, « comme celui de Berlioz, l'opéra de Peruzzini et Rossi se termine dans la liesse – et donc dans la fête ! ». Elle précise cependant que, dans la *Vita*, la source première de cet opéra-comique, on distingue « le comique volontaire – les caricatures, les scènes burlesques délibérément pensées par l'auteur – et le comique involontaire, Cellini ne mesurant pas qu'il se ridiculise parfois à vouloir se montrer trop fort, trop hé-

roïque, trop brillant en tout. » Elle rappelle enfin qu' « avec la pièce de Lorenzo Sonzogno, nous passons de l'opéra au drame historique. On remarque singulièrement, dans cette pièce, « une forte charge comique visant à ridiculiser les adversaires ou ceux qui entravent le parcours de Benvenuto ». Et d'ailleurs, ajoute-t-elle, « l'accumulation de scènes burlesques ou de portraits caricaturés confère à la pièce un dynamisme qui va croissant avec la progression de l'intrigue ». On assiste ainsi à une série de scènes loufoques et « d'épisodes piquants ou rebondissants qui conduisent, tout à la fin, à l'exaltation du héros ». Elle conclut que « Wailly, Barbier et Berlioz, Peruzzini et Rossi, par leurs textes et leur musique, Sonzogno par sa pointilleuse conscience d'écrivain historien, ont réalisé pour la scène ce que Benvenuto Cellini rêvait de réaliser pour sa propre carrière : une "montée au Parnasse" tantôt joyeuse tantôt douloureuse, mais payée, au final, du bonheur des acclamations et des joies de la fête ».

**Marie-Françoise HAMARD** évoque ici une nouvelle de Théophile Gautier (il s'agit en fait de « l'une de ses courtes pièces romanesques, parmi les plus connues : *Arria Marcella*, parue en 1852 »). Elle rappelle que, « fasciné, comme son ami Gérard de Nerval, par l'univers dramatique – ses contenus, ses enjeux, ses conditions matérielles de représentation », il chercha souvent à intégrer la référence théâtrale à ses proses. Elle s'intéresse donc ici principalement aux « avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier », mettant d'ailleurs l'accent sur « les *sourires* qu'elles suggèrent [...] plutôt que les *rires* » et elle s'applique à « estimer la valeur de l'apport dramatique » qu'elles supposent. Elle note que le récit « brasse tous les thèmes chers à Gautier, mêlant motifs esthétiques, érotiques et thanatiques » et souligne que « les rires de l'auditoire éclatent, la typologie des personnages est restituée : le vieillard et ses mimiques, la matrone et ses attitudes comiques caractéristiques, les esclaves courant ça et là pour montrer leur empressement » – suggérant la *vis comica*, comme le ferait une pure représentation dramatique. En quelques trois pages, nous dit-elle, « Théophile nous livre les clefs de l'ancien Odéon, ou *théâtre comique* ». Qui plus est, précise-t-elle, « une mise en abyme de l'intrigue est proposée : la référence théâtrale va *modéliser* le mouvement romanesque. » On observe ainsi que la *casina*, héroïne de Plaute, dans la pièce mise en abyme, « cherche à s'unir à celui qu'elle a choisi, et se heurte en cela à la contrainte masculine : de même, Arria élira Octavien, et son père pour cela la maudira. » Il faut remarquer que, de la sorte, « la jubilation communiquée au lecteur invite à sourire malgré tout : politesse du désespoir dépassée par les mots en fête ».

**Michel AROUMI**, pour sa part, prend le parti de dévoiler certains aspects de la théâtralité dans un roman de Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, écrit en 1869 : dans ce roman, « Victor Hugo semble affronter une crise intime, liée à sa vision de l'art : l'art théâtral, réduit dans ce roman à la performance d'une troupe de saltimbanques qui mérite à peine ce nom, exprimerait un point de vue très moderne, éminemment autocritique, sur la fonction cathartique de l'art, d'abord théâtral ». Il souligne que « telle qu'elle est décrite, la grimace involontaire de *l'homme qui rit* [...] apparaît comme le signe des passions qui sont l'objet de la catharsis théâtrale ». Il montre ainsi que « le rire de Gwynplaine masque les sentiments, rarement joyeux, qu'il éprouve : le jeune homme peut certes corriger cette défiguration, mais au prix de la tension extrême d'une grimace volontaire qui ne peut être que fugitive. Jean qui pleure est toujours Jean qui rit ». On ne peut alors qu'observer que « les apparitions du *monstre*, qui assurent au spectacle un extraordinaire succès, déclenchent l'hilarité

du public dont le sadisme latent est moins responsable de cette joie que le simple pouvoir de contagion qui est celui du rire ». À cet égard, il convient ici de citer Hugo lui-même, qui décrit admirablement le phénomène du rire, notamment au théâtre : « *On courait à Gwyn-plaine. Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire. Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif. Mais il y a une peste que l'homme ne fuit pas, c'est la joie* ». L'auteur de l'article, revenant sur le pouvoir de contagion du rire, commente ainsi ce passage : « Ces derniers mots en disent long sur l'illusion du rire qui exprimerait les pulsions d'une violence canalisée sur la figure d'un bouffon ». Il évoque, pour finir, une expérience personnelle – un exercice – de lecture qui se présente comme l'aboutissement d'une étrange ascèse, laquelle trouve son origine dans le pouvoir de fascination de *L'Homme qui rit*.

**René AGOSTINI** affiche son humeur (et son humour, un peu amer parfois) dans une évocation de la célèbre pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi*, dont il rappelle toutefois qu'elle « est née, comme toutes les autres, d'une *saine effervescence potachique* ». C'est donc à travers une série de calembours *signifiants* (tout le contraire de jeux de mots *insignifiants* – notamment sa critique ouverte du côté *lucre hâtif* des affairistes de tous bords) qu'il exprime une certaine vision de la société, de l'homme, plongé dans une aliénation mercantile et abrutissante – que Jarry, à sa manière, dénonce avec une *vis comica* nourrie de grotesque, de bouffonnerie et de loufoquerie. Il voit dans cette pièce une mise à nu, en même temps qu'une remise en question, des mensonges et des atermoiements hypocrites du pouvoir et montre qu'elle dénonce un véritable « babillage-déshabillage de l'Histoire ». Il y voit aussi la mise en cause violente « des gros dérangements historiques, des petits arrangements historiens, de la bénédiction *ubu et ubu* de toutes les religions et de tous les États et gouvernements et de toutes les armées ». C'est dire que le rire – le sourire est ici à peine pensable et équivaldrait à une sorte de trahison – a valeur et signification *politiques* (au meilleur sens du terme). Un constat amer : « *L'humain* ne sait rien au fond, il est au fond, il a touché le fond ». La modernité d'*Ubu*, en effet, est patente si l'on se réfère à une actualité, toujours brûlante, qui va des jeux télévisés aux ravages opérés par certains sondages, de la supercherie à la violence et de la stupeur à la terreur... Et ainsi, rappelle-t-il, « le Père Ubu, c'est la réduction ludique, comique, rigolarde, hautement théâtrale, de la/des tragédie(s) de ce qu'on appelle *Histoire* à sa/leur pure et simple Vérité ». Il souligne que « sur le mode grandguignolesque (parenté étrange entre Ubu et Les Guignols de l'Info) [...], Jarry cerne bien le drame de la politique qui, depuis fort longtemps, n'est plus, comme dirait Platon, *l'art de gouverner* ». D'où cette conclusion lucide : « Si on rit d'Ubu, il faut rire aussi de l'actualité de notre monde. Ubu, il est là pour ça, d'ail-leurs, pour nous faire rire de notre monde ». Ce que nous observons, en effet, dans cette pièce, « c'est très précisément le déshabillage du réel apparent et sa réduction jusqu'à l'os : autrement dit, Jarry montre ce qui est ; et cela tranche tellement avec tout ce qu'on croit être [...] que, bien sûr, cela fait l'effet d'une déréalisation, d'un irréel – voire d'une plaisanterie outrancière et cynique de potache excusable, intéressante, amusante... ».

**Jean-Pierre MOUCHON** rappelle qu'il va de soi que c'est dans *l'opera buffa* de Pergolèse, de Paisiello, de Cimarosa, dans le *dramma giocoso* de Mozart et de Rossini ou dans les opérettes d'Offenbach que « le théâtre lyrique se trouve en fête, crée des situations comiques, et s'en donne à cœur joie ». Mais, souligne-t-il, « on aurait cependant tort de



croire que la fête est absente de l'*opera seria* ». Il précise que « dans ce théâtre lyrique, la fête joue constamment un rôle, même si elle paraît parfois artificielle, car le compositeur et le librettiste savent qu'il est impératif tour à tour d'amuser et de faire frémir et que le comique doit être mêlé au tragique ». Dans *La Traviata* de Verdi, dans *Faust* de Gounod, dans *Le Prophète* de Meyerbeer, « la fête est aussi la tentation quand elle se transforme en bacchanales » : c'est le cas à l'acte V de *Faust* (la fameuse nuit de Walpurgis) ou à l'acte V de *Samson et Dalila* où Camille Saint-Saëns, « loin d'être gêné par la composition d'un ballet, réunit dans sa bacchanale de l'acte III Samson et Dalila, mettant tous les moyens nécessaires à l'expression de la débauche des Philistins". Mais « là où la fête paraît continuelle, c'est dans certaines œuvres de Paisiello ou de Rossini, tous deux auteurs d'un *Barbiere di Siviglia* d'un grand comique de situation, et dans les opérettes d'Offenbach comme *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne* ou *La Périchole*...), qui, « avec leur musique vivante, pleine de gaîté, leurs clins d'œil manifestes à une réalité à peine déformée, leurs parodies de l'*opera seria*, leurs jeux de scène ou de mots hilarants, leurs anachronismes volontaires, entraînent le spectateur, heureux d'oublier pendant une ou deux heures, les soucis de la vie de tous les jours ». Cette fête permanente à l'opéra semble parfaitement illustrée par les deux œuvres remarquables que sont *Don Giovanni* de Mozart, et *Falstaff* de Giuseppe Verdi, auxquels est accordée ici une étude approfondie. On voit ainsi que « c'est une toute autre fête qui fait place aux fêtes orgiaques de *Don Juan* : c'est la victoire du bien sur le mal dans une perspective ontologique ». Dans *Falstaff*, tout prête à rire ou à sourire tout au long de l'opéra, comme dans la pièce de Shakespeare : « c'est d'abord le personnage même de Falstaff qui déchaîne l'hilarité par sa corpulence [et puis] les situations de l'opéra relèvent de la mystification et entretiennent l'hilarité des spectateurs ». Mais, de manière générale, dans ces opéras, « la fête est [...] à l'origine de la *catharsis* qui va permettre aux forces du bien de l'emporter sur les forces du mal et de rétablir l'harmonie du monde ».

**Richard DEDOMINICI** évoque ici *Il Trittico* de Giacomo Puccini (*Le Triptyque*), créé à New York en 1918 : c'est un ouvrage d'une conception originale, présentant « une soirée lyrique constituée de trois opéras courts en un seul acte, de 50/55 mn. chacun » – dont fait partie *Gianni Schicchi*, « vrai opéra buffa à la fois malicieux, grinçant, un rien macabre ». Rusé, truculent et inventif en diable, Gianni Schicchi, « diabolin tirant impitoyablement les ficelles d'une intrigue simple, à son profit, intrigue de comédie typiquement italienne [est] le *deus ex machina* d'une farce énorme ». Puccini fait preuve ici, magistralement, d'une « manière sèche, nerveuse au service de la *vis comica* pour la comédie dantesque de Forzano [le librettiste] ». Cet opéra buffa offre en effet au public « un comique de mots (répétitions, allusions, lapsus...), un comique de situations, mais aussi une forme de comique purement musicale, chose assez rare, héritée du meilleur Rossini autant que du *Falstaff* verdien ». On ne peut manquer alors d'admirer « cette forme d'humour toscan ironique et coruscant » dont fait preuve Puccini. Il faut noter, à cet égard, que, « dès les premières notes, l'effet comique est immédiat » (recherche frénétique du testament, par exemple) et qu'ici le « sourire puccinien du second degré » naît spontanément « de la disproportion entre les faits traités en opéra buffa et l'horreur dantesque consacrée par les siècles ». On note ainsi que dans le vrai-faux testament réside le « sommet comique de l'ouvrage, la grande scène de l'escroquerie proprement dite [étant] menée avec un *crescendo* irrésistible et un rythme dramatique imperturbable qui la rend encore plus efficace ». Tout concourt à faire que « *Gianni Schicchi* est bien un (minuscule) joyau du genre bouffe ».

[...] par son charme et son rythme comique époustoufflant ». Enfin, l'on ne manquera pas d'observer que « le grotesque et le lyrique associés frôlent parfois le tragique pour mieux faire ressortir l'ironie typique du héros ». En définitive, il faut bien se rendre compte que « résumer en 55 minutes de rire et de sourire tout le savoir d'une carrière lyrique de plus de quarante ans, cela s'appelle un miracle de concision et de justesse » – sinon une véritable gageure.

**Edoardo ESPOSITO** examine plusieurs pièces de Luigi Pirandello, toutes composées autour de 1920, telles que *Le Jeu des rôles* (1918), ou encore *Henri IV* (1922), mais aussi *Le Bonnet de fou* (1917) et *L'Homme, la Bête et la Vertu* (1919). Ce qui ressort, chez ce dramaturge, c'est la conviction que « l'existence humaine n'est que mascarade » et ceci « entraîne un regard à la fois détaché et curieux sur le monde ». Edoardo Esposito précise que ces pièces « nécessitent donc une perception critique allant largement au-delà des apparences et de ce qui peut éventuellement susciter le rire » et qu'elles marquent « un décalage entre l'apparence des faits humains et leur essence profonde ». D'où, selon lui, « la dérision ou la représentation de formes de contradiction grotesques qui frôlent parfois le seuil de la mascarade et du rire sans pourtant aboutir à une véritable connotation comique ». C'est ainsi par exemple que, dans *Henri IV*, « la comédie tragique dictée par la solitude à la fois existentielle et sentimentale tourne donc à la tragédie pure et simple, avec le choix d'un enfermement sans remède qui scelle l'exclusion de la vie sociale ». Il souligne également que, dans *Le Bonnet de fou*, « la scène finale de la pièce est dominée par l'évocation répétée d'une folie pourtant inexistante, que désormais plus personne ne peut contester, et par le rire troublant de Ciampa, parvenu au comble de l'excitation nerveuse ». On est, certes, en présence d'une situation paradoxale, dont « l'évolution est orientée selon une progression grotesque » car la victoire de Ciampa n'est qu'éphémère et « son rire est la réaction d'un pauvre diable qui est à la fois victime et bourreau ». Il évoque également le rire de Liolà, dans la pièce éponyme, *Liola* (1916), dans laquelle se fait entendre « un rire exprimant un appétit de vivre plus fort que tout ». L'auteur de cet article insiste sur le fait que ce qui amène au rire, chez Pirandello, « renvoie toujours à quelque chose d'autre voire à une problématique complexe, qui dépasse même les paramètres traditionnels de la distinction entre comédie et tragédie ». Le rire peut aller jusqu'à « l'angoisse du saut imminent dans l'inconnu que représente la mort, notamment dans la courte pièce *La Fleur à la bouche* (1923) ». Là encore, ce n'est qu'une manière de « fabriquer une carapace à l'aide de la raison, avec un détachement de façade, car, des deux côtés, la souffrance est grande et le rire exprime surtout le désespoir du constat de l'impasse sentimentale ». Il ajoute que « même si cette scène se termine par des rires de part et d'autre, il est bien clair qu'ils reflètent une tension profonde et qu'ils ne sauraient aucunement désigner un quelconque détachement ». Mais il faut bien voir, nous est-il précisé, que, même si Pirandello revendiqua, au cours d'un entretien accordé à un journal, « l'inspiration entièrement comique de *L'Homme, la Bête et la Vertu* et la volonté de faire rire, sans ironie et sans arrière-pensée philosophique », la force de ce texte réside également dans « la représentation d'un milieu provincial aux réflexes psychologiques façonnés par l'étroitesse de l'espace dans lequel il évolue ». De plus, les personnages grotesques vivant dans cet espace « sont décrits, par un raccourci certes comique, comme les représentants d'une certaine forme d'humanité, de bestialité et de semblant de vertu ». Il rappelle enfin que, pour Pirandello, « même une tragédie pourrait être perçue comme une farce, une fois qu'on aurait découvert, par le rire,

les aspects risibles de ce qui est sérieux et, par là, également les aspects sérieux de ce qui est risible ». Et, conclut-il, « le rire renvoie, chez Pirandello, à la problématique du masque que tout personnage, de par son attitude et de par son comportement, porte sur lui [...] mais il est surtout un moyen d'extérioriser soudainement, de façon incontrôlée, ce qu'on garde à l'intérieur de soi, derrière le masque des apparences ».

**Jacques PLAINEMAISSON** propose, quant à lui, une lecture des mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh qui nous conduit « de la parodie à la poésie » – entendons : d'une modalité d'expression qu'alimente un réel esprit de subversion (véritable « entreprise de désacralisation des mythes » qui engage la complicité du spectateur et fait naître un sourire amusé sur ses lèvres) à une puissante mise en œuvre de l'acte de création, de l'acte de « poésie » au sens premier du terme, acte qui donne tout son sens à un « théâtre en fête ». Autrement dit, Anouilh transfigurerait le pouvoir des mythes antiques en les subvertissant par l'acte parodique, dans un premier temps, pour se livrer, dans un second temps, à la création d'un mythe moderne – en l'occurrence le mythe du refus et de la révolte. Détruire pour mieux reconstruire. L'auteur du présent article note, d'emblée, que le recours à la mythologie antique peut paraître surprenant « à une époque de littérature engagée » et examine trois pièces du dramaturge, *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942) et *Médée* (1946) « qui mettent en scène quelques uns des grands mythes dont, pendant des siècles, l'humanité s'est nourrie » : chez Anouilh, thème du refus de pactiser avec la vie dans *Antigone* comme dans *Eurydice*, échec de Médée à ramener Jason à la révolte dans *Médée*. Il montre comment Anouilh a certes voulu « se livrer à une sorte de jeu littéraire, en affichant une irrévérencieuse désinvolture à l'égard des grands mythes de l'Antiquité » (rôle des anachronismes, prosaïsme parfois trivial, mélange des genres, contrepoint parodique assez souvent aussi). Mais il observe également que, « dans chaque pièce mythique d'Anouilh, on retrouve le mythe personnel du dramaturge » – en quelque sorte sa touche originale, sa « patte », son empreinte poétique, bref sa création singulière. Il souligne : « Au-delà du plaisir facile de dépoussiérer les vieux mythes de l'Antiquité, on doit supposer qu'Anouilh [...] a été attiré par la poésie qui s'attache à ces mythes » – y ajoutant en surimpression sa poésie propre. En quoi Anouilh illustre ce qu'Artaud avait toujours péconisé : « Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre ». Autrement dit, une fois de plus, ce qu'est la raison d'être d'un théâtre en fête... On voit que dans le théâtre de Jean Anouilh, le stade de la parodie demeure presque anecdotique – en tout cas d'une importance secondaire – à côté de sa portée réelle qui est, assurément, à travers le recours au mythe, d'exprimer une conception et une vision du monde qui s'appuie sur « la poésie tragique des mythes ».

**Aline LE BERRE** consacre son étude à *La Visite de la vieille dame*, la pièce la plus connue de Friedrich Dürrenmatt (1955). Elle note que « dans cette tragi-comédie, où se mêlent, en un subtil dosage, grotesque et macabre, le motif de la fête est récurrent » et souligne que « la pièce côtoie sans cesse le tragique tout en cultivant le burlesque ». La fête sur fond de mort, en effet, « en constitue le pivot » et l'on observe que « si la fête est omniprésente dans la pièce, elle n'est jamais franche ni réussie, mais vire à la farce et à la parodie, révélant l'impuissance humaine ». Dürrenmatt utilise donc la thématique de la fête ratée « pour souligner les limites humaines, la pauvreté non seulement matérielle mais mentale de ses personnages et créer un effet grotesque, propre à susciter l'hilarité du spectateur ». Suscitant des effets incongrus et utilisant un comique de répétition, « Dürrenmatt détruc-

ture la fête, organise des ratages en série, pour en tirer des effets burlesques ». Quant à l'héroïne, Claire, « elle utilise l'humour noir comme arme privilégiée ». En fait l'atmosphère festive qui règne dans la pièce est trompeuse – en dépit de plusieurs niveaux de rire : celui de l'amabilité feinte, celui de l'ignorance apeurée, celui de la férocité chez Claire « dans son jeu du chat et de la souris » et celui de l'omniscience chez le public. Dürrenmatt souligne ainsi que la fête n'est qu'une apparence, « un décor clinquant derrière lequel se camouflent les calculs et les appétits humains », faisant ressortir toute l'ambiguïté des plaisanteries (« la fête apparaît comme une comédie destinée à camoufler la mort ») et nous faisant assister à « une parodie de l'amour par delà la mort des couples mythiques sur le modèle de Tristan et d'Iseult » et « plaçant la passion tant magnifiée par les poètes sous un éclairage horrible et grotesque ». Si, d'autre part, la fin de la pièce « prend l'allure d'une parodie de *happy end* », c'est pour montrer que « les hommes ne cessent de mentir aux autres, de se mentir à eux-mêmes, et que la recherche du bien n'est qu'une illusion » : pour Dürrenmatt, la fête est tragique, parce qu'elle repose sur « la volonté de se tromper et de tromper autrui, le désir d'oublier la mort ». Elle est « une mascarade que se donnent les hommes ». Comme le souligne l'auteur de cet article, « c'est cette comédie que Dürrenmatt dénonce par le rire et le grotesque ».

**Guy CHEYMOL**, démontant le mécanisme de la dérision chez Ionesco, montre que, dans *Rhinocéros*, le dramaturge – qui dénonce cette maladie contagieuse qu'est la *rhinocérite* – « a su s'inspirer de ce fantastique banalisé et allégorisé inventé par Kafka et qui, loin de mettre en œuvre une quelconque transcendance, nous renvoie à l'immanente réalité de la condition humaine ». C'est dire l'importance de la modalité de la dérision dans la perspective de la remise en question des valeurs qui fondent un *humanisme* et, en fait, de *l'humanité de l'homme* même. Cet animal étrange qui apparaît soudain dans la pièce met toute la ville en émoi et suscite des réactions violentes « au point que son existence même peut être mise en cause ». Mais, très tôt, « Bérenger dégonfle la baudruche fantastique au profit d'une *satire* de la bêtise ». S'inscrivant dans le registre de l'ambivalence, il y a « cette ambiguïté, ce va et vient entre l'humanité et l'animalité » qui souligne la bêtise et la vanité de ceux qui « ne se remettent jamais en cause et foncent comme des pachydermes ». Sont ainsi dénoncées « l'hypocrisie et la lâcheté du faux humanisme qui conduit certains à la démission ». Ce que donne surtout à voir cette pièce, c'est que « la déshumanisation est en marche » et c'est ainsi que « Rhinocéros, sans déterminant, incarne l'absolu de la menace morale et sociale, massifiante et déshumanisante ». Pour parvenir à produire cet effet qui communique au public un fort sentiment de malaise, « Ionesco reste habilement dans l'ambivalence et l'ambiguïté : il joue sur le double registre du réalisme et de la stylisation, du non-sens et du sens, de la dérision et du tragique et il rend le spectateur complice en lui laissant la responsabilité du décodage ». Ambivalence donc, d'où naît l'impression inconfortable d'osciller entre deux mondes, entre deux approches de la réalité humaine. Car la pièce « est ceci et cela, Labiche et Kafka ». On rit (amèrement ?) au spectacle d'une humanité parfois méprisable, souvent décevante, et l'on constate, en définitive, que « la dérision conduit à un tragique que tempère l'humour au détriment de l'émotion et au profit du sens ». S'il y a cependant une lueur d'optimisme pour éclairer notre chemin, elle réside dans le constat que « cette catharsis inspirée de l'ironie voltairienne nous rend plus intelligents ».

**Emmanuel NJIKE** examine ici une pièce d'Aimé Césaire datant de 1963, *La Tragédie du roi Christophe*. D'emblée, il souligne la part du « rire de divertissement » dans la pièce et évoque « ce qui avait trait au gros comique, les allusions grivoises y tenant une place de choix ». Mais il rappelle que le dramaturge lui-même déclarait avoir « voulu transpercer le grotesque pour trouver la tragédie », ajoutant : « *La Tragédie du roi Christophe* n'est pas une comédie, c'est une tragédie très réelle, car c'est la nôtre ». En fait, note l'auteur de cette étude, « s'il ne parvient pas à faire occuper à la tragédie la place d'honneur souhaitée, n'est-ce pas parce que le grotesque est si puissant qu'il ne lui laisse pas la présence ? ». Car, même si le dramaturge n'a pas voulu écrire une comédie, « il a produit une œuvre dans laquelle le rire est constamment présent tandis que le sérieux, si souvent nécessaire à la tragédie, est régulièrement occulté par des réflexions cocasses qui font de *La Tragédie du roi Christophe* un travestissement de la tragédie ». Citons Césaire : « *Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair.* » Ainsi, à mesure que la pièce progresse, « le rire change simplement de forme, devenant plus malicieux, peut-être même plus subtil ». Même si le roi refuse le rôle d'histrion dans lequel ses ennemis veulent le confiner, il laisse croire aux spectateurs qu'ils vont assister à un théâtre de marionnettes si bien qu'on assiste à « une sorte de comédie-ballet dont le caractère grotesque amuse les participants » : en effet, alors que les « *contorsions simiesques et ironiques des courtisans* » provoquent des « *éclats de rire* », on peut dire que « la comédie satirique s'est transformée en farce », les indications scéniques et une autre réaction de Christophe étant formelles : « *Les courtisans s'affairent et se débrouillent tant bien que mal dans une sorte de répétition générale bouffonne et maladroite* ». Nous ne sommes pas loin alors d'une farce de mauvais goût. Mais, au-delà du rire de divertissement, il y a, plus profondément, le « rire de dérision ». Il faut ici noter que « contrairement à l'autre, qui se manifeste bruyamment et traduit une certaine joie de vivre, le rire de dérision est contenu et intervient surtout pour dédramatiser des actes dont la violence risque de provoquer une émotion vive ». Ce procédé est régulièrement exploité par le roi qui « enrobe ses exactions dans des propos cocasses pour noyer leur portée dans un rire grinçant qui a du mal à se faire entendre » et ce avec un cynisme comique qui va plus loin que l'humour noir et « fige le rire sur les lèvres de ceux qui voulaient s'esclaffer ». La farce, en effet, est mauvaise car elle finit mal : « ce qui avait commencé comme un théâtre de marionnettes a vite tourné au drame avant de s'achever en tragédie ». En fin de compte, la pièce de Césaire est « une tragédie qui refuse le tragique, bien que le héros assume son destin jusqu'au bout » et son héros « apparaît comme un histrion politique pitoyable et dérisoire qui suscite plus la moquerie que la compassion ». Il est clair que « le rire grince parce que le sujet est sérieux ».

**Claude VILARS** montre, dans une étude consacrée à l'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard, comment, chez ce dramaturge, « vie et mort fonctionnent de pair et conservent, dans leur exploitation ironique et surréaliste, leur force tout aussi symbolique que théâtralement vitale ». Elle précise que « ce monde se nourrit d'une même constante : l'entêtement à vivre de tous ses personnages qui se traduit par la sur-présence verbale » et elle met l'accent sur le côté spectaculaire de situations absurdes et dramatiques dont le « réalisme subjectif » suscite le plus souvent « un sourire inquiet [qui] saisit à son insu le spectateur/lecteur ». Les personnages surprennent et déconcertent « par le biais du cynisme, de l'ironie, de l'humour déplacé, voire du burlesque, dans l'unique but

de se protéger, de se dérober, d'agresser, de dominer, de saisir une chance de renverser une situation, de prendre le dessus et de continuer à vivre ». Et ces « décalages », dans toute leur horreur, parfois seront « risibles ». En fait, cet « humour-destruction », comme le qualifie Artaud, se manifeste dès les premières pièces, suscitant le sourire du lecteur/spectateur, – qui s'amuse de la déviance – mais ne se confirme pas dans le rire car, souvent, le personnage « dépasse le comique de situation pour atteindre le pathétique » et le spectateur ne peut manquer de déceler dans pareilles situations « une volonté de faire rire pour écarter le drame ». Ainsi « de nombreuses pièces de Shepard sont remarquables par leur caractère désopilant, avec des personnages qui se transforment, changent de couleur, affichent dans leur métamorphose visible, soudaine ou progressive, ce qu'ils veulent le plus souvent cacher ». Bref, ce théâtre demande que le spectateur s'abandonne à « la dislocation du paraître et des convenances » – cet absurde que l'on ne peut manquer d'évoquer chez Shepard. En fait, cet article chemine dans l'œuvre de Sam Shepard et s'attarde sur des passages particuliers de certaines pièces pour illustrer une constante de son théâtre : l'art d'intégrer le rire au sein des contextes les plus sombres. « Une cohabitation du rire et de l'horreur en découle, familière aux écrivains du théâtre de l'absurde, qui a son sens pour l'auteur qui nous concerne, celui de tenir le drame à distance mais aussi de mettre à jour, en scène, un sujet plus obsédant encore pour Shepard : la mort et son contraire toujours possible, au théâtre, l'immortalité. »

**Maurice ABITEBOUL** observe que la pièce de Woody Allen, *Dieu*, qui date de 1975, « est placée d'emblée sous le signe de la dérision », la didascalie liminaire indiquant que les deux personnages principaux, l'Acteur et l'Auteur, « *pourraient être interprétés par deux bons clowns* ». Woody Allen glisse d'ailleurs dans la bouche de ses personnages deux répliques « qui resituent le dialogue sur le plan de la réflexion philosophique pour immédiatement en dégonfler, par la dérision, l'emphase métaphysique où il risquait de tomber ». Il ajoute que « là, nous pourrions bien céder à un rire nerveux – ce rire de l'inconfort qui tente, avant une reddition inéluctable, une ultime défense contre l'angoisse qu'inspire le sentiment de l'absurde ». Il souligne que, dans cette pièce, est réalisée « la fusion parfaite de la mise en abyme, de la méditation métaphysique et de la volonté de démythification qui emprunte les voies de la dérision » car, selon un rituel bien établi qui donne au processus de la dérision ses lettres de noblesse, « à chaque *envolée* philosophique succède une *retombée* (à la fois comique et critique), une remise à niveau, une correction par le nécessaire retour au réel quotidien ». Il note ainsi : « Pas de métaphysique ici mais un simple sourire qui naît d'une situation ou, par le recours à un décalage *surréaliste*, l'incongru le dispute à l'insolite », les personnages n'hésitant pas, en effet, à dialoguer avec leur auteur, à le contester, voire à l'insulter (« mais il s'agit ici de l'auteur même de la pièce, *Dieu* »). La stratégie du rire selon Allen consiste à avoir recours à l'autocitation avouée, à « assortir ce qui ne peut manquer d'être considéré comme une réflexion philosophique d'une pirouette démythificatrice, suivie d'une autre réflexion philosophique, elle-même immédiatement soumise à l'épreuve implacable de la dérision ». Il précise encore que « les questions les plus profondes sont pudiquement recouvertes d'un voile léger, celui de l'humour ou du scepticisme discret » et que « tous les plans de la réalité et de la fiction sont confondus, faisant naître sur nos lèvres un sourire légèrement sceptique mais nous laissant en même temps, bien entendu, de plus en plus perplexes » car Allen a recours régulièrement à digressions, autocitations, intrusion par effraction de personnages issus d'autres œuvres littéraires ou théâ-

trales, etc. On comprend qu'« à la longue, le spectateur, semble-t-il, pourrait se lasser d'une telle accumulation d'incongruités, voire d'incohérences » comme, par exemple, quand Woody Allen, à un certain moment, « laisse un de ses personnages, apparemment fatigué de son rôle, quitter la scène pour retourner au milieu du public ». Mais chaque fois, « la gravité de la situation « est immédiatement ramenée par l'humour salvateur à un degré de tolérance supportable ». Il y a toujours, chez Woody Allen, « cette même volonté de dégonfler le ton de l'emphase philosophique en faisant naître le sourire – voire le rire – qui allège la gravité du propos ». Vers la fin, dans un grand tohu-bohu et un grand chambardement, « la pièce – mais c'est voulu – échappe à son auteur : elle est en effet devenue une pièce erratique », nous incitant alors à jeter, à l'instar de son auteur, « un regard amusé, désabusé mais critique, sur tout comportement et sur toute conduite, à considérer avec *dérision* les situations données pour stables, les types et les conventions, à démonter les mécanismes et les rouages obstinément et avec application – tout autant qu'avec délectation ». Il faut surtout, bien sûr, faire toute sa place à cet humour salvateur, satirique sans doute mais le plus souvent survolant avec jubilation le quotidien et le transfigurant avec constance, « humour sans lequel Woody Allen ne serait pas Woody Allen ».

**Jean-François PODEUR**, dans son étude consacrée au « rire dans tous ses états » chez Mauricio Kartun, rappelle que ce dramaturge est « une figure éminente du théâtre argentin des dernières décennies » et que sa pièce *Pericones*, si riche à maints égards, fut créée à Buenos Aires en 1987. Il souligne que, « dans cette matière très riche, il y a une allégorie de l'histoire argentine » et que la satire politique et sociale en constitue « un morceau de choix ». Il met aussi l'accent sur « le mouvement général de la pièce, qui, au fur et à mesure qu'elle avance, devient tragi-comique dans l'acte III ». Il remarque que « jeux, danses, cirque [sont] autant de motifs de réjouissances sur le bateau, allégorie de la nation en fête ». Au cours de la traversée qu'évoque la pièce, « chacun des trois actes est placé sous le signe d'une fête, nationale ou patriotique et du *pericón nacional*, danse qui accompagne cette fête », occasionnant joie et rires. « Mais le rire insouciant et futile, celui de la classe dominante richissime, ne dure vraiment que l'espace d'un instant ». L'on assiste à des scènes hilarantes comme, par exemple, « une véritable joute poétique et risible entre deux fêtards ». On observe toutefois que « ce rire ludique, non dépourvu d'une certaine poésie balbutiante, est fusionnel, contrairement au rire issu du comique ». Il y a des scènes burlesques mais l'on note une perpétuelle « oscillation entre pur divertissement et satire politique ». Il y a aussi un comique humoristique qui repose sur une exploitation minutieuse des stéréotypes culturels, stéréotypes parodiés le plus souvent. Il faut comprendre que « tout cela est empreint d'un humour subtil, puisque Kartun se moque de lui-même, non seulement comme personnage (Lucio), en s'incluant dans la pièce, mais encore comme auteur en y dévoilant avec drôlerie ses stéréotypes fondateurs : le cirque, le drame de gauchos avec Juan Moreira, le *pericón* et les allusions ponctuelles à la piste du cirque (*picadero*), au couteau du gaucho (*facón*), etc., sans oublier le procédé même de l'allégorie ». Il y a des scènes « qui appartiennent à la farce pure » mais il existe aussi « un grotesque fondé sur le contraste entre la noirceur morale et le ridicule ». Ainsi, certains personnages attirent la sympathie, malgré leur ridicule. En fait, dans cette pièce, « on passe du rire ludique au comique proprement dit, lui-même tantôt léger comme dans la farce, tantôt acerbe comme dans la satire, tantôt douloureux comme dans la tragi-comédie sous son avatar argentin de *grotesco criollo* ».

**Emmanuelle GARNIER** propose d'analyser deux œuvres dramatiques espagnoles contemporaines, *Berna*, de Lluïsa Cunillé et *D. N. I.*, de Yolanda Pallín à la faveur d'une « réflexion sur les modalités du rire au théâtre ». Elle observe tout d'abord que la genèse du rire réside sans doute essentiellement dans le lien qui unit « un objet risible et un sujet riant ». Elle souligne alors la nécessité d'« introduire l'idée d'une indétermination du comique et d'une incertitude quant à l'effet produit (le rire) par le texte/jeu dramatique » et part « du constat que le théâtre des femmes espagnoles contemporaines reflète fortement la société depuis laquelle s'élabore leur écriture, une société postmoderne ». Elle pose aussi pour principe qu'il convient d'« explorer ici l'hypothèse que la structuration rhizomatique d'une œuvre favorise le principe de réversibilité qui fonde le comique ». Elle entreprend alors d'analyser les deux pièces dont il est question dans son étude « du point de vue du triptyque fondateur du comique : anomalie / distance / innocuité ». C'est ainsi, nous dit-elle, que « dans *Berna*, la structure rhizomatique est si prononcée qu'elle en est de prime abord déconcertante : elle constitue en soi une anomalie et provoque dans un premier temps un effet de distanciation » propice au comique. Et elle note qu'une première impression, qui pourrait conduire à une approche *empathique* de ces œuvres « est concomitamment contrebalancée par une autre sensation, comique celle-ci, en ce sens qu'elle introduit le rire dans ce douloureux labyrinthe identitaire ». Par exemple, elle remarque que, dans *D.N.I.*, la schizophrénie du personnage « peut provoquer tout autant un effet d'empathie (tragique) que de distanciation (comique) chez le récepteur ». Ainsi, ce « rire dans le labyrinthe » [Jean-Alain Favre] inscrit-il *D.N.I.* dans « la grande veine des théâtres du burlesque, voire de la parodie, où l'hyperbole et l'outrance de la situation accentuent le caractère dérisoire de la condition du personnage féminin, et avec lui celle de l'humanité tout entière ». Elle conclut que « là où, avec *D.N.I.*, la dramaturge madrilène permet une mise à distance du lecteur-spectateur vis-à-vis de la souffrance d'un personnage à l'esprit aussi *fendu* (*schizein*) que la construction dramatique de la pièce, et ouvre le chemin du rire de l'absurde, avec *Berna*, la dramaturge catalane joue, pour sa part, de la rhizomaticité afin d'introduire une impression d'émission du sens avec lequel le récepteur, par un effet d'identification vis-à-vis du non-sens fondamental de l'existence, se trouve en forte empathie ».

**Françoise QUILLET** nous présente une pièce datant de 2000, *Rivages*, « dont la structure est proche d'un *nô*, joue avec elle, la questionne, la transforme comme pour mieux la mettre en évidence et en exhiber le sens ou plutôt *les sens* ». Cette pièce, de Jean-Marc Quillet, qui témoigne, à l'évidence, de l'habileté avec laquelle l'auteur a pu « concevoir ce *nô* paradoxal », fait appel à deux formes du théâtre classique japonais, le *nô* et le *kyôgen*. Ce dernier terme, nous dit la rédactrice de cet article, signifie « paroles folles, soties : il désigne une pièce comique, un intermède comique, à l'intérieur d'un *nô*, le *ai-kyôgen*, ainsi qu'un acteur comique ». Elle rappelle en effet que « l'usage s'était instauré d'intercaler entre deux pièces sérieuses ou *nô*, une sorte de farce, appelée *kyôgen*, qui permettait de détendre l'assemblée ». Ces pièces, fondées sur une forme de comique élémentaire, reposaient « soit sur un jeu de mots, voir un vulgaire calembour, soit sur une situation burlesque, les deux étant souvent associés ». On observe que de nombreux éléments de ces *kyôgen* se retrouvent dans *Rivages*. Elle signale donc que les *kyôgen* sont des intermèdes comiques à l'intérieur d'un *nô*, les *ai-kyôgen*, et que « durant cet intermède, le *kyôgen*, l'acteur de farce, qui représente souvent un villageois, explique l'histoire en un langage



familier, très simple, divertissant et burlesque ». Elle nous explique alors que, « dans *Rivages*, le *nô* a été choisi comme ‘modèle’, comme ‘format’ et par conséquent comme forme parce que certains vivants y sont prêts à discuter avec les morts sur le rivage de la vie ». La place du comique dans de telles pièces n’est certes pas négligeable puisque, nous le voyons dans *Rivages*, « le texte est conçu à partir de la tension qui se crée entre le calligramme et la caricature, entre le comique et le tragique, l’élévé et le trivial ». On constate aussi que, « alors qu’on s’achemine vers la fin de la pièce, une part de plus en plus importante est laissée au comique, notamment à travers les personnages dont une partie du rôle se transforme ». L’importance de l’élément comique est perceptible, notamment, lorsque l’on voit que « les deux couples, *waki/waki-tsure* et *waki/shite* sont des couples de clown [qui] pratiquent la bastonnade comme dans la *commedia*, *Le Médecin malgré lui*, Guignol, les films de Charlie Chaplin ». En outre, il faut noter que « dans les propositions alternatives du *waki* vont paraître des pastiches principalement à références cinématographiques ». Ces pastiches iront « du polar classique français avec *Les Tontons flingueurs*, au polar du film noir américain, au western, au film de guerre, aux films de science-fiction ». *Rivages* ouvre ainsi « un dialogue avec l’art, ses multiples formes, théâtrales et cinématographiques mais aussi avec son écriture ». Cette pièce, en effet, « retrouve la manière dont le *nô* s’est construit en référence à la poésie et à l’épopée de son époque, empruntant leur thème, leur atmosphère, leur rhétorique et leur inépuisable réservoir d’images ». Il est notable, en définitive, que, dans *Rivages*, le comique n’est jamais négligé et que « la nature de ce comique laisse un goût amer, teinté qu’il est de nos interrogations fondamentales sur le sens de notre existence d’humains ». Le rire, en effet, « tout en bousculant et transformant le *nô* et le *kyôgen*, dépasse un simple jeu avec les formes : il gravite autour – et tient sa force – de quelque chose de plus grave » qui tient à « cette condition humaine, menacée toujours de paraître inhumaine » (Jean Cazaneuve).

**Louis VAN DELFT** rend compte ici d’une lecture-spectacle donnée au Forum des Halles, au soir du 17 mars 2009. Après avoir brièvement évoqué Élisabeth Bourguinat, dont il signale « la pénétrante étude » *Le Siècle du persiflage*, il souligne que ce spectacle fut « une entreprise tout à fait insolite » : la *Bagagerie*, créée et gérée par l’Association *Mains libres*, fêtait ses deux bougies pour les SDF du quartier des Halles et, pour cette occasion, avait convoqué le bon La Fontaine. En effet, ce soir-là, « les fables instaurèrent une médiation, une intercession entre les habitants d’un quartier habitués, dans leur grande majorité, à ne côtoyer leurs SDF que d’une manière furtive, voire gênée, et les usagers-gestionnaires de la *Bagagerie*, passablement experts à raser les murs. Or il s’agissait justement d’œuvrer à un rapprochement : valoriser les uns en leur prouvant que réciter des vers de La Fontaine [...] dessiller les yeux des autres en les conviant à mieux connaître – reconnaître – les figurants du *Beggar’s Opera* qui se joue en boucle dans leur quartier, à leur porte même ». Pour ce qui est du choix des fables retenues pour cette « lecture-spectacle », elles avaient été sélectionnées collectivement notamment « parce qu’elles *parlaient* particulièrement aux SDF et aux bénévoles ». La rue est en effet « un monde de violence physique et symbolique, où les plus faibles subissent la loi du plus fort, comme dans *Le Loup et l’Agneau*, *Le Cheval et l’Âne* ou *Les Animaux malades de la peste* ». Quand le quotidien de la rue devient – avec le concours de La Fontaine – spectacle théâtral, on ne peut réprimer un certain sourire...

**Anne LUYAT**, quant à elle, rend compte d'une pièce du dramaturge libanais Wajdi Mouawad, *Ciels*, « pièce qui clôt un quatuor de quatre pièces, *Le Sang des promesses* (qui vient de recevoir le prix de l'Académie Française 2009) », comportant déjà *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. *Ciels* montre des personnages qui sont « en quête d'identité et de sens ». Comme les trois autres éléments, l'eau, le feu et la terre déjà mis en scène par l'auteur, « les airs de *Ciels* sont menaçants, tourmentés ». Anne Luyat souligne que « Wajdi Mouawad croit qu'une pièce de théâtre doit démarrer à partir d'un frisson ou d'une explosion », lui qui soutient que « le théâtre rassemble des gens venus écouter un cri qui va les bouleverser ». (Rappelons qu'à la suite d'une guerre civile il dut quitter son pays pour vivre en exil.) L'originalité de l'auteur consiste, pour « renouveler l'art du théâtre », à inscrire au centre de la pièce « [...] le tableau d'un artiste de la Renaissance [*L'Annonciation* du Tintoret], « un tableau qui changerait d'aspect selon les regards qui seraient portés vers lui ». En outre, cette pièce nous offre le portrait de l'homme « à son état d'être » – ainsi que les rapports qu'il entretient avec le monde qui l'entoure. On ne peut manquer aussi de prendre conscience que, « emblème de la pièce, le tableau reflète la démarche et la volonté de renouveau de l'auteur de *Ciels* ».

**Ouriel ZOHAR**, dans une étude intitulée « le théâtre de la fête spirituelle et médicale », rappelle que, dans l'Antiquité, « les rencontres théâtrales ne duraient pas seulement deux à trois heures comme à notre époque, mais l'événement durait parfois sept jours et davantage ». Il faut noter que le festival dionysiaque non seulement existait en Grèce, mais se propagea dans d'autres lieux du monde antique, « et sans aucun doute en Israël aussi ». Il est évident que « ces célébrations permettaient au public de libérer la peur et toutes sortes de tension, par le rire et le sourire ». Il souligne alors avec force que, « au-delà des plaisirs et des divertissements offerts par la célébration des festivals, il y avait aussi une démarche mystique que nous retrouverons aussi chez les Esséniens à Qumran ». Il signale « qu'il était demandé à ce public de raconter ses rêves, rêves qui étaient ensuite joués sous ses yeux ». On peut donc supposer que « parmi les hommes de théâtre, il y avait des spécialistes de l'interprétation des rêves [lesquels] possédaient des moyens très intéressants pour conseiller au rêveur comment se remémorer son rêve », leur présupposé étant qu'« il est possible de guérir les malades dans et par la fête ». Aussi le rêveur ne quittait-il pas le théâtre tant qu'il n'avait pas reçu un traitement complet adéquat. Ce théâtre, en vérité, était ainsi destiné à « permettre au rêveur de se guérir lui-même pendant la fête [...], à lui permettre de s'engager dans un voyage initiatique où l'écrivain – le rêveur – réécrit et reconstruira son avenir nouveau ». L'auteur de l'article conclut ainsi : « Cette étude théâtrale du passé permet à l'écrivain, au rêveur, à l'acteur, au metteur en scène, et à tous les participants de cet événement de la fête médicale – où tout le monde est à la fois public et acteur – permet donc une confrontation avec le passé, grâce à toutes ses formes artistiques, religieuses, scientifiques, et ce pour pouvoir écrire le scénario du futur dans l'har-monie, la sagesse, l'équilibre. »

**Olivier ABITEBOUL** examine, quant à lui, un type de dialogue particulier – qui, par la vivacité des échanges, prend parfois une tournure théâtrale –, dans une étude centrée sur les correspondances philosophiques au XVII<sup>e</sup> siècle (singulièrement les plus célèbres : celle de Leibniz avec Arnauld, celle de Descartes avec Gassendi et enfin celle de Spinoza avec Blyenbergh) entreprend de montrer qu'« il est probablement nécessaire de défaire le

prestige de la réflexion philosophique, pour en faire apparaître l'aspect comique, voire même ridicule ». Il montre notamment qu'il existe « une manière de ne pas être sérieux pour un philosophe, qui ne réside pas dans l'absence d'argumentation logique, mais au contraire dans l'excès de rhétorique et l'abus de techniques argumentatives ». Il observe que « l'humour s'oppose de lui-même au sérieux et s'il ne prend pas le sérieux au sérieux, l'humour ne peut s'empêcher de se prendre au sérieux. Le sérieux est l'insistance du sens, l'humour, la résistance du non-sens ». Il rappelle que Descartes, par exemple, dénonce la technique de dédoublement de son adversaire : « Vous feignez que je plaisante lorsque je parle sérieusement, et vous prenez au sérieux (...) ce que je n'ai avancé qu'en forme d'interrogations et selon l'opinion commune. » Parmi les techniques utilisées, il est notable que, dans certains cas, « le sens figuré s'est glissé, le langage a tendu des pièges à la crédulité, le sens propre des pensées ayant été falsifié par le sens figuré des mots ». Et s'il est vrai que « feindre l'ignorance, c'est bien le principe de l'ironie socratique », on est en droit de se poser certaines questions dont celles-ci : « L'humour serait-il alors la limite du discours philosophique ? Peut-on tenir un discours philosophique sérieux sans se prendre au sérieux ? ».

### **THÉÂTRE EN FÊTE ?**

Quand le théâtre est en fête, il n'est pas rare qu'il nous offre généreusement des moments d'insouciance – et de légèreté d'esprit – et fasse naître en nous un délicieux sentiment de libération. Qu'il suscite, la plupart du temps, hilarité et bonne humeur et provoque, comme on déclenche des feux d'artifice, éclats de rire et explosions de joie. Ou qu'il se contente tout simplement – mais ce n'est pas toujours aussi simple – de nous faire sourire. Le rire de divertissement constitue, pour un auteur comique, un objectif estimable et digne de considération. Mais il arrive, bien souvent, que ce soit un rire grinçant, sarcastique, et nourri par une ironie destructrice, qui soit en réalité suscité par un dramaturge qui n'a plus désormais pour souci que de se livrer à une attaque en règle de la société, voire de la condition humaine : c'est alors un rire de dérision, alimenté par le ressentiment et un esprit satirique systématique, qui secoue des spectateurs dont le sens critique est désormais en éveil et dont la vision du monde vient peut-être soudain d'être bouleversée.

On est loin alors d'un théâtre en fête. Le comique est toujours là, certes, mais l'esprit festif s'est estompé, effacé, volatilisé... La joie a volé en éclats. La scène se vide. Le théâtre se prépare pour d'autres fêtes.

**Maurice ABITEBOUL**  
*Président de l'Association ARIAS*  
*Directeur de « Théâtres du Monde »*