



HAL
open science

Bouffons des temps modernes : figures de morosophes dans les oeuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard & Alain Badiou.

Benjamin Dang

► **To cite this version:**

Benjamin Dang. Bouffons des temps modernes : figures de morosophes dans les oeuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard & Alain Badiou.. Linguistique. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMC013 . tel-03097351

HAL Id: tel-03097351

<https://theses.hal.science/tel-03097351>

Submitted on 5 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Bouffons des temps modernes : figures de morosopes dans les oeuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard & Alain Badiou.

**Présentée et soutenue par
Benjamin DANG**

**Thèse soutenue publiquement le 16/10/2020
devant le jury composé de**

M. JEANYVES GUERIN	Professeur émérite, Sorbonne Université	Rapporteur du jury
Mme NATHALIE MACE-BARBIER	Professeur des universités, Université Avignon Pays du Vaucluse	Rapporteur du jury
Mme FLORENCE FIX	Professeur des universités, Université Rouen Normandie	Membre du jury
Mme MARIE HELENE BOBLET	Professeur des universités, Université Caen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par MARIE HELENE BOBLET, Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



LASLAR
LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - EA4256

Bouffons des temps modernes :
figures de morosophes dans les œuvres théâtrales
d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett,
Roland Dubillard & Alain Badiou

par Benjamin Dang

2020

*À Laure V.,
qui me poussa un jour dans la littérature
avec fureur et jubilation...*

元
戏
不
丑

“Pas de théâtre sans bouffon”
proverbe courant dans l’Opéra chinois

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de recherches, Madame le professeur Marie-Hélène Boblet, qui m'a accordé sa confiance et m'a encouragé à me lancer dans ce travail de longue haleine après m'avoir dirigé en Master. Sa bienveillance, sa disponibilité et ses conseils ne m'ont jamais fait défaut.

Mon amie Mathilde occupe une place toute particulière. Ses relectures tatillonnes et ses critiques pointues m'ont permis de bénéficier d'une grande rigueur scientifique. C'est avec patience que Mathilde s'est plongée dans les méandres de ma pensée pour m'offrir ses précieux conseils méthodologiques. Elle n'a pas hésité à mettre le doigt sur les problèmes, ce qui fait d'elle une amie inestimable.

D'autres ont été assez fous pour me proposer des relectures. Merci à Gaël, à Laure et à mon père d'avoir accepté cette corvée avec une gentillesse inouïe. Il faut beaucoup de patience pour corriger toutes ces coquilles.

Gilles, et encore plus Laurent, ont ma reconnaissance éternelle pour m'avoir accompagné dans cette folle aventure d'une rédaction de thèse sous le logiciel libre de droits L^AT_EX. Jamais je n'aurais pu venir à bout de ces milliers de lignes de codes sans leur inestimable serviabilité. Les bénévoles qui continuent de faire de L^AT_EX un outil de pointe pour l'édition et la recherche sont des gens fabuleux.

Je remercie Agnès et Naomi de m'avoir assisté dans mes traductions. Agnès m'a apporté ses lumières en grec ancien. Sans son aide, nul doute que je me serais perdu dans le Bailly. Naomi m'a permis de comprendre plus finement l'anglais et de le traduire plus fidèlement. Je lui dois une fière chandelle pour la version anglaise de mon résumé.

J'ai bien sûr une pensée particulièrement pour ces lieux cosy qui m'ont servi de cadre de travail. Les heures merveilleuses à mon bureau de la rue Rollin, la résidence

familiale où j'ai pu écrire en étant choyé, mais aussi ce coin de paradis que Ghislaine et Denis m'ont toujours aménagé à l'Île de Ré, ou encore le bout de canapé près du poêle à Allevard, sans oublier la grande salle du Bois-Geloup, près du feu que Lucette et Quentin prenaient soin d'allumer pour moi.

Je ne peux m'empêcher d'avoir une pensée pour mon ami David qui, il y a des années, m'a intéressé au sujet de la folie, sans savoir les horribles conséquences que cela aurait sur ma vie sociale future.

Je ne saurais oublier de remercier mes supérieures hiérarchiques au collège qui ont toujours fait en sorte de me simplifier le travail et de me dégager du temps pour me consacrer à la recherche, pour participer à des colloques, pour m'aider à créer l'équilibre sans lequel ce genre d'entreprise n'aboutit pas. Travailler à temps plein en parallèle de la recherche fut moins éprouvant grâce à elles. Et je remercie l'Académie de Créteil de m'avoir octroyé un congé de formation. Ce temps ô combien précieux a permis d'accomplir la dernière ligne droite dans les meilleures conditions.

Enfin, je réserve mes derniers remerciements aux trois personnes les plus importantes. Elles m'ont apporté leur soutien quotidien et indéfectible, leur amour et leur prévenance, leurs encouragements et leurs remontrances salvatrices, leur humour et leur folie, en un mot, l'essentiel : mes parents et Albin.

Il est nécessaire de temps en temps de nous délasser de nous-mêmes à la faveur de l'art qui nous permet de nous considérer à distance et, de haut, de rire de nous-mêmes ou de pleurer sur nous : de déceler le héros et non moins le bouffon qui se cachent dans notre passion de connaître, de jouir de temps en temps de notre folie pour continuer à jouir de notre sagesse ! – Et parce que dans le fond nous sommes précisément des esprits graves, ayant plutôt la gravité du poids que celle des hommes, rien ne saurait nous faire autant de bien que le bonnet de fou : nous en avons besoin comme d'un remède contre nous-mêmes, – nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, puéril et serein, pour ne rien perdre de cette liberté par-delà les choses qui attend de nous-même notre idéal.

*Le Gai savoir, Friedrich
Nietzsche*

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Remerciements

Notice

Les pièces du corpus citées uniquement par leur titre dans la thèse renvoient aux éditions suivantes :

ALFRED JARRY – Les références renvoient aux trois volumes des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » des éditions Gallimard (1972-1988).

MICHEL DE GHELDERODE – Les références renvoient à la série de six volumes des œuvres théâtrales publiées par Gallimard dans la collection « nrf » (1950-1982), ainsi qu'au volume du *Théâtre oublié* publié par Honoré Champion (2004) pour les pièces suivantes : *Transfiguration dans un cirque* et *La Couronne de fer-blanc*.

SAMUEL BECKETT – Les références renvoient toutes aux Éditions de Minuit.

ROLAND DUBILLARD – Les références renvoient aux deux volumes publiés par Gallimard dans la collection « folio » : *Les Diablogues et autres inventions à deux voix* (1998) et *Les Nouveaux Diablogues* (1998).

ALAIN BADIOU – Les références renvoient au volume de la *Tétralogie d'Ahmed* publiée aux éditions Actes Sud dans la collection « Babel » (2015), à l'exception d'*Ahmed revient* publié chez Actes Sud dans la collection « Papiers » (2018).

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Remerciements

INTRODUCTION



Le théâtre est plein de mystères que les théoriciens les plus subtils ne démêleront jamais. Et quand on se place en face de ces problèmes, on est saisi d'une grande humilité et l'on se rend compte à l'usage qu'on a plus de chance de les pénétrer avec le cœur qu'avec l'esprit critique.

Charles Dullin

Le *bouffon* est de ces figures qui, dès qu'on les évoque, surgissent dans notre imagination, lumineuses et bariolées, nous offrant un sentiment rassurant de familiarité ; mais il suffit d'en parler plus longuement pour voir poindre rapidement la contradiction et le malentendu. Ce hiatus entre la *monstration* et la *démonstration* est le moteur du présent travail. Il s'agit de proposer un éclairage sur cette méconnaissance théorique pour proposer une modélisation.

D'abord, nous ferons un point sur le concept de *bouffon* ainsi que sur le mot, en général et plus particulièrement au théâtre. Cela nous amènera à voir que le bouffon ne peut être pensé qu'en fonction d'un contexte. Subséquemment, nous préciserons le contexte dans une triple approche : théâtrale, esthétique et historique. Ce cadre général permettra de montrer de quelles préoccupations le bouffon se fait le reflet et le porte-parole. On verra alors que le XX^e siècle est marqué par un principe de *crise* et notamment d'une crise du sens. Celui-ci agit comme un moteur dans la littérature dramatique. Alors seulement il sera possible de formuler le questionnement qui dirigera l'ensemble de cette étude. Il restera enfin à présenter les auteurs de notre corpus et l'organisation générale des réponses aux questions que nous nous apprêtons à poser.

Pour la plupart des gens, l'idée du "bouffon" est liée principalement à un office de cour, à une fonction d'amuseur royal datée du Moyen Âge. On se le représente avec son bonnet à grelots, sa marotte et sa tenue bigarrée, d'une laideur repoussante à peine contrebalancée par un esprit vif et joueur. De fait, c'est bien cette image qui est le point de départ de tous les avatars qui existent aujourd'hui. On le retrouve partout dans notre quotidien : il est une pièce sur l'échiquier, une carte à jouer, une insulte

courante, un thème littéraire et artistique quasi panthéonesque. Le personnage est donc encore bien présent dans le paysage.

Cependant, le concept de bouffon résiste à l'élucidation scientifique. L'une des raisons principales de cette complication vient de ce qu'il est enchevêtré avec celui de la folie. Cette étroite relation est parfois éclairante, parfois embarrassante. Le bouffon est celui qui imite, qui *joue* la folie non seulement pour s'en moquer, mais encore pour l'utiliser, la retourner, et la pointer vers l'homme, telle une arme ou un redoutable miroir. Le fou pathologique est un cas de psychiatrie. Il n'a pas choisi son destin. Certains de ces fous "naturels" ont servi dans des cours princières. Mais c'est la représentation des fous maîtres de leur folie, des fous "artificiels", qui est le sujet du présent travail.

Néanmoins, on comprend mieux la déviance symbolique à la lumière de la déviance psychiatrique. C'est pourquoi l'histoire de cette dernière reste indispensable pour détricoter l'amalgame conceptuel. Or déjà à propos de la folie, Michel Foucault¹ insiste sur la perception kaléidoscopique qu'il faut s'en faire : « Vérité triviale sur laquelle il est temps de revenir maintenant : la conscience de la folie, au moins dans la culture européenne, n'a jamais été un fait massif, formant bloc et se métamorphosant comme un ensemble homogène. Pour la conscience occidentale, la folie surgit simultanément en des points multiples, formant une constellation qui peu à peu se déplace, transforme son dessin et dont la figure réserve peut-être l'énigme d'une vérité. Sens toujours fracassé »². Jean Thuillier ajoute que « la folie subit l'influence de l'air du temps, c'est-à-dire des mœurs, des coutumes, des révolutions politiques, scientifiques ou philosophiques »³. Pas de discours univoque sur la folie,

1. La pensée de Foucault s'inscrit dans la mouvance de l'"anti-psychiatrie". Cette expression apparue au début des années 1960 désigne plusieurs courants de remise en question de la psychiatrie traditionnelle. Les principaux représentants sont les psychiatres anglais David Cooper et Roland Laing, et l'Italien Franco Basaglia. Dénonçant la médicalisation systématique des pathologies, l'usage des thérapies chimiques et des électrochocs, ils critiquent l'asile comme forme d'enfermement. Ils affirment aussi clairement que notre société, avec ses inégalités et son fonctionnement autoritaire et répressif, est la cause véritable de la folie. Le concept de folie est donc mis en crise. En France, le mouvement désaliéniste de Jean Oury, Roger Gentis et Horace Torruba partage ces principes. Le roman et le film *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Vol au-dessus d'un nid de coucou)*, respectivement en 1962 et 1975, sont emblématiques de cette mouvance.

2. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1990, p. 181.

3. Jean Tuillier, *La Folie, histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 409.

ergo, pas de théorie consensuelle sur le bouffon. C’est là un premier obstacle à la théorisation.

Le mot “bouffon”, quant à lui, cristallise de nombreux problèmes sémantiques. Il est employé aux côtés d’une liste pléthorique d’équivalents toujours plus confondants. Sever Martinot-Lagarde résume efficacement l’affaire : « La profusion et la confusion terminologiques ne s’arrêtent pas aux seuls termes de “bouffon”, “farcesque” et “grotesque”. En effet le langage courant propose une multitude de synonymes pour le nom “bouffonnerie”, clownerie, pitrerie, mascarade, arlequinade, pantalonade, pantomime. Il en est de même pour le nom “bouffon” : baladin, bateleur, clown, histrion, paillasse, pitre, polichinelle, mariole, guignol, gugus, charlot, turlupin. L’adjectif “bouffon” est redoublé par clownesque, ubuesque, grand-guignolesque, burlesque, grotesque »⁴. Et encore pourrait-on ajouter que le bouffon est souvent confondu avec un acrobate, un auguste, un diseur de bons mots, un farceur, un funambule, un *gracioso*, un jongleur, un loustic, un mystificateur, un pantin, un rustre, un saltimbanque, un *trickster*, un turlupin, un ventriloque ou l’un des *zanni* de la *Commedia dell’Arte*. Cette époustouflante fanfare est au cœur de toute réflexion sur les bouffons.

La mécanique définitionnelle du dictionnaire invite à en passer par des synonymes, ce qui est bien sûr utile, souvent efficace, mais aussi trompeur. D’imperceptibles glissements sémantiques s’infiltrèrent nécessairement entre ce qui ne saurait être, au mieux, que des parasyonymes. L’équivalence proposée trahit en même temps qu’elle traduit. Si l’on regarde l’expertise d’Alain Rey dans son *Dictionnaire culturel de la langue française*, on peut lire :

BOUFFON, ONNE

< it. *buffone*, du rad. onomatopéique *buff-* « gonflement des joues ».

I / Anciennement

1. Vieilli ou litt. Personnage de théâtre dont le rôle est de faire rire. → comique, baladin, bateleur, clown, histrion, paillasse, pitre.
2. Personnage qui était chargé de divertir un grand, un prince par ses plaisanteries. → **fou**.

II / Mod.

4. Sever Martinot-Lagarde, *Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 21.

1. Littér. Celui qui amuse, fait rire par ses facéties. → **clown** (fig.), **farceur**, **plaisantin**. Péj. *Être le bouffon de quelqu'un* : être pour lui un objet continuel de moquerie. → *tête de turc*.

2. Plus cour. (mais style soutenu). Adj. Qui marque une fantaisie peu délicate → burlesque, cocasse, drôle, grotesque. – Par ext. qui prête au gros rire. → **comique**, **ridicule**. Une pièce bouffonne → **bouffonnade**, **bouffonnerie**. n.m. Le genre bouffon → grotesque.

3. Fam. (Langage des jeunes). Personne ridicule, grotesque et méprisable (aussi terme d'injure).

CONTR. **Tragique**. – **censeur**, **pleurard**, **puritain**, **rabat-joie**. – **Austère**, **grave**, **sérieux**. – **Délicat**, **fin**, **raffiné**.⁵

Ainsi, on peut dire qu'il en va du mot "bouffon" comme de celui d' "humour" dont Paul Valéry rappelait :

Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens ; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir⁶.

C'est là un deuxième obstacle que le bouffon pose à la tentative de définition. Sever Martinot-Lagarde montre assez que le mot appartient au champ lexical du comique. Ce domaine se prête tout particulièrement aux dissensions scientifiques. Les formes bouffonnes et comiques ont en commun d'être fortement contextuelles. La subjectivité intrinsèque semble irréductible. Telle époque, tel pays, telle tranche d'âge ou telle catégorie sociale ne rira pas des mêmes choses, de la même manière ou pour les mêmes raisons. Par conséquent, il est fort à parier qu'ils n'appelleraient pas "bouffon" la même réalité.

De cette dernière analyse découle une question légitime : pourquoi avoir retenu le terme de "bouffon" plutôt qu'un autre ? Pourquoi pas "fou" ou "clown" ? La première raison a été son influence sur tout un archipel spectaculaire. Le mot "bouffon" est un véritable carrefour culturel. On le rencontre partout, ce qui bien sûr est à l'origine de

5. Alain Rey, « bouffon, onne », in *Dictionnaire culturel de la langue française*, Paris, Le Robert, 2005, t. 1, p. 1031.

6. Il s'agit d'une citation qu'André Breton fait de Valéry dans l'*Anthologie de l'humour noir* et qu'il a trouvée dans le journal *L'Aventure* de 1921.

la confusion générale, mais qui en même temps génère son inépuisable disponibilité. La deuxième raison, qui en découle, est qu'il a été sélectionné par toute une tradition universitaire.

Le concept se retrouve dans plusieurs études consacrées aux “fous de cour”. L'histoire qu'Arthur Gazeau écrit en 1882 sous le titre *Les Bouffons* ainsi que celle de 1984 écrite par Maurice Lever et intitulée *Le Sceptre et la marotte* sont des repères incontournables sur la question. Il apparaît également dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault et *l'Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours* de Claude Quétel qui sont des références de premier ordre pour l'approche historique de la folie naturelle. Enfin, *Le Fou, roi des théâtres* de 2003 écrit par Serge Martin est indispensable pour l'approche théâtrale. Plusieurs ouvrages spécialisés sur le théâtre choisissent le mot “bouffon” dans leur titre⁷. Il reste à citer la thèse d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon* de 1974 qui est un essai sur le théâtre de Victor Hugo et qui aborde moins spécifiquement le personnage du bouffon que le titre ne le laisse entendre. Anne Ubersfeld s'intéresse avant tout à définir l'esthétique du théâtre du Victor Hugo entre 1830 et 1839. Du côté des études anglosaxonnes, on trouve la question du bouffon disséminée dans toute une constellation d'études, par exemple consacrées spécifiquement au concept de folie au sens pathologique du terme, ou encore dans l'histoire du théâtre⁸.

Paradoxalement, l'abondance des études ne vient pas à bout de l'irréductible résistance théorique. En dépit des efforts, le mot “bouffon” ne parvient tout simplement pas à entrer dans le vocabulaire critique. Cela est en partie dû à la trop grande variété de termes pour le désigner. Par exemple, il est en usage en musique mais fait l'objet de trop de controverses pour qu'on se passe de l'expliquer. En littérature, nous verrons qu'il n'est aujourd'hui qu'une acception, c'est-à-dire une *vitrine conceptuelle*. Les études sus-citées lui confèrent un sens cotextuel et contextuel, c'est-à-dire

7. Victor Bourgy a écrit une thèse sur *Les Bouffons sur la scène anglaise du 16^e siècle* en 1971, Mathilde Dunoyer a consacré la sienne au *Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol et français du xvii^e siècle* et plus spécifiquement à Shakespeare, Molière et Calderón en 2000, et enfin, Sever Martinot-Lagarde a traité de *La Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel* dans sa thèse en 2004.

8. Il existe également des études spécialisées d'autres natures – philosophique, anthropologique, sociologique, psychiatrique, etc. – car la folie a maints habits.

un sens partiel et historique. De nos jours, l'adjectif sert de catégorie fourre-tout, désignant tantôt un genre, tantôt un registre, ou tout autre chose selon les besoins. Personne ne s'en offusque car personne ne s'y arrête, il glisse sur la pensée à la manière d'une vieille image qu'on ne discute plus. Le présent travail va justement tenter d'en faire un objet critique à part entière.

Enfin, il faut ajouter que le bouffon dont il sera question est une créature de théâtre. La dimension spectaculaire ajoute encore à l'importance du contexte. L'incarnation joue un rôle prépondérant dans les formes du comique théâtral. C'est d'ailleurs un obstacle d'importance pour toute recherche. Si le texte littéraire parvient à traverser les âges sans trop perdre de sa substance, il n'en va pas de même pour la finesse du jeu d'acteur qui doit déployer un arsenal gestique et vocal en plus de son costume et possiblement de son grimage afin de toucher son public. Et encore le corpus relativement récent et contemporain bénéficie-t-il de moyens techniques permettant la sauvegarde de l'image et du timbre de voix. Il n'en demeure pas moins que le concept de bouffon est aliéné à celui d'acteur⁹. Sever Martinot-Lagarde, qui mentionnait naguère la flore lexicale, ajoute à ce propos que la plupart des termes désignant peu ou prou un bouffon « sont formés à partir du nom d'un type de bouffon célèbre (Arlequin, Pantalon, Auguste, Ubu, Turlupin, Paillasse...) comme si la bouffonnerie ne pouvait se saisir dans son ensemble, mais uniquement à travers le jeu d'acteurs ou de types bouffons isolés, dont les procédés seraient essentiellement différents »¹⁰. Il rejoint en cela Elisabeth Winkler qui signalait avant lui que celui « qui veut étudier la bouffonnerie se retrouve face à un amas énorme et extrêmement déconcertant de faits historiques et à un déploiement ahurissant d'acteurs individuels avec toutes leurs idiosyncrasies »¹¹. Et encore avant eux, Enid

9. Par exemple dans le théâtre de Shakespeare, Touchstone, de *Comme il vous plaira*, et Lavache, de *Tout est bien qui finit bien*, sont deux bouffons de comédie. Mais alors que le premier suscite un rire franc, le deuxième est plus amer. Victor Bourgy fait l'hypothèse que cette variété des registres est due au remplacement, en 1600, de l'acteur William Kempe, qui aimait faire des grimaces et danser, par Robert Amin, qui était plus retors et se spécialisait à utiliser sa folie pour mieux proférer des vérités dérangeantes. Cette incidence du rôle sur mesure est liée au contexte historique où la relation entre l'auteur et le comédien influait directement sur l'écriture. Par voie de conséquence est affectée la façon d'appréhender l'histoire du théâtre.

10. Sever Martinot-Lagarde, *op. cit.*, p. 21.

11. Elisabeth Winkler, *The Clown in Modern Anglo-Irish Drama*, Frankfurt, Peter Lang AG, 1977, p. 32.

Welsford écrivait : « Il semblerait... que le Bouffon n'existe pas ; il y a seulement des bouffons »¹².

Le théâtre est déjà en soi un contexte particulier puisqu'il possède ses propres lois qui modifient la nature de tous les personnages. Dans son essai *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached écrit que « le personnage de théâtre, toujours singulier, [...] toujours doublé d'une ombre immédiatement reconnaissable [...] échappe à la subjectivité de son auteur [...], par cette raison surtout qu'il porte les marques d'un imaginaire collectif »¹³. Le critique montre que la construction du personnage en passe par un processus de reconnaissance qui échappe à l'auteur. Le public se voit conférer un pouvoir fondamental d'identification.

En rendant central l'imaginaire collectif du public, Robert Abirached dépasse en quelque sorte la dialectique que nous avons établie entre la familiarité du bouffon et les échecs définitionnels. De son point de vue, la reconnaissance fonde l'identification et l'identification est définitoire. Il explique plus en détail le processus de réception en expliquant notamment le sens du mot "caractère" :

Avant de définir les signes extérieurs propres à une personne ou à un peuple, puis la nature particulière de quelqu'un, le mot χαρακτήρ signifiait à la fois le graveur d'un sceau ou d'une entaille, l'instrument de la gravure et la gravure elle-même : empreinte de monnaie, figure inscrite sur le bois ou sur le métal, effigie d'une personne. Le caractère, en son sens premier, est donc à considérer bien plus comme une trace distinctive que comme une constitution globale, et l'on se tromperait en débarrassant tout à fait le personnage de théâtre de cette qualité étymologique, puisqu'il se présente à nous comme une somme de signifiants, dont le signifié est à construire par le spectateur : dès qu'on se pose la question de savoir *qui* est Phèdre, Hamlet ou Œdipe, on s'aperçoit que la réponse n'est fournie ni par le personnage ni par la pièce qui le met en représentation, mais bien par celui qui en fait l'exégèse ou qui en assume l'incarnation. Cette exégèse et cette incarnation procèdent l'une et l'autre à partir des signes fournis par le discours et par l'action de Phèdre et de Hamlet¹⁴.

On voit ici que le matériau dramatique ou scénique invite à une démarche her-

12. Enid Welsford, *The Fool, his social and literary history*, Londres, Faber & Faber, 1935, p. 273.

13. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 41.

14. *Ibid.*, p. 31 – Au passage, notons que Robert Abirached rejoint la pensée de Winkler et de Welsford qui rendaient centrale l'interprétation de l'acteur pour permettre au public d'identifier un bouffon sur la scène.

méneutique définitoire où les subjectivités de l'acteur et du spectateur participent à la mise en sens.

Robert Abirached précise qu'il existe « trois modes de cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif », qui conditionnent sa structure et son fonctionnement. Premièrement, il peut entrer en « consonance avec la mémoire [du] public, il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque et rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes ». Deuxièmement, il est relié à un « imaginaire social » lorsqu'il produit des « types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression ». Troisièmement et enfin, il est « en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif » parce qu'on perçoit en lui « le filigrane des ombres archétypales »¹⁵. Le bouffon est à la fois un type exemplaire d'une époque bien précise, le bouffon du roi, si célèbre au Moyen Âge et à la Renaissance, et une manifestation de l'imaginaire collectif lorsqu'il revêt notamment la livrée des valets et entre en conflit avec les maîtres à défaut de s'opposer à un roi. Enfin, il fonde à lui seul un archétype sociologique et anthropologique lorsqu'il apparaît dans toutes les cultures pour contrebalancer le pouvoir officiel. Ce sont ces différents réseaux de lectures qui s'entrelacent pour permettre à « une mémoire érudite » de donner alors au personnage « le poinçon du songe collectif »¹⁶. Cette responsabilité du spectateur relève de ce que Jean Duvignaud appelle la « création collective *positive* » qui est à classer selon lui parmi les autres activités sociales. Pour apprécier cette part intersubjective du personnage bouffon, il faudrait idéalement pouvoir interroger le public des différentes représentations, ce qui semble impossible malgré la quasi contemporanéité de certaines pièces du présent corpus. C'est pourquoi nous nous sommes essentiellement appuyés sur la réception critique dans les journaux d'époque pour fonder la légitimité de ces bouffons.

15. *Ibid.*, p. 42.

16. *Ibid.*, p. 44.

Nous avons donc établi une quadruple difficulté pour proposer une définition du bouffon : 1° l'idée est entrelacée avec celle de folie dont l'histoire est longue, complexe et abondante en contradictions ; 2° le mot est employé à tort et à travers, même par la critique et les auteurs ; 3° au théâtre, la qualité du bouffon dépend grandement du mortel qui l'incarne, si bien qu'on ne sait plus si la qualité bouffonne est dans les lignes de l'auteur ou dans le jeu de l'acteur ; 4° le personnage bouffon existe par un acte de reconnaissance collectif qui témoigne d'une sensibilité presque impossible à objectiver. Par conséquent, une question préliminaire qui occupera une large partie du présent travail consiste à saisir qui sont les bouffons. C'est pour cela qu'il a semblé plus judicieux de choisir comme titre : « *Bouffons des temps modernes* » en refusant l'article défini comme l'indéfini, et surtout le singulier. Le défini "les" aurait eu l'arrogance de vouloir épuiser la variété dans une typologie faussement exhaustive, réduisant la diversité empirique à un concept trop rigide. Cependant, nous ne pouvions nous résoudre non plus à l'indéfini "des" qui aurait trop irrémédiablement enterré l'espoir d'en tirer tout de même une part d'universel. La thèse naviguera quelque part entre ces deux rives.

Toujours est-il que cette quadruple difficulté met à l'honneur le contexte. Tout dépend donc de ce que nous avons appelé "les temps modernes" dans un hommage à Charlie Chaplin. Il ne s'agit donc pas de la modernité historique au sens classique des historiens, qui va de la prise de Constantinople ou de la prise de Grenade, en 1492, au début de la Révolution française. Il ne s'agit pas non plus de la modernité utilisée par Robert Abirached qui désigne l'après-Renaissance jusqu'à l'époque étroitement contemporaine. Par « temps modernes », nous voulons parler du XX^e siècle, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une chronologie littéraire et théâtrale. Nous commencerons par montrer la modernité théâtrale du XX^e siècle en précisant ses innovations esthétiques. Puis, nous verrons que l'histoire du théâtre se fait l'écho d'une histoire plus générale. Ce sera alors le moment de rappeler que la notion de *crise* irrigue toute la modernité.

Le théâtre du XX^e siècle prend un tournant tel qu'il ne peut être regroupé avec le XIX^e siècle et l'âge du drame. Philippe Tesson détaille les trois bouleversements qui relèvent de la « rupture parfois radicale avec les conventions qui *mutatis mutandis* dataient de l'âge classique ». Premièrement, le langage s'autorise à quitter la sphère

aseptisée d'une stylisation confinant à la préciosité. Il suffit de citer le retentissant « merdre » lancé par le Père Ubu pour en apprécier les retombées. Deuxièmement, il insiste sur l'avènement de l'espace dans la théorie et la pratique théâtrales provoquant « l'émergence d'un art nouveau qui a modifié toutes les données de la représentation : la scénographie ». Troisièmement, il signale une fonction nouvelle du théâtre qui tente de se lier avec l'essor démocratique sans parvenir tout à fait à se libérer de sa gangue bourgeoise. Une nouvelle ambition est d'élargir son audience populaire pour « assumer sa fonction sociale et civique »¹⁷. Cette aspiration est partiellement prise en charge par l'État qui en devient le partenaire institutionnel.

Du point de vue plus strictement esthétique maintenant, Marie-Claude Hubert explique dans *Les Grandes Théories du théâtre* que le théâtre européen s'est davantage transformé au XX^e siècle qu'il ne l'avait fait depuis la Renaissance. Elle expose deux influences très différentes qui ont contribué à ce qui passe pour une véritable révolution esthétique du théâtre. D'une part, le « rêve wagnérien d'un drame total » qui veut faire fusionner tous les arts. D'autre part, la découverte du théâtre oriental dont la stylisation a fasciné l'Occident. Hormis la tradition chinoise du théâtre d'ombres, connu grâce à l'Italien Séraphin qui l'avait proposé dans son théâtre à Paris en 1781, il a fallu attendre 1895 pour que Lugné-Poe monte à Paris également *Le Chariot de terre cuite*, une célèbre pièce du répertoire sanskrit. De ces deux influences majeures, trois conceptions du théâtre profondément anti-naturalistes vont naître et coexister au XX^e siècle. Il y a tout d'abord les Symbolistes tels que Jarry, Craig ou Schlemmer pour qui « la scène est un lieu de symboles où se projette, de façon abstraite et stylisée, une vision du monde »¹⁸. Il y a également un courant sacré pour des théoriciens comme Artaud, Stanislavski ou Grotowski : « Le théâtre met en jeu des forces primitives qui, pour susciter chez le spectateur une véritable révélation, exigent de l'acteur un don total »¹⁹. Enfin, on trouve au XX^e siècle un art politique dont les théoriciens comme Meyerhold, Piscator ou Brecht revendiquent

17. Philippe Tesson, « préface », in Robert Abirached, *Le théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, Anthologie de l'avant-scène théâtre, 2011, p. 13.

18. Marie-Claude Hubert, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 229.

19. *Idem*.

« un engagement de l'être entier »²⁰. Le bouffon doit donc mener sa barque dans des eaux particulièrement agitées. Pour le suivre, il faut sans cesse adapter sa grille de lecture et modifier son point de vue.

L'éclatement qui fait parler *des* théâtres était déjà perçu par Nietzsche dans une critique radicale de la problématique d'Aristote en 1872, sous le titre *La Naissance de la tragédie*. En démontant point par point la *Poétique*, il caractérise son temps comme une époque marquée par une *crise de la mimésis* incarnée par un nouveau rapport entre le théâtre et la réalité, entre le personnage et la personne, ainsi qu'entre la représentation et le public. Plus tard, Robert Abirached a préféré parler de « crise de la représentation »²¹.

La révolution théâtrale n'est pas le seul fondement qui permette d'envisager le XX^e siècle comme "les temps modernes". Autrement dit, la crise de la mimésis s'inscrit dans un phénomène plus vaste. Le mot "crise" appartient de prime abord au vocabulaire médical et désigne :

En premier lieu, un conflit, un affrontement entre des forces. La crise désigne le moment où le malade combat la maladie, combat qui se terminera par un échec ou une victoire. En ce sens, c'est pendant la crise que se décide l'issue : elle est un moment critique et décisif. Le moment de la crise est celui de l'antagonisme des forces, qui sera suivi de l'agonie ou de la convalescence²².

C'est dans ce sens donc qu'il a pu s'appliquer au théâtre et qu'Antonin Artaud a dit par la suite : « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison »²³. Mais le mot connaît un élargissement sémantique et quitte la sphère médicale pour contaminer de nombreux autres domaines. Dans son ouvrage *La Crise du sens*, Jean-François Mattéi définit le malaise de la modernité en s'appuyant sur le vocable *krisis* qui signifie "décision". Il va notamment l'appliquer à l'Histoire : « La notion de crise implique une structure de discontinuité qui élève un événement historique au rang de moment inquiétant et qui affecte le développement d'un processus humain au point d'en altérer le sens, c'est-à-dire la direction et la

20. *Ibid.*, p. 229-230.

21. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 179.

22. Éric Marquer, « La crise », in Michel Blay, *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, Paris, Larousse CNRS Éditions, 2003, p. 221.

23. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

signification »²⁴.

Jean-François Mattéi détaille également tous les domaines qui se voient marqués par le concept de crise à l'orée du XX^e siècle. Il montre que la science et les mathématiques sont mises en crise par l'avènement de la physique quantique et du principe d'incertitude, que la philosophie passe de l'aimable polémique à la dissension généralisée, que la religion est mise à mal par la montée des formes d'athéisme et par la séparation officielle de l'Église et de l'État en France, que l'art se délite dans l'abstraction et même dans l'immatérialité de l'œuvre, que l'économie devient un frénétique capitalisme et enfin que la culture se noie dans un relativisme généralisé qui permet de mettre sur un même plan toutes les productions humaines. Il se réfère à Hannah Arendt pour dire que « la culture de masse, qui dissipe aux quatre vents les œuvres dans sa marchandisation insatiable » n'est pas une « diffusion de la culture dans la société, mais sa destruction programmée pour engendrer le loisir »²⁵. En somme, la perte de tout repère est synthétisée dans une « absence universelle de sens dans le monde moderne »²⁶, raison pour laquelle « les Modernes se meuvent dans un temps vide et chaotique qui vient de nulle part et qui ne mène nulle part »²⁷. Il postule ainsi que « l'ensemble de la pensée moderne, chez les philosophes, les romanciers et les poètes, est une pensée de la crise du sens, et donc du nihilisme, là où la pensée chrétienne était une pensée de la déréliction de l'Homme, et donc du salut, et la pensée antique une pensée de l'ordre du monde, et donc du bonheur »²⁸. Cette idée s'appuie également sur le travail de Charles Taylor qui discernait trois traits dominants de la culture contemporaine dans *Le Malaise de la modernité* de 1991 : une perte de sens liée à la disparition des horizons moraux, une éclipse des fins au profit de la raison instrumentale et une perte de liberté du fait de l'atomisation des individus.

Par “sens”, il faut entendre deux choses : « Le sens est ce qui permet à chaque être et à l'Histoire de reposer sur une temporalité orientée : le sens est donc non seulement

24. Jean-François Mattéi, *La Crise du sens*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 9.

25. *Ibid.*, p. 19.

26. *Ibid.*, p. 20.

27. *Ibid.*, p. 13.

28. *Ibid.*, p. 12.

signification mais aussi direction. La réflexion sur le sens de l'être suppose donc non seulement une exploration métaphysique (qu'en est-il du support ontologique par quoi se justifie l'être de ce qui est ?) mais aussi une investigation historique (qu'en est-il de l'orientation par quoi l'être s'achemine au sein de la temporalité ?) »²⁹. La crise du sens signifie donc que la modernité serait marquée par une *a-téléologie*. Le besoin de sens pourvu par la figure de Dieu dans la tradition judéo-chrétienne ou par les archétypes transcendants dans la tradition platonicienne vole en éclats sous la plume de Nietzsche. Heidegger commentait la déclaration de Nietzsche selon laquelle « Dieu est mort ! »³⁰ en affirmant qu'il s'agit non seulement de la mort du Dieu judéo-chrétien mais également de toute entité métaphysique : « [le nom de] Dieu, écrit Heidegger, est utilisé dans la pensée nietzschéenne, pour désigner le monde suprasensible en général. "Dieu" est le nom pour le domaine des Idées et des Idéaux [...]. Ainsi le mot "Dieu est mort" signifie : le monde suprasensible est sans pouvoir efficient [...]. Nietzsche conçoit sa philosophie comme un mouvement antimétaphysique, c'est-à-dire antiplatonicien »³¹. On peut en conclure que l'annulation du substrat métaphysique fait de la déclaration de Nietzsche une « pensée de l'Insensé » qui dépouille l'humanité de toute orientation.

Aujourd'hui, il est plus courant de parler de *la* crise, comme s'il s'agissait d'un archi-phénomène englobant tous les autres. Employé partout et en toute occasion, ce concept passe-partout nous fait passer de la dispersion à la confusion puisque « si tout est crise, rien n'est crise »³². D'ailleurs, Myriam Revault d'Allonnes souligne un problème manifeste avec ce concept : peut-on encore parler de "crise" pour un état qui ne semble plus du tout transitoire alors que c'était une de ses caractéristiques définitionnelles ? Elle se demande si le renversement d'une situation exceptionnelle en nouvelle norme de l'existence n'est pas révélateur d'un nouveau paradigme. Elle

29. Éric Benoît, *De La Crise du sens à la quête du sens (Mallarmé, Bernanos, Jabès)*, Paris, Cerf, 2001, p. 9.

30. Friedrich Nietzsche, « L'insensé », in *Le Gai Savoir*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 150.

31. Martin Heidegger, *Chemins qui mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980, p. 261-262.

32. Paul Ricoeur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne », *Revue de théologie et de philosophie*, 120 (1988), p. 12.

répond en soutenant que « la modernité est habitée par la crise et, pour le dire plus abruptement encore, la modernité elle-même est un concept de crise. Il ne suffit pas de parler d'une crise "de" la modernité ou "dans" la modernité : crise et modernité sont indissociables ». Elle ajoute qu' « on peut assigner à la modernité tout entière le trait caractéristique que Claude Lefort attribuait à la démocratie moderne : *la dissolution des repères de la certitude*. Cette dissolution se traduit par une triple rupture ou une triple crise : crise des fondements, crise de la normativité, crise de l'identité »³³.

La crise du sens soulève plusieurs questions : de quoi rire dans une vie dénuée de sens ? Et comment y parvenir ? Que devons-nous faire face à l'angoisse de l'incertitude ? Pourquoi faut-il embrasser notre part de folie ? Quels enseignements les bouffons ont-ils à nous apporter par leur esprit critique ou dans leur art de rire et plus généralement dans leur art de vivre ? Pourquoi sont-ils nécessaires sur la scène ? Qu'apportent-ils à la modernité théâtrale ?

L'hypothèse de lecture que nous nous proposons justement de défendre dans cette étude est que le bouffon est une figure privilégiée pour répondre aux questions soulevées par la crise du sens. Il serait le plus à même d'incarner et de signifier cette crise et, par voie de conséquence, d'y apporter des réponses, et même des solutions. N'est-il pas une figure de la folie – même si ce n'est qu'une contrefaçon – et donc de la perte du sens ? Le fou a très longtemps incarné une contre-humanité, une sorte d'exception embarrassante, d'inclassable anomalie. Cette représentation en creux de l'humanité était précisément associée à des paradoxes métaphysiques. Par l'entremise du bouffon, il faut comprendre la crise comme le « carrefour où l'engagement est en lutte avec la tendance à l'inertie, à la fuite, à la désertion »³⁴. Le mot "crise" retrouve ainsi son sens de moment charnière, d'instant où se décide l'issue. Plutôt que de se résoudre à une angoisse passive et destructrice, le bouffon, qui est essentiellement une créature comique, peut se métamorphoser en un ultime renversement pour se faire héros métaphysique, lui qu'on considérait naguère comme

33. Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2016, p. 50.

34. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 12.

la lie de l'humanité. En combattant le non-sens du monde par l'art du *non-sense*, l'absurde, ce *morosophe*, ou fou-sage, parvient à nous faire sortir de la crise.

Le corpus d'étude que nous proposons recouvre largement le XX^e siècle puisqu'il commence avec une partie de l'œuvre théâtrale d'Alfred Jarry à la toute fin du XIX^e siècle et se termine avec la saga d'Ahmed d'Alain Badiou achevée en 2018. Il n'est pourtant pas question de miser sur l'exhaustivité. L'élection des auteurs est issue d'un choix orienté par la recherche académique mais est également soumise à l'arbitraire du goût. La tradition universitaire offre des repères précieux pour envisager un corpus spécialisé. Cependant, il semble hypocrite de diminuer l'importance de l'intuition littéraire et de la sensibilité en-deçà des justifications scientifiques.

De plus, il est important de resituer le choix du corpus à l'intérieur du processus de la recherche. Les lectures ont été choisies parce qu'une idée du bouffon s'était déjà dessinée qui permettait de discriminer le corpus alors même que le concept clef se construisait aussi au fil des lectures. Il importait de ne pas faire du texte un *prétexte* à la pure spéculation théorique. Ce double mouvement, à la fois déductif et inductif, n'est pas propre à ce sujet. Il est un obstacle récurrent, entre autres dans la recherche littéraire, et comme tout obstacle, il avait vocation à être surmonté.

Les auteurs du corpus sont Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard et Alain Badiou³⁵. La désignation du bouffon à travers leur œuvre est problématique. Certains n'accepteraient sans doute pas cette appellation pour leur personnel dramatique. Qu'importe, l'herméneutique prévaut ici. Dans leurs textes pour la scène, pour la radio ou pour la télévision, que ce soit des pièces, des scénettes, des seuls en scène, des sketches ou des opérettes, que ce soit au début, au milieu ou à la fin du XX^e siècle et jusqu'au XXI^e siècle, la critique journalistique, la critique académique et surtout l'imaginaire collectif y ont reconnu des bouffons et des clowns. Cette triple reconnaissance prévaut.

35. On pourrait s'étonner de ne pas voir figurer la pièce *Les Bouffons* de Miguel Zamacoïs. Cette comédie en quatre actes versifiés de 1905 relate les aventures de deux galants qui se travestissent en bouffons pour entrer au service d'une demoiselle dont ils espèrent les faveurs. La vision du bouffon y est stéréotypée et l'ensemble évoque davantage un genre moliéresque ou marivaudien. Le bouffon n'y est en somme qu'un prétexte pour la comédie d'amour. Cet hapax de Zamacoïs ne nous semble pas relever de la modernité, ni dans sa forme, ni dans son propos.

Ces auteurs ont été retenus indépendamment des étiquettes que l’Histoire a bien voulu leur prêter. La réflexion qui suit n’est pas menée à travers le prisme d’une école particulière, pas même celle du « théâtre de l’Absurde » qui s’attache habituellement aux noms de Beckett, de Dubillard et dont on fait souvent de Jarry un précurseur. Marie-Christine Gay a efficacement montré que ce regroupement était sempiternellement remis en question : « Bien que le qualificatif de Esslin se soit imposé auprès de la critique et du public, une multitude d’autres termes a été proposée par le milieu universitaire : “théâtre de la révolte” (Robert Brustein), “sombre comédie” (J.L. Styan), “théâtre expérimental” (Léonard C. Pronko), “théâtre nouveau” (Michel Corvin), “méta-théâtre” (Lionel Abel), “tragicomédie” (Karl S. Guthke), “théâtre de dérision” (Emmanuel Jacquart), et plus récemment le pluriel “les théâtres de l’absurde” (Michel Pruner) »³⁶. Ces regroupements aux paramètres divers incluent parfois Michel de Ghelderode. Nous ne nous essaierons donc pas à rassembler ces auteurs sous une même étiquette parce que celle-ci serait *de facto* controversée et parce qu’elle n’apporterait pas plus de lumière au sujet. Le bouffon est une entrée en soi qui déplace les catégories.

Nous présenterons les auteurs par ordre chronologique en insistant essentiellement sur les œuvres majeures du corpus car il serait trop fastidieux pour le lecteur de voir énumérer les soixante-six titres³⁷. Précisons que le corpus est uniquement constitué d’œuvres dramatiques.

Lorsque la pièce *Ubu roi* fut publiée en avril 1896, le journaliste et romancier Jules Case écrivit :

C’est sous la forme dramatique que M. Alfred Jarry nous présente cette fantaisie juvénilement outrée, écrite pour un public spécial de lettrés, abondante en farce, en burlesque, en excellent comique même à bien des endroits. Ce n’est pas très loin du théâtre de foire où, aux raffinées, aux élégants arrêtés devant les tréteaux, se joignent pour s’ébaudir fraternellement le vulgaire et le menu peuple, à qui il est nécessaire d’ouvrir l’esprit avec du bouffon et quelques mots graves. Du reste, cet essai de représentation sera tenté. L’Œuvre jouera *Ubu roi*, et ce sera comme une pierre de

36. Marie-Christine Gay, « D’une réductio ad absurdum à la catharsis dramatique. Généalogie et réception du théâtre français “de l’absurde” en France et en Allemagne », 2015 – lien URL dans la bibliographie.

37. La liste exhaustive est proposée dans la bibliographie pour plus de lisibilité et de précisions.

touche pour la vieillissante gaieté gauloise, – peut-être renaissante, au contraire³⁸.

Malheureusement, la création mondiale au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre de la même année connut un bien piètre succès avec ses deux seules représentations en comparaison avec *Cyrano de Bergerac* qui, le 28 décembre 1897, soit un an plus tard, devint le plus grand triomphe de tout le théâtre français avec ses quarante rappels et son heure entière d'applaudissements ininterrompus au théâtre de la Porte Saint-Martin. Il faut dire qu'en proposant un spectacle volontairement guignol, Jarry rêvait d'un scandale comme celui qui avait défrayé la chronique à la première d'*Hernani*. Relevant du théâtre de cabaret qui était alors tout jeune, le scénario d'*Ubu roi* avait été préparé vers la fin 1896, sur les tables du Chat Noir, dans les derniers mois d'existence du cabaret. Face à tant d'audace, on peut questionner la dimension populaire de la pièce. N'était-elle pas un pied de nez pour un public ciblé dont on voulait faire voler en éclat les exigences ? La dimension hors-norme de la pièce, comme du personnage, amène à constituer une catégorie à part : l'ubuesque. Un article intitulé « Questions sur le théâtre » publié dans *La Revue blanche* le 1^{er} janvier 1897 montre l'auteur essayant de prendre de la hauteur par rapport à l'échec des planches : « Vraiment il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts »³⁹.

Dans le lynchage généralisé de la presse, l'écrivain, critique et journaliste Henri Bauër félicita l'acteur Firmin Gémier qui incarnait Ubu pour son interprétation pleine d'ardeur, de fantaisie et empreinte d'une « volonté bouffonne » tout à fait intéressante. Hormis cela, il n'y eut guère que son amie Rachilde, ainsi que son mari directeur du *Mercure de France*, qui surent apprécier sa modernité : « Les critiques impartiaux eurent tout de même, dans ce bouleversant tapage, la vision d'un type nouveau, quoique éternel, de guignol-tyran, à la fois bourgeoisement poltron, lâchement cruel, avare, génialement philosophe, tenant par sa grandiloquence

38. Jules Case, *La Nouvelle Revue* (15 septembre 1896).

39. Alfred Jarry, « Questions sur le théâtre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 416.

de Shakespeare et par son humanité primitive de Rabelais. [...] Ce père Ubu devait, malgré toutes les réprobations et le scandale soulevé, entrer dans nos mœurs et s'y faire une place qu'on ne peut plus lui enlever »⁴⁰.

Lugné-Poe reprit la pièce en 1922 sans guère plus de succès. Il faudra que l'eau coule sous les ponts et l'obstination de plusieurs metteurs en scène pour que la pièce obtienne définitivement ses lettres de noblesse. En 1945, des étudiants d'un village français en proposent une version qui fait quelques progrès dans le cœur du public :

C'est avant tout un éclat de joie, qui doit partir en fusée, et cette santé intérieure de l'œuvre rend supportable la violence de la satire. Car quoi de plus répugnant que les personnages mis en scène, aventuriers avides, gloutons et lâches ? On peut se demander si le jeune Alfred Jarry, sur les bancs du collège où il griffonnait sa pièce, a bien eu en vue d'écrire une véritable satire sociale. Peut-être cette bouffonnerie n'a-t-elle été pour lui qu'un jeu ? Quoi qu'il en soit, l'œuvre est là, corrosive, violemment révolutionnaire, puissante et gaie, qui vous purge en un moment de toute une saison de rancœurs, de dégoûts et de révoltes⁴¹.

La même année, la pièce est jouée au Théâtre du Vieux-Colombier par la compagnie Guy Renard dans une mise en scène d'Archibald Penmach avec des décors de Jacques Le Coz. Le journal *Le Monde* salue la « fameuse guignolade »⁴² tandis que le journal *Combat* précise qu'« on y prend tout le plaisir que l'on peut prendre à une bouffonnerie »⁴³. La pièce accède au statut de classique grâce à la reconnaissance des Surréalistes et aux efforts de Christophe Averty qui en propose une version télévisée en 1965. C'est alors enfin qu'on peut lire, en titre de l'article, « Un guignol sublime : Ubu Roi », dans le *Le Figaro* du 22 septembre de la même année.

Depuis, plusieurs critiques se font l'écho de Rachilde. Artaud mentionne son « admiration littéraire » pour Jarry dans *Le Théâtre et son double*, et Robert Abirached insiste sur la révolution dramatique que représente cette pièce dans le répertoire :

Alfred Jarry fait exploser l'écriture théâtrale traditionnelle et jette sur la scène des pantins aussi absurdes qu'obscènes, propulsés par leurs appétits en délire. Cette pièce, pourtant très peu jouée à sa création, a dans l'histoire du théâtre un statut quasi emblématique, parce qu'elle inaugure toute une série d'entreprises qui vont se succéder

40. Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*, Paris, Grasset, 1928, p. 81.

41. Pierre-Aimé Touchard, « Éternel Ubu », *Gavroche* (29 mars 1945).

42. Robert Kemp, « Ubu-Roi au Vieux-Colombier », *Le Monde* (8-9 avril 1945).

43. Jacques Lemarchand, « Ubu-Roi au Vieux-Colombier », *Combat* (13 avril 1945).

tout au long du XX^e siècle en affichant la même volonté de rejeter la tradition occidentale tout entière. Ubu ouvre la voie à une multitude d'assauts qui se produisent en ordre dispersé dans les années 1910 et 1920, avec ce point commun qu'ils appellent tous à un rejet absolu des constituants fondamentaux du théâtre tels qu'ils sont communément admis dans les dramaturgies européennes : la rationalité de l'intrigue, la cohérence psychologique, la production du sens, la rhétorique du langage, et ainsi de suite⁴⁴.

De son côté, Henri Béhar ajoute que Jarry « intègre dans son expérience le courant symboliste, des tendances humoristes et décadentes, la farce traditionnelle (partant un certain réalisme) » et qu'il ouvre ainsi « une voie de synthèse, dépassement du réalisme et du symbolisme, baptisée, selon les lieux et les époques, tour à tour Expressionnisme, Futurisme, Dadaïsme, Surréalisme ou, enfin Théâtre de l'Absurde »⁴⁵. Il finit en ajoutant qu'il initie un phénomène, une sorte d'abstrait-concret, qui se retrouvera chez divers dramaturges tels que Vitrac, Beckett, Ionesco, Adamov, Ghelderode, Weingarten, Dubillard, Vian et d'autres encore. C'est en cela qu'on peut dire qu'Alfred Jarry ouvre la modernité théâtrale avec cette pièce devenue célèbre. On pourrait ajouter qu'il est aussi l'un des premiers à travailler avec l'électricité et à penser son travail en tant qu'éclairagiste.

Notre étude s'appuiera non seulement sur l'ensemble du cycle Ubu (*Ubu roi*, *César-Antéchrist*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*, *Almanachs du Père Ubu* et *Ubu sur la butte*) mais aussi sur un regroupement de textes intitulé *Ontogénie*⁴⁶, sur la pièce *Guignol* extraite des *Minutes du sable mémorial* et sur trois opérettes et opéras bouffes : *Le Moutardier du pape* (1895), *Pantagruel* (1905) et *Par la taille* (1906). L'auteur ne fait pas toujours référence à ses personnages comme des bouffons à proprement parler mais la critique en revanche a abondamment employé ce mot

44. Robert Abirached, « introduction », in *Le Théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2011, p. 20.

45. Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980, p. 197-198.

46. Ce recueil de *juvenilia* a été constitué par l'auteur adulte, probablement vers 1897-1898. Les textes qui le composent ont été apparemment choisis selon leur fonction proprement ontogénique. Michel Arrivé signale dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade qu'on y retrouve en effet certains de ses thèmes de prédilection tels que le fécal et le légal. L'auteur semblait avoir un rapport paradoxal avec ces textes puisque d'une part il les recopiait avec la patience minutieuse du moine, et que d'autre part il précisait dans le sous-titre du recueil qu'il lui paraissait « plus honorable de ne pas [les] publier ».

pour décrire ses textes.

Michel de Ghelderode, né Adhemar Adolphe Louis Martens à Bruxelles en 1898, était très attaché à ses origines flamandes mais écrivait néanmoins en langue française. Il eut du mal à s'imposer en Belgique et ne fut révélé au public parisien qu'en 1947 avec *Fastes d'Enfer*, à l'occasion du Concours des Jeunes Compagnies. Son spectacle fut ensuite monté par Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny mais s'arrêta après quatre représentations seulement et un petit scandale déjà. Jeanyves Guérin rapporte qu'en 1953 sont joués à Paris *Les Femmes au tombeau*, *Christophe Colomb*, *La Balade du grand macabre*, *L'École des bouffons* et *Le Cavalier bizarre*, tandis que la mise en scène de *Mademoiselle Jaire* par Catherine Toth et André Reybaz triomphe au festival d'Arras⁴⁷. On parle alors de "ghelderodite aiguë" jusqu'en 1954. Son univers macabre et torturé, peuplé de monstres tout droit sortis de la Renaissance espagnole, flamande ou anglo-saxonne, exerce une étrange fascination sur le public qui vient au rendez-vous avec une curiosité presque morbide. Le journal *Paroles françaises* en dresse un portrait en 1950 :

L'œuvre de Michel de Ghelderode nous apparaît comme un monde complet, tout rond et tout nouveau, d'une diversité confondante. C'est le Pérou du théâtre ! Que dis-je ? C'est un Empire, comme celui de son Keizer Karel, sur lequel le soleil ne se couche pas. De la force au mystère, de la tragédie burlesque au « vaudeville attristant », en passant par le « ballet plastique », la pantomime, la comédie pour clowns, etc., tous les genres connus et inconnus y sont représentés ; toutes les couleurs s'y mêlent ; toutes les voix, tous les cris, dans une prodigieuse musique de sabbat ; l'Enfer, le Ciel, la Terre y jouent également leur rôle ; toutes les odeurs des êtres, toutes les saveurs, des choses permises ou défendues ; l'Âme et la Chair s'y affrontent passionnément ; kermesse et danse macabre y confondent leurs rondes ; c'est un immense désordre enfin, une pléthore de tout, une abondance de peintre flamand, un écroulement de victuailles sur la table⁴⁸.

Cet article participait à la célébration générale qui eut lieu à l'occasion de la création de *Barabbas* au Théâtre de l'Œuvre avec Jean Le Poulain et Roger Harth dirigeant une compagnie uniquement constituée d'élèves du Conservatoire. Le jour-

47. Jeanyves Guérin, « Les débuts du Nouveau Théâtre : Audiberti et Ghelderode », in Sylvie Jouanny, *Marginalités et théâtres*, Saint-Genouph, Nizet, 2003.

48. Claude Jamet, « Ghelderode, c'est Hugo tel qu'il s'était rêvé et BARABBAS c'est du théâtre d'indigestion à la gloire de Dieu », *Paroles françaises* (30 avril 1950).

nal *Lettres françaises* en proposait une critique : « On imagine Jean Le Poulain dans un rôle tentant. Jean Le Poulain, ce grand garçon d'un modèle physique peu courant, d'une force, d'un tempérament assez exceptionnels, a créé un Barabbas qui vaut la peine d'être vu. On imagine Jean Le Poulain dans un rôle aussi bien comique que tragique, et celui de Barabbas, tout de violence coupée de bouffonnerie, semble lui convenir fort bien ». La critique ajoutait cependant : « Quant au spectacle dans son ensemble, il est, à mon goût, un peu trop grand-guignolesque, avec ses éclairages rouge-enfer et vert-cadavre, avec un côté chienlit du Musée Grévin »⁴⁹. Comme ce fut le cas pour Firmin Gémier jouant le rôle de Père Ubu, on constate que lorsqu'il s'agit d'une performance d'acteur, la qualification de "bouffon" est flatteuse et dans les deux cas que nous avons cités, c'est le bouffon qui trouve grâce au moment de la réception.

Ghelderode connaît rapidement une belle renommée à Paris et sa renommée grandit lorsque la R.T.F. décide de diffuser ses spectacles comme *La Grande Tentation de Saint-Antoine*. L'année 1953 fut particulièrement importante dans sa renommée. Georges Vitaly présente *La Farce du ténébreux* au Grand Guignol, René Dupuy joue *La Balade du Grand Macabre*, sous le titre *La Grande Kermesse*, au studio des Champs-Élysées, et Lupovici monte, avec un immense succès, *L'École des bouffons* à l'Œuvre pendant que Gilles Chancrin s'attaque à *Magie Rouge* dans le Quartier Latin. Un détail mérite notre attention : dans *L'École des bouffons* dirigée par Serge Baudo et diffusée dans l'émission *Soirée de Paris* le 15 février 1953, Roger Blin avait un rôle. Dans sa correspondance, Beckett atteste qu'il y a assisté⁵⁰.

Ghelderode se distingue dans le corpus en ce qu'il est le seul auteur à formellement représenter des "bouffons", c'est-à-dire des fous de cour, ainsi que des clowns. C'est le cas dans *Escorial* (1927), *Transfiguration dans un cirque* (1927), *La Couronne de fer-blanc* (1931), *Le Perroquet de Charles Quint* (1934) et *L'École des bouffons* (1937). Même si dans les dix-neuf autres pièces de sa production que nous avons retenues les personnages ne sont pas identifiés directement comme des bouffons ou

49. Elsa Triolet, *Lettres françaises* (2 mars 1950).

50. Lettre à Roger Blin du 19 février 1953, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 380.

des clowns parmi les *dramatis personae*, on verra que cette lecture peut être très aisément corroborée par le texte lui-même.

Aujourd'hui, Michel de Ghelderode est un auteur à peu près inconnu du public français, bien qu'il soit encore joué en Belgique. Il fut un météore pour les Français, flamboyant mais fugace. Jean-Pierre Chartier lui a consacré un documentaire didactique pour grand public en octobre 1965 mais cela n'a pas suffi à relancer l'engouement du public français qui s'en est rapidement détourné. En 1968, on parle alors de « désaffection » et même d'« éclipse en France » pour parler de son théâtre, ce qui surprend d'autant plus qu'en 1962, l'année de sa mort, l'Académie suédoise envisageait de lui décerner le prix Nobel.

À l'opposé, Samuel Beckett est probablement, de tous les auteurs de notre corpus, le plus connu en France comme à l'étranger. L'Histoire du théâtre lui accorde une place importante car « il a joué un rôle central pour le renouvellement d'une écriture contemporaine marquée par la crise du récit et il a introduit l'exploration, à travers le théâtre, de nouveaux rapports du personnage à l'espace, au temps et au langage »⁵¹. Pour Jean Emelina, il est un « héritier tardif et éclatant de Jarry »⁵². C'est notamment sa pièce *En attendant Godot* qui eut un grand succès et qui s'est érigée en classique de la littérature. Écrite entre octobre 1948 et janvier 1949 puis publiée aux Éditions de Minuit en 1952, la pièce fut mise en scène au Théâtre de Babylone par Roger Blin. La première eut lieu le 5 janvier 1953. Le Théâtre de Babylone publiait une publicité dans le journal *Combat* mentionnant une « CLOWNERIE ÉNORME » et plusieurs comparaisons sont faites avec le film *Limelight* (*Les Feux de la rampe*) de Charlie Chaplin, sorti en 1952. L'auteur avait même songé à sous-titrer la pièce de la mention « clownerie métaphysique ».

Du côté de la réception critique de l'époque, on a affaire à une pléthore de références à l'univers du cirque et aux clowns. Le journal *Combat* parle « d'Augustes de cirque »⁵³ tandis que *Le Figaro* mentionne une « gaieté triste de clowns »⁵⁴ et

51. Monique Borie, « Beckett », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, p. 161.

52. Jean Emelina, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot*, *Fin de partie*) », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 26.

53. Marcel Frère, « La première pièce de Samuel Beckett », *Combat* (1^{er} janvier 1953).

54. Jean-Baptiste Jeener, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett », *Le Figaro* (10-11 janvier

ajoute une semaine plus tard qu'il s'agit d'une « pièce résolument comique, et d'un comique emprunté à celui du cirque, le comique le plus direct »⁵⁵, mais c'est la critique de Jean Anouilh qui est aujourd'hui bien connue des *happy few*. Il titre ainsi son article : « Godot ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini »⁵⁶. Dans la même veine, la critique du *Paris Presse l'Intransigeant* est éloquente : « [Beckett] a adopté le style du cirque. Ses deux héros sont pareils, dans leur redingote rapiécée et sous leur vieux melon cabossé, à deux augustes qui évoluent sur la piste de sciure. Il y a, entre autres scènes, une parodie des discussions philosophiques dans le ton de Médrano, quelque chose comme “Alex et Zavatta à la Sorbonne”, qui est une grandiose bouffonnerie. On pourrait appeler ça “Voulez-vous penser avec moi ?” »⁵⁷. Jacques Audiberti consacre un article à la performance de l'acteur Lucien Raimbourg dont il dit que, « plus encore que ses camarades, [il] ajoute à son talent de comédien les vertus d'une maîtrise corporelle et d'une souplesse vocale telles qu'on les acquiert dans les disciplines du cirque ou des variétés, si bien que son rôle, quoique lié fortement à l'ensemble, présente l'attrait d'un “numéro” »⁵⁸. Ces éloges ont peut-être bien surpris quelque peu l'auteur si l'on sait qu'un an plus tôt, il répondait à une lettre de Michel Polac, de Radiodiffusion française, qui lui posait des questions sur sa pièce et sa conception du théâtre : « Je n'ai pas d'idée sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas. C'est admissible ». Il ajoutait ensuite : « Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les Esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible »⁵⁹.

La question du bouffon sera aussi abordée à travers d'autres de ses pièces. Lorsque Beckett écrit son pantomime *Acte sans paroles I* en 1956, il en parle comme d'un

1953).

55. Jacques Lemarchand, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett, au théâtre Babylone », *Le Figaro littéraire* (17 janvier 1953).

56. Jean Anouilh, « Godot ou les *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », *Arts* (27 février 1953).

57. Max Favalelli, « “En attendant Godot” au théâtre de Babylone », *Paris Press l'Intransigeant* (6 janvier 1953).

58. Jacques Audiberti, « Au Babylone et au Lancry deux coups heureux sur le damier du théâtre », *Arts* (2 janvier 1953).

59. Lettre à Michel Polac du 23 janvier 1952, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 339-340.

« divertissement burlesque »⁶⁰. Au début, le projet se nommait *Soif*, puis *Frollo* car c'était le nom donné au personnage principal. Il reprendra ensuite cette pièce en 1959 pour mettre au point une autre version, *Acte sans paroles II*, qui sera publiée en 1966 dans un recueil intitulé *Comédie et Actes divers*. En 1957, il publie *Fin de partie* dont la première eut lieu à Londres le 3 avril de la même année à la Royal Court dans une mise en scène de Roger Blin. La pièce fut ensuite jouée à Paris au Studio des Champs-Élysées avec *Acte sans paroles I* à sa suite. À cette occasion, le journal *Libération* parle de « tragique clownerie »⁶¹ pour le pantomime. Beckett, quant à lui, déclare dans une lettre à Pamela Mitchell : « Ma bataille sans espoir contre mes fous continue »⁶². *La Dernière Bande* fut également écrit et joué en Angleterre avant d'être connu du public français. *Krapp's Last Tape* fut ainsi publié dans l'*Evergreen Review* n° 5 et la première fut donnée le 28 octobre 1958 à la Royal Court Theatre dans une mise en scène de Donald McWhinnie avant que Roger Blin n'en propose une version francisée par l'auteur (aidé de Pierre Leyris) en 1960 au Théâtre National de Paris. Enfin, la sixième et dernière pièce de notre corpus beckettien est *Happy Days*, publiée par Grove Press à New York en 1961 puis traduite par l'auteur en 1963 sous le titre *Oh les beaux jours*. La première mondiale eut lieu au Cherry Lane Theatre de New York le 17 septembre 1961 dans une mise en scène d'Alan Schneider. Deux ans plus tard, Roger Blin la propose au public français au théâtre de l'Odéon avec Madeleine Renaud dans le rôle principal. Voici donc les six pièces de Beckett que nous avons retenues⁶³.

Roland Dubillard, « ce Buster Keaton de la scène »⁶⁴, est considéré par Remo

60. Lettre à Barney Rosset de Grove Press à New York du 26 mai 1956, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 610.

61. Jean Guignebert, « *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Libération* (4 mai 1957).

62. Lettre à Pamela Mitchell du 17 février 1955, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 516.

63. Les deux scénarios *Eh Joe* de 1955 et *Film* de 1963 n'en font pas partie. On pourrait s'étonner quand on sait que le premier a été écrit pour un danseur et mime du nom de Deryk Mendel et que Beckett en parle dans sa correspondance comme d'un « scénario de dix minutes pour un clown blanc muet, horriblement lugubre ». Les éléments censés activer l'identification subjective du spectateur nous semblaient insuffisants. De même pour *Film*, la présence de Buster Keaton, célèbre pour sa production cinématographique burlesque, ne suffisait pas. Les autres pièces de l'auteur ne manifestaient pas non plus, à nos yeux, de manière assez saillante, les caractéristiques qui permettent de parler de bouffons.

64. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas,

Forlani comme « une peinture du théâtre de l'absurde »⁶⁵ tandis que Ionesco rapporte : « J'ai vu, en 1953, encore, Roland Dubillard jouer un "sketch" de lui, au théâtre du Quartier Latin : j'ai reconnu un parent »⁶⁶. En 1947, il commence la rédaction de ses sketches pour le cabaret ainsi que pour le Club d'essai de la Radiodiffusion française, dans l'émission du soir *Les Extrêmes se touchent*. L'émission connaît un tel succès qu'elle revient sous le titre *Grégoire et Amédée* de 1953 à 1956 à la demande de Jean Tardieu. Les duos comiques comme ceux de Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, ou encore de Poiret et de Serrault, étaient alors en vogue.

Dans un entretien avec Anne-Brigitte Kern, l'acteur et metteur en scène Jacques Seiler confie que l'auteur les prétendait non publiables et encore moins jouables, si bien qu'il les cachait soigneusement sur des feuillets de manuscrits dans un placard de la rue du Bac. C'est grâce aux encouragements répétés de son entourage que Roland Dubillard (alias Grégoire) accepta, avec son ami Philippe de Chérisey (alias Amédée), de jouer ensuite *Les Diablogues* dans divers cabarets : à la Tomate en 1953, à la Fontaine des quatre saisons en 1955, à la Contrescarpe en 1960 puis au Théâtre de Poche-Montparnasse dans les années suivantes. Leur succès prend encore de l'ampleur quand le rôle d'Amédée est repris par Claude Piéplu, célèbre pour avoir doublé les *Shadoks*, au Théâtre de la Michodière, en 1975. Ils firent également une version télévisée diffusée dans l'émission *Allegro ma non troppo* sur France Culture grâce à Jean Chouquet qui fit la mise en scène.

Comme ce fut le cas pour *En attendant Godot*, la presse a abondamment identifié les deux personnages des sketches à des clowns. Le journal *L'Aurore* titrait « Deux grands clowns à la Michodière : Dubillard et Piéplu »⁶⁷. L'auteur de l'article, Michel Grey, cite Claude Roy qui s'est écrié : « Ce Dubidiable diablagent, c'est Socrate à Médrano ! ». Ce croisement d'une grande figure de la philosophie avec l'univers du cirque rappelle fortement la critique qu'Anouilh avait faite du chef-d'œuvre de Be-

2008, p. 459.

65. Remo Forlani, « Commencements Dubillard, année 1945. Entretien de Rémo Forlani avec Natacha Michel », in *Ront Point*, 6, 2004, p. 29.

66. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 342.

67. Michel Grey, « Deux grands clowns à la Michodière : Dubillard et Piéplu », *L'Aurore* (7 janvier 1975).

ckett. Ailleurs, on retrouve maintes mentions de « clowns un peu philosophes »⁶⁸, de « clowns du bizarre »⁶⁹, de « clowns en complet-veston »⁷⁰. Devant l'« incohérence clownesque »⁷¹, le public salue avant tout la profondeur du texte. Le journal *Le Figaro* évoque cette « transcendance poético-satirique du non-sens et de l'absurde » comme un « démontage intelligent d'une certaine bêtise par le talent d'un Pierrot lunaire » grâce à « un décollage humoristique et clownesque vers le bizarre »⁷². *Le Quotidien de Paris* rend hommage à ces « cancre perdus dans les mathématiques de la folie douce, dans l'algèbre des impossibles, victimes résignées des farces de l'existence et des passe-passe du vocabulaire, pitres sans farine, clowns sans faux nez, poètes sans sérieux ni décoration, grands comédiens sans premier prix »⁷³. *Le Canard enchaîné*, enfin, affirme qu'« il n'y a que les clowns pour vous prouver avec autant de talent que plus la logique est implacable, plus elle est courte »⁷⁴.

Fort de cet accueil chaleureux, la première publication des *Diablogues* complétés d'*Inventions à deux voix* se fit l'année suivante. Cependant, Robin Wilkinson, spécialiste de l'œuvre de Dubillard, remarque que son théâtre ne parvient pas à passer la rampe en France. Il cite un article du journal *Le Matin* en septembre 1979 : « Sous les apparences nonchalantes d'un humoriste ensommeillé, Roland Dubillard est sans doute un des auteurs les plus curieux, les plus rares que recèle le fond théâtral français, d'ailleurs si superficiellement exploré. Si Roland Dubillard vivait en Angleterre, il serait universellement connu. Hélas ! Comme il vit en France, il passe pour un aimable farceur dont les pirouettes amusent un soir de galerie »⁷⁵. Cela ne l'empêcha pas de publier en 1988 ses *Nouveaux Diablogues* qui, avec *Les Diablogues et autres inventions à deux voix*, constituent notre corpus dubillardien.

68. Claude Jamet, « *Les Diablogues* de Roland Dubillard », *L'Aurore* (15 janvier 1975).

69. Matthieu Galey, « L'arme du rire », *Les Nouvelles littéraires* (27 janvier 1975).

70. Guy Dumuy, « Deux clowns en complet-veston », *Nouvel Observateur* (10 février 1975).

71. Pierre Marcabru, « *Les Diablogues* », *France soir* (15 janvier 1975).

72. Jean-Jacques Gautier, « Une écriture, un spectacle », *Le Figaro* (21 janvier 1975).

73. Matthieu Galey, « *Les Diablogues* de Roland Dubillard : allez et riez », *Le Quotidien de Paris* (16 janvier 1975).

74. Philippe Tesson, « préface », in Robert Abirached, *Le théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, Anthologie de l'avant-scène théâtre, 2011.

75. Critique parue dans *Le Matin* en septembre 1979, rapportée par Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, Lyon, CERTC, 1989.

Alain Badiou est l'auteur le plus récent de notre corpus. Son œuvre est extrêmement prolifique, faite de romans, d'essais et de théâtre. Il se distingue des autres auteurs en étant lui-même un commentateur de Beckett, ce qui témoigne de ses goûts et offre par voie de conséquence des éléments de lecture de son propre théâtre. Nous avons retenu la *Tétralogie d'Ahmed*, un cycle de pièces écrites autour d'un personnage haut en couleurs, Ahmed. Les pièces d'*Ahmed le subtil*, sous-titré *Scapin 84* (1994), *Ahmed philosophe* (1995), *Ahmed se fâche* (1995) et *Les Citrouilles* (1996) furent toutes créées à la Comédie de Reims dans des mises en scène de Christian avec Didier Galas dans le rôle principal. Plus de vingt ans après, en 2018, Alain Badiou ajoute *Ahmed revient*, aussitôt créé au festival d'Avignon Off dans une mise en scène de Didier Galas qui aura ainsi toujours joué les cinq rôles d'Ahmed. Ces retrouvailles émergent de « leur désir de propulser ce clown blanc, mi-Charlot, mi-Scapin, dans le XXI^e siècle »⁷⁶. L'auteur emprunte à Molière Scapin pour se pencher sur des problèmes contemporains. Qu'il apparaisse dans une parodie des *Fourberies de Scapin*, dans une série de soliloques réflexifs ou dans une adaptation contemporaine des *Grenouilles* d'Aristophane, il ne sera pas difficile de montrer qu'Ahmed emprunte surtout à la grande tradition du bouffon.

Le point de départ fut l'invention du personnage d'Ahmed que l'auteur sur-nomme lui-même Scapin dans le sous-titre d'*Ahmed le Subtil* en précisant l'année de conception, 1984. Nous aurons le loisir de l'expliquer plus en détail par la suite mais on peut déjà dire que la pièce fut écrite une année qui fut pour l'auteur le moment d'un élan politique. Outre l'écriture de sa pièce, il voyait le Festival d'Avignon créer *L'Écharpe rouge*, un opéra dont il avait écrit le livret. Il s'agissait d'un remaniement d'un livre publié en 1979 de genre « romanopéra » où se déroulaient « les insurrections ouvrières, les soulèvements paysans, les guerres de libérations nationale, les conflits dans le Parti, les tumultes étudiants, les répressions et les intrigues, les dévouements illimités et les impasses du pouvoir d'État »⁷⁷. C'est par ce texte que l'auteur fit la rencontre d'Antoine Vitez. Ce dernier, alors directeur de la Comédie

76. Joëlle Gayot, « Ahmed fait campagne, Alain Badiou aussi », *Télérama* (festival d'Avignon 2018), p. 28.

77. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 10.

Française, voulait y monter *Ahmed le subtil* suite à la lecture hilarante qu’il en fit en 1987. Sa mort fut cause que le manuscrit resta dormir longtemps dans un tiroir avant de se faire connaître du public. Fort heureusement, Jean-Pierre Jourdain avait assisté à la lecture et il proposa la pièce à Christian Schiaretti lorsqu’il devint son secrétaire général au Centre dramatique national de Reims. La pièce connut un beau succès populaire mais fut assez mal accueillie par la critique. Aujourd’hui, en dépit de la renommée de l’auteur, Ahmed reste à peu près inconnu, même des *happy few* du théâtre.

Si notre corpus s’inscrit résolument dans les temps modernes, la première partie de notre travail consistera à rendre compte de l’histoire du bouffon de l’Antiquité au seuil du XX^e siècle. Ce travail préliminaire est nécessaire pour ensuite saisir la modernité du bouffon. Il ne saurait être “moderne” que par contraste avec un bouffon “classique”. Cette entrée par l’histoire permettra d’inscrire ce travail dans un *continuum* de pensée et de tradition. De plus il permettra de justifier l’intégration du clown au palmarès des bouffons. À partir de là, la deuxième partie de l’étude pourra proposer une nomenclature du bouffon en s’appuyant concrètement sur le corpus. Il sera question du bouffon traditionnel bien sûr, mais aussi du carnivalesque, truculent, volubile et joyeux, et du mélancolique, sorte de clown triste dont l’humour confine au tragique. La troisième partie analysera plus en détail les modalités de la bouffonnerie en insistant sur la structure du délire verbal et sur le corps clownesque pour finalement questionner le statut théorique de la bouffonnerie comme catégorie du comique. La dernière partie exposera les réponses et remèdes apportés par les bouffons, en précisant les réponses socio-politiques, philosophiques et dramatiques à la crise du sens.

Première partie

**PETITE HISTOIRE
CULTURELLE DU BOUFFON**



La bêtise obtuse du fou est toujours la pierre à aiguiser de l'esprit.

Comme il vous plaira, I, 2,
William Shakespeare

« Si l'on y songe, quel sujet que celui-là, *les Bouffons* ! Ce n'est rien moins qu'une histoire et en quelque sorte une philosophie du rire à travers les siècles qu'il faudrait écrire pour pouvoir se flatter d'être à la hauteur d'un pareil titre »¹, explique Gazeau dans son histoire au titre audacieux, *Les Bouffons*. Il faut dire qu'il consacre en 1882 une étude qui occupe encore aujourd'hui une place centrale dans les travaux sur les personnages de bouffons. Son livre, réédité en 2007, a été une base solide à partir de laquelle il a été possible de tirer les mille fils de pensée de la petite histoire culturelle du bouffon qui suit.

L'écriture de cette "petite histoire culturelle", avant même d'être entreprise, a exigé de faire un certain nombre de choix pour construire un cadre scientifique d'investigation et pour restituer cet édifice immense de la mémoire collective. Ces choix éclairent déjà en soi l'objet de cette étude.

En premier lieu, le lecteur est en droit de se demander quelle pertinence il y a à entreprendre ce qui a déjà été fort bien mené. L'histoire du bouffon qu'a proposée Gazeau posait les bases d'une recherche qui n'avait guère eu de prédécesseurs. En historien, il a examiné les diverses sources à sa disposition à l'époque. Or aujourd'hui, les travaux sur le sujet sont bien plus nombreux. Il n'est pas possible de les présenter dès maintenant sans assommer le lecteur d'une foisonnante bibliographie. Il sera toujours temps de la disséminer lors des différents arrêts à faire au cours du voyage qui nous attend. Cela sera d'autant plus nécessaire que nous n'avons fait que synthétiser nos prédécesseurs et notre seule prétention serait de proposer un circuit éclairant et ludique, confrontant les spécialistes pour permettre au lecteur d'en tirer profit sans être noyé par cette matière infinie et quelquefois contradictoire.

En effet, l'Histoire du bouffon est pareille à un arbre millénaire aux innombrables rameaux et qui cache une comparable quantité de racines. L'aborder revient à tirer

1. Arthur Gazeau, *Les Bouffons*, Paris, Cheminements, 2007, p. 259.

un bout de la nappe à soi : c'est toute la table qui vient avec ! Le bouffon est un être hybride dont la généalogie montre qu'il a partie liée avec de nombreuses disciplines. Il n'est pas un personnage exclusivement théâtral ou même littéraire. C'est tout un réseau de domaines qu'il faut convoquer et confronter pour que, formant un labyrinthe de miroirs, ils rendent son image complexe. Il y a quelque chose de cubiste dans cette démarche en ce qu'elle essaie de dresser le portrait entier à partir d'une multitude de points de vue. Pour se *figurer* le bouffon, il fallait donc le *(re)configurer*. Autrement dit, le bouffon exige une histoire kaléidoscopique. Or là, déjà, deux choix ont dû être faits.

D'une part, si cette histoire s'est faite de manière chronologique pour permettre d'apprécier à sa juste mesure cette généalogie, elle a dû négocier avec les différentes chronologies propres aux différents disciplines concernées – notamment les arts. Les dates du baroque d'untel ne sont pas pas celles de tel autre, de même pour le romantisme et ainsi de suite. Ils n'ont pas le même sens de surcroît ! Pour éviter donc la confusion générale, nous avons opter pour la désignation par siècles qui permettait de circuler plus librement et plus pertinemment entre les arts. Seules les titres des parties font exception. La désignation par siècle peut sembler insuffisamment signifiante en soi, mais c'est justement cela qui la rend plus malléable.

D'autre part, parler d'histoire au singulier a été problématique car une pensée exigeante du bouffon n'existe qu'à la croisée de plusieurs histoires : celle de la littérature, celle du théâtre, celle du comique, celle des représentations, mais aussi l'histoire sociale et, à certaines époques, politique ; c'est encore celle de la peinture, de la musique, du costume (incluant celle de la couleur), de l'esthétique (notamment celles de la laideur et de la grimace), des marionnettes et surtout celle des mots. Quand donc il a fallu caractériser cette histoire – serait-elle “littéraire”, “théâtrale”, “artistique” ? –, il a semblé préférable de choisir le terme de “culturel” qui paraissait plus à même de rendre compte de cette mangrove. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'ambitionner une histoire totale. Comme elle est avant tout au service d'une recherche littéraire et théâtrale, cette histoire culturelle n'empruntera que ce dont elle a besoin à celle des sociétés, picorant à peine dans celle de la politique.

De plus, une histoire, surtout culturelle, ne pouvait pas contourner le problème

de la nomination. Les travaux portant sur le *concept* du « bouffon » sont obligés de partir de l'Histoire du *mot* “bouffon” car l'idée même de débiter une histoire du bouffon à une époque où le mot n'existait pas implique des raccourcis de pensée dont il est important de prendre la mesure pour se permettre ensuite de les emprunter. C'est bien un problème lexicologique qui se pose ici. Il peut en effet paraître illogique et assurément anachronique de parler de « bouffon » à l'Antiquité. C'est pourquoi il faut déjà préciser un point : si cette histoire se présente sous forme chronologique, elle n'a pas été construite de manière chronologique. Effectivement, qui pourrait affirmer pouvoir pointer l'exacte origine du bouffon, le germe originel censé s'épanouir mille ans plus tard en un personnage clair et distinct, sans avoir déjà dans l'idée la finalité anachronique de cette affirmation ? Pour pallier cette difficulté, il a été choisi de saisir une signification particulière du mot “bouffon” à une époque T, puis, de là, d'en tirer les ascendances et les descendances. Il n'y a guère d'autre méthode pour mener une telle entreprise – ou du moins n'y a-t-il eu aucun autre modèle. La recherche des origines d'un concept anachronique est déterminée par la finalité qui oriente rétroactivement la démarche même. Gazeau signalait déjà la nature philosophique du problème puisqu'il s'agit de questionner la possibilité d'existence d'un objet indépendamment du mot qui le désigne. L'historien pratique un coup de force présuppositionnel quand il cherche les fondements d'une réalité qui n'a peut-être pas d'existence antérieure à sa désignation. Parler de bouffons à l'Antiquité est-il un abus conceptuel ? Le bouffon existait-il sous une forme différente ou bien s'agissait-il d'une réalité autre qui a ensuite, *mutatis mutandis*, conditionné les possibilités d'émergence du concept inédit de bouffon ? En somme, faut-il voir dans l'Antiquité des graines de bouffons ou des aïeux du bouffon ? S'agit-il vraiment d'une généalogie ou faudrait-il mieux parler d'archéologie du bouffon ? Ce seront autant des questions qui occuperont en grande partie notre investigation. Cela peut sembler peu scientifique car faussement chronologique et donc, *in fine*, peu logique mais l'exemple des prédécesseurs légitime ici le recours à ce protocole d'investigation. Ce sont eux encore qui ont identifié les origines que nous allons tantôt exposer.

Il reste encore à justifier le repère qui permettra de construire cet édifice de la pensée. La définition donnée par la Renaissance constitue cette clef de voûte pour

deux raisons. D’abord, parce qu’il s’agit de l’apogée historique du bouffon comme nous le verrons ensuite, et d’autre part parce qu’il s’agit du moment où la langue a atteint un point de rupture dans le choix de ses désignations tel qu’elle a été amenée à lexicaliser par le mot “bouffon” une catégorie du réel alors suffisamment saillante pour justifier l’avènement lexical. Là aussi il semble plus prudent de s’en référer à l’expertise d’Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française* :

BOUFFON : adj. & n. emprunté (1530) à l’italien *buffone* désignant une personne dont le rôle est de faire rire, à la Cour (1250-1300), au théâtre (Campanella, 1568-1639) et, par extension, une personne qui aime à faire rire (1483), également en emploi adjectif (1659). *Buffone* est une formation expressive du radical onomatopéique *buff-* exprimant le gonflement des joues et existant en français dans *bouffer**, *bouffir**; le sémantisme secondaire développé en italien est réalisé par le latin médiéval *bufo* « railleurs, diseur de bons mots » (1250-1300). Le mot est repris du personnage de théâtre (1530) et du personnage social chargé de divertir un grand, seul (1549) et dans *bouffon du roi* (1614), en concurrence avec *fou**. Par réemprunt à l’italien ou par extension, il désigne communément celui qui cherche à faire rire les autres (1611) et, par péjoration, celui qui fait rire à ses dépens (1694, *servir de bouffon*). [...] ²

Même là, il semble qu’il nous faille faire le constat d’une polysémie irréductible qui viendrait infatigablement contrarier l’espoir de constituer un concept de *proto-bouffon*. L’histoire qui s’envisage ici serait à mener sur deux fronts puisque il existe deux principaux bouffons : celui de la scène dramatique et celui de la scène politique, celui du théâtre et celui à la cour. Au-delà de ces deux types, on trouve une grande variété de bouffons mais ils ont des origines en commun et les distinctions sont toujours temporelles, géographiques et jargonnesques. Il suffira de les rappeler au fur et à mesure de la chronologie comme il aurait fallu le faire s’il n’y avait eu qu’un seul genre de bouffon.

À cet égard d’ailleurs, il peut être intéressant de préciser que Gazeau avait été embarrassé en son temps par cette distinction. Il avait constitué son travail en deux parties : la première établissait la lignée des bouffons de cour, la deuxième recommençait tout le travail en s’intéressant aux bouffons de théâtre. Il était en quelque

2. Alain Rey, « bouffon, onne », in *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, t. 1, p. 436.

sorte encombré par la masse d'informations alors que le présent travail n'a pas l'objectif d'étudier dans le détail tous les faits qui concourent à construire l'idée du bouffon. Il s'agit d'une modeste synthèse qui se contentera d'en dessiner les lignes de force. L'érudition des spécialistes qui ont permis cette synthèse montrera toute la porosité de la double catégorie qui embarrassait Gazeau pour en tirer une richesse inépuisable.

Pour la Petite Histoire culturelle qui s'annonce ici, il s'agira donc de séparer nettement l'histoire d'avant de celle d'après l'avènement du mot "bouffon". D'un point de vue géographique, l'étude se portera principalement sur la culture occidentale car les bouffons d'ailleurs, aussi passionnants soient-ils, ne détourneraient trop de notre dessein : comprendre d'où viennent les bouffons des temps modernes dans un corpus précis.

Enfin, nous aborderons avec une égale importance des sources historiques dûment authentifiées par la critique et les interprétations ou représentations relatées et parfois relayées dans la littérature et les arts qui sont affectées d'un coefficient de fiction – on verra à cet égard que la littérature s'est beaucoup plu à réécrire l'histoire quand il s'agissait de se trouver des origines bouffonnes. Car il ne s'agit pas tant de rendre compte de la réalité du concept au cours des siècles que de comprendre comment s'est constituée l'idée qu'on se fait du bouffon aujourd'hui.

1 Une archéologie du bouffon ?

*Thespis fut un bouffon avant que
Sophocle fût un grand homme.*

Voltaire

Un passionné de bouffons est trop heureux de trouver des appuis millénaires pour donner une belle épaisseur à son personnage de prédilection, comme une signification augmentée par les âges. Mais même si la critique autorise à *parler de bouffon* de manière anachronique, il faudra bien, en cohérence avec les difficultés épistémologiques qui ont été précédemment soulevées, que le lecteur prenne garde de douter constamment de cette appellation dans toute la période qui sera traitée ci-dessous.

L'Antiquité serait donc le foyer, de haute corroboration, de plusieurs personnes et personnages dont la fonction d'amuseurs espiègles autoriserait à penser à des ancêtres du bouffon. Nous verrons plus précisément au cours de ce voyage que la critique a su mettre en relief l'existence de plusieurs origines, chacune manifestant un ou plusieurs aspects majeurs de ce qui composera ensuite le bouffon tel que le Moyen Âge et la Renaissance ont su le fixer dans l'imaginaire collectif.

Il faut dire que les avatars de la folie pris à part sont déjà innombrables. Roland Jaccard, spécialiste de la folie, explique combien la recherche en ethnopsychiatrie a su signaler l'existence de plusieurs modèles de folies dans la plupart des cultures du monde, que ce soit « le chien-fou-qui-veut-mourir des indiens des plaines d'Amérique du Nord, le *berserk* des Vikings, l'*amok* et le *latah* des Malais, le *koro* des Chinois, la schizophrénie occidentale, le tarentisme d'Italie du Sud, le *windigo* de certaines tribus indiennes du Canada, etc. »¹.

1. Roland Jaccard, *La Folie*, Paris, PUF, 1979, p. 28-29.

Savoir quel est le premier bouffon de l'Histoire est impossible car les sources sont limitées. En revanche, la légende littéraire en propose volontiers deux.

Au chant II de *l'Iliade*, Homère raconte une altercation entre Thersite, un guerrier, et Ulysse. La description de Thersite comprend de nombreux traits qui seront prêtés ensuite aux bouffons :

Seul reste à croasser l'inlassable bavard qui se nomme Thersite. Son esprit est fertile en propos malséants. Il gourmande les rois sans raison, sans mesure, en essayant, autant qu'il peut, de susciter le rire des Argiens. C'est l'homme le plus laid qui soit venu sous Troie : cagneux, boiteux d'un pied, les épaules voûtées et la poitrine creuse, par là-dessus il porte une tête pointue, où végète un poil rare².

À cela s'ajoute la licence de parole qu'il s'accorde en critiquant Agamemnon, "le roi des rois", à qui il reproche de compromettre le salut des Grecs à propos de Briséis³ :

Il vient de maltraiter Achille, ce héros qui le surpasse tant. Il a ravi sa part d'honneur et la détient, l'en ayant dépouillé. Mais Achille n'a pas de rancune en son cœur ; non, il est patient ; autrement, fils d'Atrée, c'eût été ce jour-là ton ultime forfait !⁴

Thersite n'a pas encore le prestige d'un bouffon faisant preuve d'une ingéniosité rhétorique et d'un esprit vif au point de faire mouche tout en sublimant l'insolence par une pirouette admirable. Son statut est ambivalent car bien qu'il soit condamnable de ne pas se soumettre à son roi, il défend l'honneur du héros Achille après qu'il a subi une injustice. Dans ce passage, il n'obtient pas gain de cause et se fait réduire au silence par Ulysse qui l'assomme avec son sceptre. La chute est néanmoins utile à notre propos puisque Thersite incarne le souffre-douleur ridicule :

ULYSSE : [...] Tu discours et tu railles ! Mais je vais t'annoncer ce qui s'accomplira : si je te prends encore à te conduire en fou comme tu viens de faire [...]. À ces mots,

2. Homère, *Iliade*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 115-116.

3. Briséis était la fille de Brisès, prêtresse de Lyrnesse en Cilicie et devint la captive d'Achille lors de la prise de sa ville. Agamemnon la lui prit, ce qui entraîna la colère d'Achille refusant dès lors de combattre jusqu'à la mort de Patrocle.

4. Homère, *op. cit.*, p. 116.

de son sceptre il lui frappe soudain le dos et les épaules. Thersite, se courbant, verse de grosses larmes. Au choc du sceptre d'or se gonfle sur son dos une sanglante bosse. Il s'assied, effrayé ; presque aveuglé par la souffrance et par les pleurs, il s'éponge les yeux. Et tous, bien qu'affligés, se moquent doucement [...] ⁵

Ulysse condamne Thersite pour son insolence et le traite de fou. Cette folie consiste à ignorer sa place et à défier ceux qui méritent le respect. Puni pour l'outrecuidance de son discours, Thersite n'est pas un bouffon. S'il fait rire, c'est contre sa volonté. Ce "bouffon raté" méritait néanmoins d'être mentionné, d'autant plus qu'il retiendra bien plus tard l'attention de Shakespeare qui en fait un soldat difforme et lâche, une sorte de fou amer et injurieux, dans sa comédie *Troilus et Cressida* écrite en 1608.

Cet épisode en appelle un autre. Ulysse n'a pas toujours condamné la folie. Il simule la perte de sa raison lorsqu'il tente d'échapper au rassemblement pour la guerre de Troie. Dans l'*Épitome*, Apollodore nous raconte qu'Ulysse, ne voulant pas partir à la guerre, fait semblant d'être fou. L'épisode est aussi mentionné dans la fable 95 d'Hygin où l'auteur précise que le héros de l'*Odyssée* se coiffe d'un bonnet et atèle un cheval et un bœuf à une charrue pour labourer son champ. En cela, il illustre parfaitement le sens étymologique du mot "délirer" qui vient du latin *lira* qui signifiait le "sillon" et qui, sous sa forme dérivée, prenait le sens de "sortir du sillon". Palamède le confond en déjouant sa ruse. Il prend son fils Télémaque qu'il met dans le champ pour forcer Ulysse à revenir à la raison devant Agamemnon et Ménélas. Cette tentative de fourberie est ensuite citée dans le *Philoctète* de Sophocle. L'idée qu'Ulysse s'est abaissé à feindre la folie entache sérieusement son honneur. Son intelligence est fourberie.

Un autre candidat au destin plus glorieux pourrait aussi faire office de premier bouffon. Il s'agit d'un être inventé par un imposteur se faisant passer pour le célèbre médecin né vers 460 avant notre ère, Hippocrate. Il y a environ deux mille ans, cet imposteur a écrit une sorte de petit roman sous forme épistolaire établissant une correspondance entre un Hippocrate imaginaire et plusieurs correspondants dont le

5. *Ibid.*, p. 117.



Démocrite méditant sur le siège de l'âme, 1868
Léon-Alexandre Delhomme,
Jardin du Musée des Beaux-Arts de Lyon

Sénat abdéritain. Dans ce livre réédité dans une traduction d'Yves Hersant sous le titre *Sur le rire et la folie* en 1989, Hippocrate est sommé de venir en urgence pour soigner un philosophe qui a perdu la raison. Le patient s'appelle Démocrite.

Lorsque le médecin arrive pour établir son diagnostic, il trouve le philosophe assis sous un platane, dans son jardin, occupé à rédiger un ouvrage sur les causes de la mélancolie et de la folie. Il ne s'interrompt dans son travail que pour disséquer des animaux et tourner les hommes en dérision. Son rire réputé féroce fait passer Démocrite pour un fou. Au terme de sa consultation, Hippocrate fait un triple constat : « Le présumé fou est un grand sage, le thérapeute un ignorant et la normalité une

démence »⁶. Yves Hersant ajoute que « le rictus que Démocrite porte sur le visage, et que les Abdéritains redoutent si fort, est l’emblème de son génie : la marque de l’esprit le plus pénétrant »⁷. Le rire de Démocrite se veut satirique car il rit de la folie, du ridicule et plus généralement de la bêtise humaine. Il est aussi empreint d’une certaine mélancolie, ce qui permettrait de voir en lui une préfiguration du clown triste. La sculpture de Léon-Alexandre Delhomme est à la croisée du *Penseur* de Rodin et de l’Hamlet de Shakespeare.

Cette anecdote fondatrice du Démocrite riant, en contraste avec l’Héraclite pleurant, a connu une immense célébrité au point de devenir un *topos* littéraire et pictural constamment mis à jour. Démocrite devint une figure systématiquement convoquée pour articuler quelques grandes préoccupations telles que le génie et la folie, la mélancolie et le rire. À travers ces paires, on comprend qu’elle permet de concilier les antinomies, qu’elle est un vecteur de dépassement dialectique.

Les bouffons ne sont pas l’apanage des hommes, ils trouvent aussi quelque utilité dans le panthéon grec. C’est le dieu grec Momos (Μῶμος en grec ou MOMVS en latin) qui a le privilège d’amuser l’Olympe. Il a inspiré à Dominique Quéro une thèse de doctorat en 1995 intitulée *Momus philosophe : Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*. En réalité, son nom signifie “répréhension” et il « incarne plutôt, à l’origine, le sarcasme moqueur et gratuit, l’esprit critique porté à son comble, n’épargnant ni homme ni dieu, censurant systématiquement et méchamment tout ce qui se fait dans le monde »⁸. Sa fonction dans l’Olympe paraît clairement être celle d’un amuseur capable d’égayer la raison. Il se moque de tout avec une liberté égale et se rend aussi indispensable qu’insupportable. Ésope nous raconte ses déboires :

Zeus, Prométhée, et Athéna, ayant réalisé respectivement un taureau, un homme, et une maison, prirent Mômôs pour arbitre. Jaloux de leurs œuvres, Mômôs déclara d’abord que Zeus s’était montré étourdi en ne plaçant pas les yeux du taureau sur ses cornes, afin qu’il pût voir où il frappait, et Prométhée de même en ne suspendant pas au-dehors le cœur de l’homme, pour interdire au vice de se dissimuler et rendre manifestes les pensées de chacun, avant de conclure qu’Athéna aurait dû construire

6. Yves Hersant, *Mélancolies. De l’Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 523.

7. *Idem*.

8. Dominique Quéro, *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 303.



Democritus, Hendrick ter Brugghen, 1628

une maison à roulettes, qui eût facilité les déménagements en cas de méchant voisin.
Indigné de tant de dénigrement, Zeus chassa Mômôs de l'Olympe.

La fable montre que rien n'est si parfait qui ne prête le flanc à la chicane⁹.

Après s'être fait chasser, il se réfugie chez le dernier qui sait goûter sa compagnie : le dieu du théâtre, Dionysos. Dominique Quéro dresse un portrait très intéressant de Momos : « Les plaisirs de l'ici-bas constituent, de fait, l'un des soucis majeurs de ce héros de la nouvelle mythologie théâtrale en vigueur, en vertu de laquelle il se trouve réuni non plus tant à Jupiter, à Vulcain ou à Mercure, qu'à Bacchus, à Vénus, à l'Amour et à la Folie. L'irrévérencieux "bouffon" se présente alors comme le dieu du divertissement, sous ses formes et ses degrés les plus variés – de la fête de cour à la fête carnavalesque, en passant bien sûr par la "fête galante" »¹⁰. Momos

9. Ésope, *Fables*, Paris, Flammarion, 1955, p. 121.

10. Dominique Quéro, *op. cit.*, p. 17 – La mention du carnaval est d'autant plus justifiée qu'aujourd'hui encore, *Rei Momo* est la figure principale du carnaval de Rio.

ressemble aux *tricksters*, ces esprits frappeurs qui jouent des tours pour mieux guider les hommes selon les croyances et les contes d'Amérique du Nord¹¹.

Le rapprochement de Momos avec le dieu du théâtre est évidemment signifiant dans la perspective de cette étude. Voltaire affirme bien dans l'article du *Dictionnaire philosophique* consacré au « bouffon / burlesque »¹² que le théâtre a débuté par des représentations comiques puisque Thespis, cet homme qui a la réputation d'être le tout premier acteur de théâtre, a d'abord traversé la Grèce de bourg en bourg, s'arrêtant dans chaque fête locale, « promenant ses charrettes de satyres barbouillés de céruse, improvisant, au milieu de sa troupe de branquignols voués à Dionysos, les farces obscènes et les psalmodies dialoguées d'où devait sortir l'art d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, comme celui de Molière est issu des tréteaux du Pont-Neuf »¹³.

Le culte de Dionysos fait d'autant plus sens ici que le théâtre, et plus exactement le dithyrambe, le drame satyrique et la comédie (la tragédie constituant un cas à part) impliquaient, lors des Dionysies, des danses de possession. Pour le dithyrambe, il s'agissait alors de reproduire la *mania* divine, expression en même temps qu'exorcisme de l'hystérie collective. Quant à la *mania* individuelle, elle est prise en charge par le drame satyrique. Du travestissement viendraient des carnivals très anciens constitués par des masques chevalins (car le cheval était un animal de l'enfer). Or, avec le bouffon, il s'agit bien d'un personnage dont l'un des critères définitionnels majeurs est la simulation de la folie. En cela, le bouffon est l'acteur par excellence ; il est donc irréductiblement concerné par le paradoxe du comédien. On comprend mieux la sentence de Voltaire à cette lumière.

Si l'on quitte désormais la sphère de la mythologie et de la légende pour se tourner vers l'histoire à proprement parler, celle du théâtre et celle des sociétés, on découvre de nombreuses autres figures qui font office de bouffon ou qui seront susceptibles de le devenir. Commençons d'abord par le théâtre puisqu'il s'est déjà montré un lieu

11. Maurice Lever lui consacre quelques pages.

12. Cette entrée du *Dictionnaire philosophique* n'apparaît pas dans toutes les versions à cause de débats éditoriaux. Nous citons ici l'édition Garnier de 1878.

13. Robert Beauvais, « De Tabarin à Coluche », in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 88.

privilegié du bouffon.

Nous disions donc, par l'entremise de Thespis, que la comédie précédait la tragédie. Voltaire précisait dans son article que le mot "bouffon" « signifiait *mimus*, *scurra*, *joculator* ; mime, farceur, jongleur »¹⁴. Il faisait là référence à deux genres du théâtre antique en particulier qui méritent que nous nous attardions : l'atellane et le mime.

L'atellane d'abord, qui passe couramment pour l'ancêtre de la *Commedia dell'Arte*, était une sorte de farce bouffonne. Sa parenté avec la comédie italienne tient au fait qu'elle reposait généralement sur un canevas, c'est-à-dire que l'improvisation y avait la part belle, et parce qu'elle utilisait déjà des masques. Elle se jouait à l'origine dans les champs et en langue osque, avant de passer à la ville. Son personnel comique propose un palmarès de personnages farcesques qui ont des accointances fortes avec l'image ultérieure du bouffon. Parmi eux, trois en particulier peuvent facilement être rapprochés des bouffons. Le *bucco* tout d'abord est un glouton bavard, effronté et menteur qui ne rêve qu'à de bons moyens d'attraper un souper. Il a su inspirer Rabelais et Jarry pour inventer le personnage d'Ubu. Le *maccus* ensuite dont la tête entièrement nue, les grandes oreilles et le nez démesurément incliné vers le menton, avec son visage grimaçant et sa double bosse, pourrait postuler à juste titre au poste de bouffon. Ce personnage, avec sa physionomie de sot gourmand, ivrogne et débauché qui, pour satisfaire ses appétits grossiers, s'expose aux coups ou s'empêtre dans de méchantes aventures, dessine tout à fait la future silhouette du Polichinelle de la *Commedia dell'Arte*. Et enfin et surtout le *sannio* jouerait un rôle très important dans l'invention du bouffon médiéval. Tête rasée, visage barbouillé de suie, pieds nus, avec des vêtements composés de pièces de différentes couleurs, il s'ingénie à égayer les spectateurs par des railleries et des grimaces. On aura aisément reconnu le célèbre Arlequin, preste de corps et alerte d'humeur, avec son costume bigarré.

Le mime ensuite est particulièrement intéressant dans une étude du bouffon car ses spécificités à l'époque présentent de troublantes similitudes avec le bouffon moderne. Les mimes sont des sortes d'acteurs populaires qui donnaient des représen-

¹⁴. Voltaire, « bouffon / burlesque - bas comique », in *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier, 1878, t. 3, p. 24.

tations sur les théâtres publics, le plus souvent accompagnés de parodistes imitant de manière grotesque des lutteurs et des pugiles, ou bien des poètes dithyrambiques et des citharèdes. Le succès de ce genre est tel que cette simple pratique s'érige en véritable genre théâtral. La place prépondérante de la parodie permettrait de justifier rétroactivement le rapport au bouffon. L'essence même du bouffon, ce qui le distingue du fou pathologique, est justement son imitation de la folie. Ce qui fait le bouffon et qui rend sa présence plus enviable que celle d'un fou est l'assurance d'une vaste mascarade à laquelle on répond par une tout aussi feinte crédulité. Le bouffon apporte la même quiétude que le théâtre en ce qu'il nécessite une suspension de jugement. Cette notion de mime évoluera ensuite pour devenir un jeu muet, et ce mutisme nous intéressera à nouveau bien plus tard, notamment quand il s'agira de parler des clowns.

De plus, ce type de théâtre est né dans un contexte particulier qui a entraîné des différences notables avec les autres genres théâtraux. Gazeau les précise : « Ces mimes se développèrent surtout après la prise d'Athènes par le Spartiate Lysandre (404 avant J.-C.). La tragédie était morte faute de subsides, la comédie faute de liberté. Les mimes héritèrent de l'une et de l'autre. Ils se distinguaient des acteurs comiques et tragiques en ce qu'ils jouaient sur l'orchestre et non sur la scène ; étant ainsi plus rapprochés des spectateurs ; ils n'employaient pour se grandir ni le cothurne¹⁵ ni le socque¹⁶ et le plus souvent se passaient de musique »¹⁷. Plusieurs choses doivent ici attirer notre attention. Tout d'abord, le fait que le mime joue à l'orchestre, plus près des spectateurs, est intéressant car les bouffons modernes, nous le verrons, ont souvent le privilège de servir d'intercesseurs. L'essentiel ici est cette proximité qui permettra, dans certains cas, de passer outre le quatrième mur et de créer une communication directe entre le spectateur de la réalité et le personnage de la fiction. Après tout, cette partie avancée de la scène était traditionnellement réservée au chœur qui avait une place unique dans le spectacle. Il n'était qu'à moitié dans l'action puisqu'il s'agissait surtout pour lui de la commenter pour le public. Cette

15. Le cothurne était une chaussure élevée qui montait au mollet et qui était employée pour jouer la tragédie.

16. Le socque est, à l'inverse du cothurne, une chaussure basse qui servait aux acteurs comiques.

17. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 172.

fonction de commentateur, c'est-à-dire aussi cette posture de critique, le bouffon la fera souvent sienne.

Mais plus fascinant encore, Gazeau nous invite à voir dans le mime une rareté : cette forme théâtrale s'affranchit des contraintes issues des genres comiques et tragiques pour s'en démarquer et en exploiter à son gré les ressources respectives. Ce statut particulier sera rappelé lorsqu'il sera question d'un être hautement paradoxal, le clown triste. Toutefois, il ne s'agit pas non plus de dire que le mime est précurseur de formes théâtrales bien plus modernes telles que le drame. La portée de cette incartade dans l'histoire du théâtre n'est pas notre affaire. Raymond Chevallier en propose une synthèse éclairante :

On comprend que, dès le 1^{er} siècle, le mime, qui donne plus d'importance à l'action que l'atellane, ait fini par absorber tous les genres comiques. Ce type de farce à la fois bouffonne et dramatique, naturaliste et volontiers grossière (les femmes y jouent, comme la fameuse Cythéris, contemporaine de Cicéron), prenant ses sujets dans la vie quotidienne (sans masques ni costumes), qui pouvait ressembler à des sketches de clowns, ou mieux, à des revus de chansonniers, fut remplacé, par séparation du chant et de la mimique, par la pantomime masquée et costumée. Ce nouveau genre peut traiter aussi bien des thèmes sérieux ou comiques, mythologiques ou réels. Il faudrait évoquer à son propos aussi bien le mélodrame que le music-hall. L'archimime, accompagné d'un chœur et d'un orchestre, pouvait devenir une vedette célèbre, comme le Cilicien Pylade (dans le genre tragique) et le comique alexandrin Bathyle, sous Auguste¹⁸.

Quittons maintenant le domaine de la littérature et du théâtre pour nous tourner vers l'Histoire des sociétés où d'autres pistes de bouffons nous attendent. Il s'agit de jeter un œil sur les divers amuseurs publics et domestiques qui ont existé très tôt dans nos sociétés.

Il n'est pas possible d'étudier toute la faune des amuseurs publics tant elle est variée. Gazeau explique que la « bouffonnerie populaire »¹⁹ se réunissait dans le *Diomée* ou au temple d'Hercule où « il y avait ceux qui imitaient les mouvements des animaux ou *grallatores* (de *grallae*, sortes d'échasses couvertes de peaux sur les-

18. Raymond Chevallier, « Le théâtre romain », in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 545.

19. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 173.

quelles le baladin était juché pour reproduire le saut des chèvres), les funambules, les joueurs de gobelet ou *ventilatores*, les prestidigitateurs ou *prastigiatōres*, qui faisaient disparaître de petits cailloux ou des olives, les charlatans de place ou *circulatores*, qui vendaient leurs secrets ou leurs drogues dans le cirque, ou encore jouaient avec des serpents ou avalaient des sabres »²⁰. Parmi eux, ce sont les farceurs, ou *gelotopoiōi*²¹, « ceux qui font rire », qui méritent notre attention. Ils étaient si nombreux qu'ils se réunirent en une confrérie, « véritable corporation »²², à Athènes.

C'est lorsqu'ils sont attachés à une famille que les *gelotopoiōi* peuvent prétendre au titre de « bouffons domestiques ». En Asie, chez les Perses, à Suse et à Ecbatane ainsi qu'en Egypte, les puissants ont la manie de s'entourer de bouffons et de nains (ce peut être tout un). À cet égard, Maurice Lever parle de « passion tératophilique »²³. C'est dire toute la puissance de cette figure qui passait déjà pour un monstre dès ses débuts sur la scène du monde. Plutarque rapporte que le consul Sylla par exemple s'entourait toujours de ces histrions. Il était d'usage en Grèce puis à Rome que les banquets soient marqués par leur présence. Ils ont petit à petit remplacé les aèdes homériques. Parmi les danseurs, les faiseurs de tours, les singes savants et les joueurs de cerceau, les *gelotopoiōi* avaient pour tâche d'exciter le rire, d'être toujours joyeux et de subir dans la plus grande jovialité les nombreuses attaques qui les prenaient pour cibles, ainsi parfois que les lampées de vin que les convives enivrés ne manquaient pas de leur jeter à la figure. Ils savaient en outre jongler et faire des cabrioles, en véritables athlètes qu'ils étaient. Le *gelotopoiōs* est à classer parmi les *parasites*²⁴.

Ce terme de *parasite* qui vient du grec παράσιτος, *parasitos*, (« qui mange auprès de ou avec ») et qui passe dans le latin sous la forme *parasitus* (« invité, convive »)

20. *Ibid.*, p. 174.

21. Le mot, γελωτοπος *gelotopos* est un mot grec composé de γελως, *gelos*, « le rire », et de ποιήσις, *poiēsis*, « l'acte de créer ».

22. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 171.

23. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1999, p. 104.

24. Un exemple littéraire de *parasite* est Phormion, le personnage de la comédie éponyme de Térence, celle-là même qui servira plus tard de principale source d'inspiration à Molière pour écrire ses *Fourberies de Scapin*. Térence se serait lui-même inspiré d'une pièce du grec Apollodore de Carystos écrite en 279 avant J.-C., inspiré à son tour par son prédécesseur Ménandre, grand représentant de la Comédie Nouvelle chez qui l'on trouve plusieurs parasites.

désigne à l'origine ou un citoyen nourri au Prytanée aux frais de l'État, ou un adjoint aux prêtres ordinaires qui officiait lors de certains sacrifices et qui prenait ensuite part aux repas. Ce n'est qu'ensuite qu'il a désigné, par extension, tous ceux qui recherchaient des tables bien servies chez des gens fortunés et qui payaient leur écot en flatteries. Les bons mots d'esprit dont ils devaient faire preuve, sous la pression du besoin alimentaire, ont vite tourné en "bouffonneries" insipides. De lors, ces commensaux furent méprisés et même humiliés. Sa nouvelle condition le rapproche du *bucco* de l'atellane. Le plus difficile est de savoir lequel des deux aurait influencé l'autre. D'un côté, il est bien possible que les *gelotopoi* se soient inspirés des artistes de la scène ; de l'autre, l'atellane était un art parodique qui devait bien s'inspirer d'une matière première. Il n'est pas exclu non plus que ce fût les mêmes... Nous aurons loisir de voir dans l'histoire postérieure que les personnages de bouffons ont souvent un lien puissant avec la nourriture, notamment dans l'univers du carnaval.

Un portrait des *gelotopoi* ne serait toutefois pas complet si l'on n'ouvrait pas une généreuse parenthèse sur une espèce plus pénétrante et exceptionnelle : l'*aretalogus*²⁵ qui forme « une classe particulière de bouffons dont les riches romains faisaient leur divertissement, et dont la spécialité était d'égayer par des discours plaisants mêlés sans doute de sentences philosophiques »²⁶. Il s'agissait vraisemblablement de quelques philosophes stoïciens ou cyniques qui s'abaissaient à la fonction de parasite, probablement pour des raisons alimentaires, en ergotant essentiellement sur le vice et la vertu. Les *aretalogi* méritent d'être distingués par leur faconde étonnante et leur esprit piquant. Suétone, au chapitre 74 de la *Vie d'Auguste*, explique que l'empereur s'entourait régulièrement de cette compagnie de marque.

Dans les faits, les *aretalogi* ont rapidement eu la réputation de grossiers bonimenteurs. Manéthon, prêtre égyptien qui vivait vers 260 avant J.-C., sous le règne de Ptolémée Philadelphie, les appelait des *μωρολόγοι*, *môrologoi*²⁷, c'est-à-dire des "diseurs de fadaïses". Pour achever le tableau, précisons qu'ils arrivaient habituellement avec des allures dégingandées que Gazeau détaille : « Quant aux cyniques, il leur

25. Le mot grec *aretalogus* est dérivé de ἀρεταλογία, *aréialogia*, composé à partir de ἀρετή, *aretê*, qui signifie "vertu".

26. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 8.

27. Le mot grec *môrologoi* est composé à partir de μωρός, *moros*, "fou, insensé".

était aisé d’exciter le rire, quand ils apparaissaient dans un gai festin, au milieu des statues, des fleurs et des tentures, avec leur barbe inculte et épaisse, leur manteau sale et troué, leur besace, leurs sandales et leur bâton »²⁸. On voit bien dans la description de ces *môrologoi* que la valeur du divertissement se jugeait selon une grille claire où la qualité intellectuelle était méritoire et où le recours aux apparences et au corps était digne de mépris. De plus, on est évidemment tenté de reconnaître dans ces cyniques mal fagotés des *clowns* (au sens originel de “rustres”), c’est-à-dire dans le vocabulaire moderne du cirque, des *augustes*. On voit bien aussi le glissement qui s’opère entre l’esprit fin *avec qui* l’on rit et le grotesque personnage *dont* on rit. De là peut-être vient que les “intellectuels” ou σχολαστικοί, *skholastikoí*, ont toujours été des objets de plaisanterie. Par exemple, ils occupent une place importante dans le *Philogelos*, le plus ancien recueil de blagues connu en Occident, écrit au III^e ou IV^e siècle.

Nonobstant cette piètre réputation, il y aurait bien, tout de même, un *bouffon* à faire sortir du lot. Il s’agit d’Ésope, qui peut passer, en concurrence avec Démocrite, pour « le premier des bouffons »²⁹. Velasquez, grand portraitiste de bouffons, nous en propose une version en 1639-1640 où on le voit vêtu avec simplicité, un livre à la main et regardant directement le spectateur, non sans un certain dédain.

C’est aussi La Fontaine qui célèbre ce personnage dans *La vie d’Ésope le Phrygien*. Le philosophe, d’une laideur et d’une difformité repoussantes, aurait eu auprès de son dernier maître, le samien Xanthus, un rôle de bouffon domestique. Il se distingue toutefois complètement des *môrologoi* de Manéthon puisqu’il fait montre d’une sagesse pleine de malices en débitant des sentences morales à tout va et en jouant des tours subtils pour tirer son maître ou, de préférence, lui-même de toutes sortes d’embarras. S’il peut prétendre au titre de « premier *morosophe* »³⁰, mot forgé par Lucien de Samosate et repris plus tard par Érasme et qui signifie “fou-sage”, c’est parce qu’avec lui, la bouffonnerie prend le sens d’un art de bien parler et de bien penser. Avec Démocrite, il a clairement joué un rôle très important dans

28. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 9-10.

29. *Ibid.*, p. 10.

30. Serge Martin, *Le Fou, roi des théâtres*, Paris, L’Entretemps, 2015, p. 19.



Ésope, Diego Velasquez, 1638

la légende dorée du bouffon qui se dessinera au cours des siècles suivants. Hors de la fiction, l'Histoire antique a recensé peu d'énergumènes de cette envergure. On ne peut guère citer que le bouffon du roi Salomon qui s'appelait Marcolphe et qui passait pour sage.

Avec Ésope, il faut insister sur une autre caractéristique qui était présente dans le théâtre antique : la laideur. Déjà avec le *maccus* de l'atellane et plus généralement par l'entremise des grimaces du *mime*, la question de la laideur pointait. Elle est mise en relief chez Ésope et revient inlassablement, voire précède chaque référence au personnage. Du côté théorique, Aristote explique dans sa *Poétique* que « le comique n'est qu'une partie du laid » car « le comique tient en effet à un défaut et à une

laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage : ainsi par exemple un masque comique peut être laid et difforme sans exprimer de douleur »³¹. Pour Aristote, le ridicule est une difformité, une faute honteuse sans douleur ni danger. Il faut encore préciser que parmi les difformités comiques, il faut comprendre en plus des difformités et grimaces, les vices de manières, de langage, des défauts d'éducation, la grossièreté, l'affectation, ainsi que les vices du cœur et de l'esprit ou les vertus ratées, excessives ou pratiquées gauchement. Cette proximité du rire avec la laideur ne cessera de hanter la théorie jusqu'au *Rire* de Bergson où ce dernier se demande encore : « Qu'est-ce qui distingue le comique du laid ? »³². Le bouffon Zercon en est un parfait exemple historique. Appelé parfois « le Maure Zercon », il passait pour non seulement bègue et idiot, mais encore bossu, bancal, camus ou sans nez. Il fut tant et si bien dédaigné qu'Attila l'offrit à Bleda, le frère du roi des Huns, pour s'en débarrasser. Qu'ils soient légendaires ou historiques, ces hideux bouffons réactivent l'utilisation symbolique du *silène*.

Silène était un satyre célèbre pour avoir élevé le dieu Dionysos – ainsi la boucle est bouclée. Il lui aurait entre autres transmis son goût du vin, dont l'excès n'est pas sans rapport avec une certaine forme de folie que le bouffon est supposé imiter. La peinture a maintes fois représenté ce personnage mythologique en vieil homme bedonnant et ivrogne, toujours repoussant, quelquefois lubrique.

Il sert de métaphore à Alcibiade dans le *Banquet* de Platon pour parler de Socrate. Ce dernier est d'ailleurs surnommé *scurra atticus*, le “bouffon d'Athènes” par Zénon dans le *De Natura deorum* (I, 93) de Cicéron. Le mot “*scurra*” est plusieurs fois utilisé dans le sens de “bouffon” dans l'œuvre de Cicéron, mais aussi d'Horace et dans les *Fables* de Phèdre. Ailleurs, par exemple chez Pline, le dictionnaire Gaffiot précise qu'il peut prendre le sens d'un bel esprit, et de manière plus surprenante encore, celui d'un petit maître ou d'un gandin.

Mais revenons-en à la référence au Silène. On la trouve dans l'*Éloge de la folie* de 1515 où Érasme affirme que toutes les choses humaines ont deux faces différentes.

31. Aristote, *La Poétique*, trad. par Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 91.

32. Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 2007, p. 17.



Silène ivre, Pierre Paul Rubens, 1616-1617

Il disserte sur le sujet dans ses *Adages* et explique que l'expression s'emploie pour une chose à première vue sans valeur et risible, mais admirable si on la considère plus profondément et de plus près :

[...] les Silènes étaient de petites figurines fendues par le milieu et fabriquées ainsi afin de pouvoir s'ouvrir et étaler leurs richesses, alors que, refermées, elles présentaient la silhouette ridicule et grotesque d'un joueur de flûte. Ouvertes, elles révélaient soudain la figure d'un dieu, si bien que la plaisante méprise rendait l'art du fabricant d'autant mieux venu. En outre, le sujet de ces statuettes était emprunté à ce célèbre et ridicule, précepteur de Bacchus, et bouffon des dieux, aux dires des poètes, puisque aussi bien les dieux, à l'instar des princes qui nous gouvernent, ont leurs propres *gélōtopoïous*³³.

Mais c'est Rabelais qui l'exploite spécifiquement pour la rapporter à Socrate dans son prologue au *Gargantua* de 1534 :

Tel disoit estre Socrates : par ce que le voyans au dehors, et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon : tant laid il estoit de corps

33. Érasme, « Les silènes d'Alcibiade », in *Adages*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, t. 3, p. 106 – C'est le mot *morione* qui est utilisé dans le texte latin d'origine et que le traducteur, Jean-Christophe Saladin, choisit de rendre par "bouffon".

et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau ; le visaige d'un fol : simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes ; inepte à tous offices de la republique, tousjours riant, tousjours bevant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir. Mais ouvrans ceste boyte : eussiez au-dedans trouvé une celeste et impreciable drogue, entendement plus que humain, vertus merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, aseurance parfaite, deprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veiglent, courent, travaillent, navigent et bataillent ³⁴.

On voit bien là le rapport étroit entre la laideur et la sagesse qui s'est entretenu au fil des siècles. C'est dans cette tradition que la laideur peut neutraliser l'exclusion dont elle est habituellement le signe pour la sublimer en stigmaté de l'exceptionnel, voire du génie. L'image des silènes rend bien compte du paradoxe qui se joue dans les incarnations de la folie dont le bouffon occupe le premier rang. Cette association était déjà contenue en puissance dans la légende de Démocrite au sens où la mécanique du rire a longtemps été associée à la laideur, le rire étant une grimace.

Avec Ésope et Socrate, nous en sommes revenus à la légende littéraire qui nous avait déjà amenés à parler de Thersite, de Démocrite et de Thespis. Nous avons aussi pu voir une généalogie divine puisque Silène a élevé Dyonisos qui recueillit Momos.

Il est temps de suspendre notre vol et de rappeler les quelques caractéristiques qui se sont déjà dessinées jusqu'ici : l'irrévérence face aux puissants, le rapport tendu entre la folie et la sagesse ainsi qu'entre le rire et la mélancolie, une certaine préoccupation de la nourriture, un rôle d'intermédiaire populaire et une laideur confinant à la monstruosité.

La conclusion que nous pouvons tirer de cette première partie est que l'idée de *bouffon*, lorsqu'on s'autorise à la rapporter à l'Antiquité, ne prend un sens positif que dans le mythe littéraire ; la réalité est quant à elle bien moins flatteuse. Nous verrons que ce constat est encore grandement valable au Moyen Âge et à la Renaissance.

³⁴. François Rabelais, « prologue », in *Gargantua*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 5.

2 L'archétype du bouffon au Moyen Âge & à la Renaissance

Mieux vaut rire avec un malicieux bouffon que bâiller avec un bonhomme ennuyeux.

Georges Sand

C'est au Moyen Âge que le concept de bouffon se cristallise de deux manières éclatantes. D'une part, il entre dans le vocabulaire français. Emprunté à l'italien *buffone*, le nom commun et adjectif "bouffon" désigne « une personne dont le rôle est de faire rire »¹. Il est en concurrence avec le mot "fou" avec lequel il partage une signification étymologique. En effet, le *Dictionnaire historique de la langue française* précise que le mot « buffone » est « une formulation expressive sur le radical onomatopéique *buff-* exprimant le gonflement des joues et existant en français dans *bouffer**, *bouffir** » et que « le sémantisme secondaire développé en italien est réalisé par le latin médiéval *bufo*, "railleurs, diseur de bons mots" (1250-1300) »². Or, de son côté, le nom commun et adjectif "fou", attesté dès 1080 sous la forme *fol* vient du latin classique *follis* qui désignait un soufflet pour le feu ou une outre gonflée, un ballon ou un sac plein d'air, « mais ce sac n'est pas seulement l'emblème du vide ou du creux, c'est aussi une déclinaison de la figure pneumatique de l'esprit. Ce vent dans un sac est l'image d'un souffle enfermé, d'une circulation de l'esprit qui est empêchée (ou délibérément inversée dans la folie carnavalesque). On peut concevoir

1. Alain Rey, « bouffon, onme », *art. cit.*, p. 436.

2. *Idem.*

cet empêchement comme l'effet d'un conflit des passions obscurcissant la raison (à la manière stoïcienne), ou plus généralement comme une ombre que le corps fait peser sur l'âme, mais la radicalité même de ces approches oblige la philosophie à envisager toujours la possibilité que la pensée soit naturellement folle »³. C'est par une métaphore ironique qu'il prend le sens d'un sot ou d'un idiot en bas latin. On voit bien se dégager l'idée fédératrice d'un vide qui se gonfle, d'une coquille d'autant plus exubérante qu'elle ne renferme rien de consistant. Une nuance toutefois explique cette coexistence synonymique : il semblerait que le gonflement des joues suggéré par le mot "bouffon" soit plus lié au gag théâtral puisqu'il s'agissait de recevoir un soufflet surjoué et sonore. Le terme de "fol" serait plus général.

D'autre part, la représentation visuelle du bouffon se fige grâce à un costume très reconnaissable. Bien qu'il connaisse un grand nombre de variantes, on y retrouve quelques éléments récurrents. Suivant l'usage des bateleurs et des amuseurs de profession, les bouffons s'habillaient de pièces et de morceaux. Pour les bouffons attachés à une grande personnalité laïque ou ecclésiastique, la tenue était plus normée et l'on pouvait confortablement parler d'un *habit de fol*. On le voit détaillé dans un poème du XV^e siècle intitulé *Souhaitz du Monde*, lorsque le bouffon formule ses vœux :

LE FOL
Pour mon souhait qui nuyt et jour m'assotte,
Je souhaite des choses nompareilles :
Premierement une belle marotte
Et chapperon garny de grans oreilles,
Des sonnettes faisant bruyt à merveilles,
Fy de soucy, de chagrin et de deul,
Dancer de hait soubz buyssons et soubz treilles,
Bon appetit pour vuider pots, bouteilles,
Et, à la fin, pour trésor ung linceul⁴.

Aujourd'hui, c'est à peu près cette image que nous avons conservée. Elle a été portée par une iconographie pléthorique. Grâce essentiellement à l'invention de Gutenberg, « elle va se répandre, se populariser, se multiplier sur tout l'Occident chrétien,

3. Pierre-Henri Castel, « folie », in Michel Blay, *Grand Dictionnaire philosophie*, Paris, Larousse, 2005, p. 436.

4. Anonyme, « Les souhaitz du monde », in *Poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris, P. Jannet, 1855, p. 309.



Bouffons de cour jouant aux boules, 1868
Eduardo Zamacois y Zabala

jusqu'à devenir une figure obsédante de l'imaginaire collectif, l'une des plus riches de significations morales »⁵. Le fou est ainsi devenu un thème artistique répandu. On ne compte plus les œuvres qui l'ont élu comme sujet.

Gazeau précise encore que la jaquette est « découpée à angles aigus, sur laquelle ils portaient le plus souvent une épée de bois doré et parfois aussi une vessie de porc gonflée renfermant une poignée de pois secs et suspendue à l'extrémité d'une baguette »⁶. On reconnaît tout de suite les cadeaux que Panurge offre à Triboulet dans le *Tiers livre*. Quant aux couleurs, là encore il existe plusieurs possibilités. Il

5. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *Magazine littéraire*, 175 (1981), p. 23.

6. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 38.



Portrait du bouffon Gonella, 1440 ou 1445
attribué à Jean Fouquet

est parfois jaune car cette couleur exprime au Moyen Âge la félonie, le déshonneur, la bassesse et le mépris. Jean Verdon précise que le jaune a mauvaise réputation à cause de l'influence néfaste du safran. Celui-ci contiendrait « une substance qui, agissant sur le système nerveux, inciterait à rire, voire pourrait entraîner des accès de folie »⁷. Parfois il est vert pour rappeler le bonnet dont on coiffait les banqueroutiers au pilori des Halles ou la calotte des galériens au bague. Le Tristan du mythe médiéval se déguise en vert lorsqu'il se fait passer pour un bouffon, signifiant efficacement sa folie. Cette couleur marquera aussi le ridicule dans le théâtre classique. Parfois encore il est rouge uniquement ou en combinaison avec le jaune et le vert, mais cela est plus rare. Gonella, le fou du marquis de Ferrare Nicolas III, porte les trois couleurs dans le portrait attribué à Jean Fouquet. C'est la livrée jaune et verte

7. Jean Verdon, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001, p. 98.

principalement qui caractérisera tous les bouffons, les domestiques, ceux de cour, de ville, ceux populaires et ceux des associations de bouffons. Cela peut s'expliquer car « juxtaposer du jaune et du vert [...] est pour la sensibilité médiévale le contraste le plus violent que l'on puisse produire »⁸. En réalité, ces attributs sont si profondément liés au bouffon que Maurice Lever dit qu'« ils ne servent pas à vêtir leur propriétaire, mais à le signifier »⁹ de telle sorte que c'est l'habit qui fait le moine. C'est indubitablement une conception très théâtrale de la profession.

Nous verrons dans cette traversée du Moyen Âge et de la Renaissance comment le bouffon, armé d'un costume haut en couleurs, se définit comme une créature particulière à laquelle le spectacle est consubstantiel.

Ce serait par l'entremise de la fête des fous que la transition entre l'antique parasite et le bouffon médiéval, professionnel et divertissant, s'est opérée. Les églises du Moyen Âge ne sont-elles pas d'idéales scènes de représentation ? Des comédiens simulant la folie sont engagés pour officier lors de rituels et de cérémonies, autorisant le profane à envahir l'espace du sacré. Cela doit d'autant moins étonner que les papes et les cardinaux de la Renaissance eurent des fous comme les princes laïques. Il s'agissait la plupart du temps de pauvres moines, dont Érasme dresse d'ailleurs un portrait fort peu flatteur dans l'*Éloge de la folie*. Le mot "farce" a autrefois servi à désigner les gloses extracanoniques, les paraphrases de textes religieux et à peu près tout supplément au texte biblique qui servait à mêler la fête à la liturgie officielle : « Ces commentaires libres auraient vite perdu leur caractère respectueux et se seraient transformés en discours familiers où la liberté de langage, outrepassant le texte sacré, devait sûrement provoquer les rires de l'assistance. La fête des Fous serait née de ces *farsae*. Ces célébrations burlesques se seraient pratiquées très tôt car, dès le XIII^e siècle, les évêques s'inquiètent de la présence, trop fréquente à leur gré, de textes profanes dans les offices et les interdiront »¹⁰.

La fête des fous consistait à élire un pape des fous (ce pouvait aussi être un abbé

8. Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 55.

9. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 65-66.

10. Normand Leroux, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises. Théâtre des commencements*, 1-2 (1979), p. 88-89.

des fous ou un évêque des fous) qu'il fallait sacrer lors d'une mascarade annuelle organisée par l'Église elle-même. Il ne s'agissait néanmoins pas tant de célébrer la folie en tant que telle que d'accomplir une célébration liturgique selon les règles que l'Église s'imposait pour ces jours-là. Jacques Heers, dans *Fêtes des fous et carnivals* explique qu'il s'agit de l' « exaltation des humbles, des petits, des faibles sur l'échelle des fortunes et sur le rang social, faibles que beaucoup, tout au long de l'année, tournent en dérision »¹¹. Songeons un peu à Quasimodo dont Victor Hugo dit : « La grimace était son visage »¹² et qui gagne naturellement grâce à un concours de laideur¹³. Le livre premier de ce roman de 1831 propose une description flamboyante de cette fête.

Tout s'effaçait dans la licence commune. La grand'salle n'était plus qu'une vaste fournaise d'effronterie et de jovialité où chaque bouche était un cri, chaque face une grimace, chaque individu une posture. Le tout criait et hurlait¹⁴.

Cette fête a été très controversée tout au long du Moyen Âge, certains y voyant une dépravation absolue qu'ils tentaient d'interdire et d'autres une nécessité pour juguler les pulsions populaires ordinairement réprimées par l'Église.

Dans les villes, le carnaval devient un instrument de contestation politique dès la fin du XIV^e siècle et plus largement au cours des XV^e et XVI^e siècles. La bourgeoisie s'insurge contre la culture savante, celle du clergé et de l'aristocratie. Un cas emblématique est celui de l'Université de Caen qui passa sous l'autorité française après avoir été sous celle anglaise. La France requit un impôt contrairement à son voisin outre-manche. C'est alors qu'en 1492, les écoliers de l'Université décidèrent de protester dans le cadre du carnaval en jouant la *Farce des Pates-ouaintes* qui représentait la mer, l'Université et les écoliers, etc. Il s'agissait là d'une des premières

11. Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983, p. 108.

12. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009, p. 122.

13. De même dans les écoles d'art dramatique traditionnelle chinoises, la répartition des étudiants pour apprendre les quatre types de rôles reposait sur le physique : celui qui avait des traits réguliers était orienté vers le *laosheng* (homme mûr), celui dont le visage était harmonieux jouait la *dan* (terme englobant tous les personnages féminins), ceux à la voix tonitruante apprenaient les rôles de *jing* (personnage plutôt rustre au visage peint) et les moins beaux étaient choisis pour incarner le *chou* (les "bouffons" ou les "clowns" selon les traductions courantes).

14. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *opus cit.*, p. 118.

utilisations politique du carnaval.

En se retournant contre les autorités mêmes qui l’avaient fait naître, le carnaval devint un sujet hautement polémique. Parmi ses détracteurs les plus virulents figure Augustin d’Hippone qui tenta ardemment de les faire cesser, mais en vain puisqu’un arrêté du Parlement de Dijon devait encore en prononcer l’abolition le 19 janvier 1552.

Cette « fonction détumescente de la fête »¹⁵, comme la qualifie Maurice Lever, serait d’ailleurs le dénominateur commun avec les Saturnales romaines. Umberto Eco abonde en ce sens en ajoutant que « le comique obscène, en faisant rire l’opresseur, représente aussi une sorte de révolte compensatoire ». Il ajoute que « ces formes de révoltes (fussent-elles autorisées, et donc conçues comme moteur de défoulement pour des tensions qui seraient sinon incontrôlables), on les trouve dans les Saturnales romaines »¹⁶. Ces dernières avaient lieu le 16 des calendes de janvier, c’est-à-dire le 17 décembre. Il s’agissait d’opérer dans cette fête ce que nous appellerions aujourd’hui un renversement carnavalesque où les esclaves portaient les habits de leurs maîtres et s’asseyaient à table avec eux pour rappeler un âge d’or où les conditions étaient égales. C’est ce qui s’appelait les « libertés de décembre », formule que l’on retrouve chez Horace : « AGE, LIBERTATE DECEMBRI, QVANDO ITA MAIORES VOLVUERVNT, VTERE »¹⁷. Il faudra attendre la fin du XIV^e siècle pour que la fête des fous ne soit plus réservée au milieu monastique et devienne une fête urbaine laïque.

La dimension carnavalesque de la fête des fous est d’autant plus pertinente selon le *Dictionnaire historique de la langue française* que le mot “carnaval” est issu de l’italien *carneval* attesté dès le XIII^e siècle. Il est formé de *carne*, “viande”, et de *levare*, “lever” (dans le sens d’“ôter”). Il exprime étymologiquement l’abstention de viande, et donc l’entrée en carême (cf. *carême-prenant*) puis désigne la “veille de l’entrée en carême” qui se caractérise par des ripailles, des licences et des divertissements¹⁸. Or il était d’usage pour ceux qui formaient alors un « clergé licencieux

15. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *opus cit.*, p. 18.

16. Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 135.

17. Horace, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 215 – « Et bien ! Puisque nos ancêtres l’ont voulu ainsi, use de la liberté de décembre » (livre II, sat.7).

18. Alain Rey, « bouffon, onne », *art. cit.*, p. 599.

avec des masques, des habits de femme ou de théâtre » d'entonner des chansons paillardes en mangeant « des boudins et des saucissons sur l'autel au nez du prêtre officiant », de jouer aux dés ou aux cartes et de mettre « dans l'encensoir quelques morceaux de vieilles savates pour produire de mauvaises odeurs »¹⁹. Ce goût pour la ripaille préfigure évidemment l'œuvre de Rabelais, mais elle est aussi à rapprocher, pour servir notre entreprise, des motivations du Père Ubu qui accepte de fomenter un coup d'État pour manger tous les jours de l'andouille.

De plus, il n'était pas rare que la fête se termine par une procession du pape des fous : lors de ce défilé, les gens criaient au fou depuis les fenêtres, les enfants lui couraient après pour le battre, lui lancer des seaux d'eau ou lui jeter à la figure quelque immondice, voire le tondre. C'était des gestes d'agressions qui entraînaient un grand tapage par toute la ville. Traditionnellement, le fou était placé à l'envers sur un âne. À propos de ces démonstrations violentes, Jacques Heers écrit :

Scènes d'infamie, divertissement populaire, au plus bas de la rue, qui finalement rendent le fou, malade mais inoffensif, non plus bouc émissaire mais bien souffredouleur. De telle sorte que la sortie du fou dans la ville suscite aussitôt, à peu de frais, ces plaisirs vulgaires, du plus mauvais goût, et son passage s'inscrit comme une fuite grotesque, une cavalcade bouffonne, en butte à tous les sarcasmes et aux simulacres de violences. Tout cela, cependant, dans de grands élans d'allégresse²⁰.

Comme dans l'Antiquité où nous pouvions déjà voir la forte intrication entre l'espace religieux et l'espace théâtral, le Moyen Âge lui aussi vivifie cette influence réciproque. C'est ce qu'affirme Charles Mazouer dans *Le Théâtre français du Moyen Âge* : « C'est dans les églises des monastères de toute l'Europe qu'apparaît le premier théâtre médiéval, les habitudes liturgiques et les inventions dramatiques s'échangeant et circulant de l'un à l'autre »²¹. En face, Jacques Heers signale l'influence inverse : « Quantité de gestes et de symboles, de masques et de déguisements, tout ce qui se rapporte aux fous en premier lieu, viennent des rites et des offices, des *mystères* et des *miracles* »²². Dès lors, on comprend mieux pourquoi les farces, les sotties, les fabliaux

19. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 24.

20. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 154.

21. Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, Sedes, 1998, p. 14-15.

22. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 298.

et les poèmes satiriques en tout genre ont pris comme cibles privilégiées le curé, le moine ou le gros abbé chargé de ridicules, de gourmandises et de vices. En outre, Armand Strubel insiste sur l'idée qu'on ne parle pas de "théâtre" au Moyen Âge car l'époque lui préfère d'autres termes « qui renvoient soit à des modes d'actualisation (*ludus, ordo, officium*, "jeu", "mystère") soit à des notions génériques (Miracle, Farce, Sottie, Moralité [...]) »²³. Il convient donc de s'intéresser spécifiquement à l'aide des travaux de Charles Mazouer, spécialiste du théâtre au Moyen Âge, à quelques genres théâtraux remarquables de l'époque, la sottie et la farce, pour envisager le transfert dramatique du bouffon.

Dans la sottie tout d'abord, il semble facile de voir une scène propice aux bouffons. Par définition, la sottie est le théâtre des sots qui « envahissent la scène, avec leur folie simulée, avec leur insouciance joyeuse, pour dénoncer le train du monde qui est lui-même mené par la folie. La sottie est un théâtre engagé – comme nous dirions aujourd'hui – qui utilise le spectacle scénique et le rire qu'il suscite aux fins de critique et peut-être aussi de réformes »²⁴. Il s'agit donc d'un théâtre de dénonciation et de contestation où le sot lui-même est en proie à la folie :

Il caracole, se contorsionne, désarticule son corps. Mais il bouscule autant les lois du langage, de la logique et du sens ; il se perd en fatrasie, aligne des « menus propos » incohérents, débite des sottises, des grossièretés. Il ne recule pas devant les gestes ou les actions parodiques, en particulier de la religion. Il bouscule aussi ses victimes, car ses sornettes font mouche et permettent d'avancer quelques revendications plus sérieuses. Le sot découvre la folie des autres, l'universelle folie ; chacun est « fin fol », à commencer par vous, spectateurs qui êtes dans la salle à nous regarder et qui vous croyez sages²⁵.

Doté d'une grande habileté verbale, « les sots ne nous invitent pas seulement à rire de leurs sauts et de leurs sornettes, qu'ils agitent comme des grelots ; ils nous enseignent aussi une philosophie du rire : mieux vaut prendre allègrement la folie des hommes »²⁶. Leur costume rappelle sans équivoque le bouffon : « Un sac à coquillon, un chaperon ou un capuchon à oreilles d'âne, un pourpoint découpé, des

23. Armand Strubel, *Le Théâtre au Moyen-Âge*, Paris, Bréal, 2003, p. 8.

24. Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 372.

25. *Ibid.*, p. 373-374.

26. *Ibid.*, p. 389.

chausses collantes bariolées, une marotte (petite poupée montée sur un bâton), voilà l'accoutrement, “ubuesque”, pourrait-on dire, du fou de la Fête qui porte son nom, et dont hérite le sot »²⁷. Vers la fin du XIV^e siècle d'ailleurs s'établit la Compagnie de la Mère Folle, aussi appelée l'Infanterie dijonnaise. Il s'agissait d'une société facétieuse qui célébrait notamment la fête des fous. La “Mère Folle” devint ensuite un personnage de la sottie. Sur scène, elle est la voix de la raison qui dénonce la folie des autres fous : « Derrière son masque de sottie, elle se glorifie et vante l'érudition de ses adeptes pour mieux blâmer les vices des représentants des institutions temporelles et, surtout, condamner ceux des établissements ecclésiastiques »²⁸.

Du côté de la farce, les manifestations du bouffon sont plus ténues. La farce repose grandement sur les caractères en jouant sur le langage, représentant souvent un monde immoral et sans charité, où le christianisme est contesté et parodié. Elle propose essentiellement un rire satirique, parfois en musique. Dans son personnel dramatique, il y a toutefois un caractère à relever, celui du badin : « Parmi les rôles comiques codés, nous rencontrerons bientôt le badin – emploi et type dont parlent encore Marot et Rabelais. Avant d'être caractérisé par son langage, ses propos et certains traits de caractère, le badin est un acteur, choisi parmi les meilleurs éléments de la bande comique et reconnaissable à son jeu, à son aspect physique et à certains signes vestimentaires constants. Le badin a le visage barbouillé de farine ; il est enfariné, selon une tradition française qui se perpétuera jusqu'au XVII^e siècle, à la différence des Italiens de la *Commedia dell'Arte* qui utilisent le masque. De son accoutrement comique, on a surtout retenu la coiffure, le bonnet – en fait un béguin d'enfant (orné de plumes, précise Marot) qui cache les oreilles et le haut de la tête, et qui correspond bien aux traits d'immaturation, de naïveté et de sottise infantiles du personnage »²⁹.

Mais le bouffon n'a pas été qu'une créature de spectacle, ecclésiastique et théâtrale, il fut aussi un monstre de cour. Grâce à sa puissance de divertissement, le bouffon qui « mêlait un peu de gaieté aux tristesses de l'existence, qui faisait pa-

27. Olga Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Paris, Droz, 1994, p. 191-192.

28. Yona Pinson, préface à Érasme, *Éloge de la folie*, Paris, Diane de Selliers, 2013, p. 33.

29. Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 389.

raître moins hautes et moins noires les murailles du castel, qui arrachait l'esprit pour un instant aux dures réalités du temps présent, était partout appelé et partout retenu »³⁰. Sa charge devient officielle tant il se rend indispensable, ce qui entraîne de véritables « dynasties de bouffons », le fils succédant au père. L'art du bouffon est tel qu'il doit tout savoir faire : jouer de la cornemuse, de la trompette ou du rebec, sauter et faire la gambade, connaître par cœur des oraisons, des contes, des énigmes, des chansons, et surtout faire rire, souvent en jouant des tours. C'est bien là mettre en avant sa puissance d'interprétation car il ne faut surtout pas s'y tromper : ces bouffons ne sont jamais des aliénés mais des images atténuées, familières, accessibles et stylisées de la démence. Ils sont capables de jouer tous les rôles mais nul ne peut les remplacer. Et avec eux, il s'agit d'une folie domestiquée qu'on peut donc approcher, et non d'une fureur sauvage qu'il faut rejeter ou enfermer. Ainsi, ces douces folies font le régal des cours.

C'est en l'an de grâce 1316 que Philippe V voulut trouver un moyen de s'attacher le dénommé Geoffroy, un amuseur public, pour être sûr d'avoir l'exclusivité de ses talents³¹. Pour ce faire, il créa un statut administratif sur mesure, et c'est dès lors qu'il y eut un office spécial pour tous les fous qui exerceraient à la cour de France. Ces derniers sont désormais des fols « en titre d'office » : « De simples serviteurs à gages, les voici devenus agents de l'État, titulaires de leur charge jusqu'à leur mort, payés sur les caisses du royaume pour entretenir la joyeuse humeur du prince. Bref, voici la folie promue au rang d'institution »³². Cette fonction n'était jamais laissée vacante tant le fou était l'ornement indispensable de toutes les fêtes, jusqu'à Langely, le dernier en fonction auprès de Louis XIV. Certains rois ont eu plusieurs bouffons et parfois toute une troupe. La première Folle, Mathurine, le fut auprès de trois rois : Henri III, Henri IV et Louis XIII. Cette institution de prestige exigea donc une formation d'excellence et c'est pour cette raison qu'il y eut des écoles de bouffons. Ces derniers doivent se former pour un métier d'une grande rigueur, à un art, une technique, un savoir-faire qui leur demandent d'être accomplis tant dans le domaine

30. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 16.

31. D'après les comptes de l'argenterie des rois de France publiés en 1851.

32. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 134.



Le joueur de luth, 1623
Franz Hals

physique que mental. C'est cette matière qui inspirera à Michel de Ghelderode sa pièce *L'École des bouffons* en 1942.

Les raisons pour les cours de se parer d'un bouffon sont nombreuses. D'abord, il y a la simple curiosité bien sûr, un goût de l'étrange et de l'exotisme car le fou incarne l'extravagance, notamment par sa parlure incompréhensible ou déconcertante. De plus, il fait office de porte-bonheur, de mascotte pour ainsi dire, en vertu de vieilles superstitions et l'on se croyait chanceux en touchant sa bosse. Mais dès lors que l'office de bouffon devient prisé, la concurrence entraîne un changement étonnant, presque un renversement. La débilité mentale devient de moins en moins prisée, voire disparaît au profit d'un art subtil de la répartie, de la formule qui fait mouche, d'un équilibre entre critique et respect. Il devient celui qui « met en garde, crie au danger, au scandale, interprète des signes énigmatiques et parle de sagesse. Il est poète, mais un poète clairvoyant qui enferme ses sentences et ses vaticinations, à la manière des sibylles, dans des formules étonnantes, faites pour charmer ou choquer,

pour déconcerter en tout cas : une énigme toujours présente, comme un sphinx, excitant pour l'esprit, en somme un des artistes, homme de lettre très particulier de la cour »³³.

Michel Foucault dresse un portrait du fou à la fin du Moyen Âge en insistant justement sur toutes les caractéristiques qui formeront le mythe moderne du bouffon. On reconnaît bien le *morosophe* dont il était question dans l'Antiquité, ce fou-sage qui a à cœur d'apporter ses lumières à l'humanité :

Il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité – jouant ici le rôle complémentaire et inverse de celui qui est joué par la folie dans les contes et les satires. Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité ; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie ; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie : il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs³⁴.

Ce genre de *morosophes* n'est pas l'apanage de l'Occident. Il aurait manqué à cette histoire de citer Nasroddine le mollâ de la Perse médiévale qui intéressa notamment Goethe. Ce célèbre personnage encore fort renommé aujourd'hui outre Méditerranée était très apprécié en son temps en dépit de ses nombreuses tares qui le faisaient passer pour « un antihéros, peu instruit et souvent sale, paresseux, menteur, ignorant, malhonnête, vulgaire »³⁵. Mais il demeurait un irréductible « pourfendeur de l'hypocrisie »³⁶, ce qui lui valut d'être « inattaquable et invulnérable, car épris de vérité et de sincérité »³⁷.

Cette légende dorée du bouffon s'épanouit définitivement grâce à la figure de Triboulet, déjà mentionnée à propos de l'œuvre de François Rabelais. Officiant sous Louis XIII puis sous François I^{er}, son surnom est dérivé du verbe *tribouler* qui signifie “froisser”, “tourmenter” dans un sens passif, c'est-à-dire “souffre-douleur” aujour-

33. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 155-156.

34. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, opus cit.*, p. 24-25.

35. Anonyme, *Les Aventures de l'incomparable Mollâ Nasroddine, bouffon de la Perse*, Montrouge, Souffles, 1998, (avant-propos), p. 16.

36. *Ibid.*, p. 16.

37. *Ibid.*, p. 17.

d'hui. Jean Marot, le père de Clément Marot, valet de chambre et historiographe de Louis XII, en propose un portrait en 1509 :

Triboulet fut ung fol de la teste escorné,
Aussi saige à trente ans que le jour qui fut né ;
Petit front et gros yeulx, nez grant, taille à voste,
Estommac plat et long, hault dos à porter hote,
Chascun contrefaisoit, chanta, dança, prescha
Et du tout si plaisant, qu'onc homme ne fascha.³⁸

Le portrait est contradictoire puisqu'il semble bien difficile d'être sot tout en ne s'attirant les foudres d'aucun. Il faudrait au contraire faire preuve d'une grande habileté d'esprit, telle celle du Triboulet de Victor Hugo, pour « étourdir de grelots l'esprit qui veut penser »³⁹. Jean Marot écrivit également son épitaphe dans lequel il lui fait dire notamment :

TRIBOULET, suis, qu'on peult juger en face
N'avoir esté des plus sages qu'on face.
Honneste fuz, chascun contrefaisant,
Sans jamais estre aux dames mal faisant.
[...]
Car mon esprit, qui n'eut onques repoz,
En vingt parolles faisoit trente propoz.⁴⁰

Quant à Bonaventure des Périers, il en fait un fripon :

[...] une autre fois advint que le roy entra en sa Saint-Chappelle, à Paris, pour ouyr vespres, et Triboulet le suivoit ; et d'entré il veid le plus grand silence leans qu'il estoit possible. Peu de temps après, l'evesque commença, *Deus in adjutorium* (assez bellement) ; et incontinent après tous les chantres respondirent en musique, en sorte que l'on n'eust pas ouy tonner leans. Alors Triboulet se leva de son siège et s'en alla droict à l'evesque, qui avoit commencé l'office, et à grands coups de poing il lorgnoit dessus luy. Quand le roy leut apperceu, il l'appella et luy demanda pourquoi il frappoit cet homme de bien, et il dit : “Da, da, mon cousin, quand nous sommes entrez ceans, il n'y avoit point de bruit, et cestuy-cy a commencé à noyse. C'est doncques luy qu'il faut punir”⁴¹.

38. Jean Marot, *Voyage de Venise*, Genève, Droz, 1977, p. 127-128.

39. préface à Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 1381.

40. Jean Marot, *op. cit.*, p. 225.

41. Bonaventure des Périers, « De Triboulet, fol du roy François premier, et de ses facetieux actes », in *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 552.

Triboulet a su fasciner les auteurs qui ont forgé l'idée du bouffon insolent mais juste, virtuose en mots d'esprit merveilleusement tournés, aussi espiègle et facétieux que sage et profond. Le problème historique le concernant vient qu'il est difficile de départir la vérité de la légende. Dans *Récréations historiques, critiques, morales et d'érudition* de 1767, Dreux du Radier explique combien Triboulet était fin conseiller politique : il aurait notamment conseillé à François I^{er} d'obtenir de Charles Quint des concessions importantes, voire de le retenir prisonnier, pour l'obliger à révoquer les traités antérieurs de Madrid et de Cambrai en 1539.



Triboulet, 1832
J. A. Beucé & G. Rouget
Gravure illustrant la pièce *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo.

La véracité de ces histoires est très peu probable. Une telle licence n'existe sans doute que dans la légende. C'est néanmoins elle qui a su s'inscrire dans la postérité et qui a donc réglé l'image du bouffon dans l'imaginaire collectif. C'est probablement sous cette influence qu'Alexandre Dumas fit de Chicot, bouffon d'Henri III dans *La Dame de Monsoreau* et les *Quarante-cinq*, un conseiller avisé, vaillant et dévoué

serviteur qui donne à son maître, qui l'écoute, d'excellents conseils. Ce qui fait encore rêver aujourd'hui, c'est l'idée d'un bouffon qui aurait la liberté de critiquer librement le roi.⁴²

Nonobstant cet erreur, le fou de cour va dès lors occuper la place centrale et définir ce que Maurice Lever appelle le "mythe du fol", évinçant les autres types de bouffons qui subsistent néanmoins : « Avec la Renaissance, et en même temps que se produit le glissement du pouvoir religieux au pouvoir politique, le mythe du fol abandonne le théâtre de la représentation collective (iconographie ou littéraire) pour occuper, en la personne du bouffon du roi, le trône de la dérision. Devenu la propriété d'un seul, il ne résigne pas pour autant sa vocation de parler au nom de tous. Il la revendique hautement et clairement, au contraire. Par sa présence au sommet de l'État, c'est le peuple qui siège symboliquement auprès du prince, dont il apparaît comme le double ridicule. Le roi et son fol forment un couple indissociable ; ils sont aussi nécessaires l'un à l'autre que l'avant et l'arrière d'une médaille. Tous deux prisonniers de leur fonction respective, ils improvisent jour après jour le psychodrame du pouvoir ; l'un s'attachant à l'exercer, l'autre à le contrefaire. Ni l'un ni l'autre n'appartiennent à l'humanité réelle ; chacun échappe en effet à l'intégration au groupe, à la typologie, et représente un modèle unique : le roi parce qu'il règne, ce qui le projette dans la sphère du sacré ; le fou parce qu'il relève de la théâtralité : comme le roi, il joue un personnage, il simule l'aliénation, ce qui autorise d'ailleurs les relations familières qu'il entretient avec son souverain et son privilège de pouvoir tout lui dire sans courir

42. Sur ce sujet justement, Reinhart Koselleck nous explique un hiatus des significations du mot "critique" : « Au sens étymologique, critiquer signifie "distinguer" » alors qu'autrefois, critiquer le roi signifiait « lui montrer son droit ». Il ajoute que « c'était, le cas échéant, lui donner raison, quelque dépit qu'on en ait » (Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 56) alors qu'aujourd'hui, après l'*Encyclopédie*, le mot prend un sens différent et signifie au contraire la suppression des différences au sens de "distinction" ou "privilèges", autrement dit la réduction du roi à sa condition d'homme. Selon Koselleck, le concept de critique tel qu'il est issu de la République des lettres acquiert progressivement au cours du XVIII^e siècle une portée politique car il ne consiste plus simplement à se soustraire à l'État pour pouvoir s'exercer librement dans son propre espace, mais déborde la frontière qu'il s'était lui-même tracée pour prétendre soumettre l'État à sa raison. Ainsi, prêter aux bouffons une puissance critique au sens moderne du terme serait un anachronisme sémantique. C'est pourquoi on ne saurait comprendre la réplique suivante, que Triboulet adresse à François I^{er} dans *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, comme une formule de 1520 – date à laquelle l'auteur plante l'intrigue : « Moi je critique, et vous, vous jouissez » (Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 1347).

le moindre risque : la vérité ne se fait tolérer que sous le masque de la folie »⁴³.

En littérature, un tournant s'effectue pour donner au fou la parole. Le roman y participe mais c'est surtout le théâtre qui « devient [...] par excellence le lieu où le fou accède au statut de sujet »⁴⁴. Le bouffon du roi Lear dans la tragédie de Shakespeare est celui qui a peut-être le plus marqué l'histoire culturelle. Gazeau voit en lui, surtout dans la scène 4 de l'acte III, « une sorte de philosophe épicurien et sceptique plutôt qu'un bouffon véritable » qui « procède presque toujours par boutades et par proverbes, donnant des conseils à son maître, essayant de lui rendre un peu de courage, s'appliquant à lui montrer chaque chose sous son vrai jour »⁴⁵. Pour Serge Martin, le coup de génie de Shakespeare consiste à faire dépasser à ses fous le statut de *caractère* grâce à une tension entre le sublime et le grotesque.

La question du bouffon est particulièrement problématique dans le théâtre de William Shakespeare, ce qui la rend d'autant plus passionnante, car il se *confond* avec une autre créature : le *clown*. La critique s'est abondamment intéressée à ce sujet, aussi convient-il désormais de tracer un panorama qui permettra de saisir l'intrication complexe qui existe entre le clown et le bouffon. Victor Bourgy consacre un chapitre à cet épineux problème dans sa thèse *Le Bouffon sur la scène anglaise du 16^e siècle* en 1975. Il définit le bouffon à la lumière de son corpus comme « un personnage de théâtre de souche généralement vulgaire, destiné avant tout à faire rire un public populaire grâce à un recours presque systématique aux procédés de la farce »⁴⁶. Dans sa typologie, il distingue le Vice, les types classiques hérités de l'Antiquité (le parasite, le serviteur fripon, le soldat fanfaron et le pédant), les types anglais contemporains (le colporteur, l'artisan, le bourreau, le meurtrier « dont le cynisme prend volontiers la forme d'un humour macabre mais indéniable »⁴⁷), le représentant de la loi, le curé, la mégère, le rustre (qu'il rapproche du clown), le fou

43. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 24.

44. Jean-Marie Fritz, « Moyen Âge : démoniaques, malades ou amoureux ? », *L'Histoire. Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie d'Érasme à Foucault*, 51 (2011), p. 39.

45. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 150-151.

46. Victor Bourgy, *Les Bouffons sur la scène anglaise du 16^e siècle*, Paris, Éditions Universitaires, 1975, p. 3.

47. *Ibid.*, p. 56.

à proprement parler et pour finir le clown.

Il précise que le clown est une émanation de certaines figures bouffonnes empruntées à la société anglaise du XVI^e siècle qui se sont confondues en un nouveau personnage littéraire qui échappera à son temps comme à sa terre natale : « C'est au milieu de cette relative imprécision qu'est né le clown, figure nouvelle qui offrait la possibilité d'unir commodément nombre de ces disparates. Car si le clown apparaît de prime abord comme le résultat d'une confusion des types, il en réalise aussi, en partie au moins, la fusion et son entrée en scène marque une simplification importante et immédiate dans la terminologie comme dans la diversité des personnages antérieurs »⁴⁸. En absorbant les types comiques, cette figure met à mal les concurrentes qui tentent encore de mener une vie parallèle mais qui lui céderont de plus en plus le monopole de la bouffonnerie dans le théâtre anglais.

Dans son article consacré au bouffon du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Corvin signale de très nombreux bouffons dans le théâtre de Shakespeare :

BOUFFON : Si on laisse de côté le jeu de carnaval allemand et la sottie moyenâgeuse française, les bouffons les plus nombreux et les plus diversifiés apparaissent chez Shakespeare : du fou anonyme de *Lear* à Feste de la *Nuit des rois*, à Pierre de Touche de *Comme il vous plaira*, à Pandarus et Thersite de *Troilus et Cressida*, à Falstaff surtout, le plus tonitruant de tous (*Henri IV*) ; si l'on ajoute à cette famille de bouffons professionnels les clowns Gobbo (*le Marchand de Venise*), Dogberry et Verges (*Beaucoup de bruit pour rien*) et ceux qui jouent au fou (Hamlet et Edgar, dans *Lear*), on ouvre de larges perspectives qui englobent *Richard III* [...] ⁴⁹

Le cas de *Touchstone*, Pierre de Touche, le bouffon de *Comme il vous plaira* de 1599, est un cas particulièrement emblématique de la confusion sémantique. La liste initiale des personnages le présente ainsi : « *Touchstone, A CLOWN, the court jester* ».

Ici, il y a l'utilisation de deux mots, *clown* et *jester*, ce qui signale bien la différence, le rôle du bouffon étant cette fois-ci joué par un clown. Cependant, dans la

48. *Ibid.*, p. 66.

49. article "bouffon" in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 206.



Touchstone, the jester
John William Waterhouse

traduction de Jean-Michel Déprats, on peut lire : « Pierre de Touche, LE BOUFFON de la Cour »⁵⁰. Le mot “clown” n’a pas été traduit. Il est absorbé par l’idée du bouffon. Est-ce une impasse de la traduction qui échoue à franciser l’idée de clown et qui se refuse à utiliser un anglicisme qui ne recouperait pas la même réalité parce qu’il créerait un anachronisme ? Ou est-ce un phagocytage du concept du français “bouffon” qui résorbe la différence sémantique entre le *clown* et le *jester* ? Cette dernière hypothèse se confirme dans le reste de la traduction de cette édition bilingue puisque la désignation de l’anglais *CLOWN* est systématiquement traduite par le français LE BOUFFON. C’est exactement la même chose dans *La Nuit des rois*. La liste initiale du personnel dramatique présente Feste ainsi : “Feste, CLOWN, jester to

⁵⁰. William Shakespeare, *Comédies. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, t. 2, p. 481.

Olivia”, et cela devient en français : “Feste, BOUFFON, fou d’Olivia”. Dans le reste de la pièce, les répliques du personnage sont précédées de la nomination “CLOWN” en anglais que le traducteur rend en français par “LE BOUFFON”.

Le sort voulut que Shakespeare soit bien inspiré en baptisant son bouffon Pierre de Touche. Il en est de même pour Lancelot Gobbo dans *Le Marchand de Venise*. Cependant, les fossoyeurs dans *Hamlet*, bien que désignés comme TWO CLOWNS, restent des “rustres”. C’est Yorick, le crâne qu’ils déterrent et qu’ils donnent à Hamlet, qui est le vrai bouffon :

HAMLET : Hélas ! Pauvre Yorick ! [...] c’était un garçon d’une drôlerie infinie, d’une verve prodigieuse. Mille fois il m’a porté sur son dos [...]. Où sont à présent vos facéties, vos cabrioles, vos chansons, vos explosions de joie qui faisaient rire toute la table aux éclats ? Plus une blague à présent pour vous moquer de votre propre grimace ?⁵¹

Avant de se faire bouffon, le clown était un paysan comique, un rustre influencé par le *gracioso* du théâtre espagnol. Étymologiquement, son nom remonte à *clod*, la “motte de terre” et désigne un rustaud, un lourdaud, un être à la compréhension lente, un maladroit qui exécute de travers tout ce qu’on lui demande. Le mot, aussi orthographié *clayne*, *cloine* et *clowne*, n’apparaît pas avant le XVI^e siècle en Angleterre et a une origine germanique : le frison *klönne* ou *klünne* désigne “l’homme rustique”, “le pataud” et en islandais *klündj* signifie “lourdaud” et *klunni* “balourd”. Cet esprit terre à terre est souvent impressionnable, prudent ou poltron, superstitieux, grossier dans ses goûts et ses désirs, grand sensible néanmoins, doté d’un cœur noble et généreux. Il faut encore ajouter qu’il est dupe et que sa naïveté le fera victime du pédant, son ennemi juré. Il gagne grandement par la suite à être traité comme un héritier du diablotin médiéval, ou Vice, dont il récupère la vivacité infatigable, l’espièglerie, la débrouillardise, la témérité, l’hypocrisie, la frivolité, et parfois le cynisme. On peut en quelque sorte expliquer cette ambivalence en ac-

51. William Shakespeare, *Tragédies. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, t. 1, p. 944-947 – traduction de Jean-Michel Déprats : « Alas, poor Yorick ! [...] a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times [...]. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your fasches of merriment that were wont to set the table on a roar ? Not one now to mock your own grinning ? »

ceptant l'idée que le clown terre à terre est parvenu à s'élever en empruntant sa souplesse aux bouffons plus traditionnels. Jean Starobinski distingue d'ailleurs dans le *Portrait de l'artiste en saltimbanque* une caractérologie alchimique où « le clown agile correspond au type *mercuriel*, tandis que le clown balourd exprime la pesanteur de la *terre*, dont il a aussi la froideur »⁵². Au dernier, il rattache les Gilles et les Pierrots de la *Commedia dell'Arte*⁵³. Serge Martin, quant à lui, réconcilie ces deux natures en proposant une métamorphose inverse dans *Le Fou, roi des théâtres*⁵⁴. Pour lui, le fou est la synthèse de ces deux personnages et il a de surcroît le privilège de nous faire hésiter entre les deux, son ambivalence lui donnant une supériorité.

Quoiqu'il en soit, le clown prend une envergure sans pareille très rapidement : « Le clown, déjà personnage du théâtre élisabéthain, s'échappa du théâtre conventionnel pour aller jouer les solistes sur les tréteaux forains. Physiquement, il prit des allures de *jester* – ou mieux encore, de *joker*, le blagueur –, le fou du roi au costume bariolé, agrémenté de divers grelots, et au visage outré par un maquillage presque stéréotypé, plus symbolique que franchement caricatural. Sa plus fameuse illustration en demeure Grimaldi »⁵⁵. Mais c'est évidemment au cirque qu'il doit d'avoir entériné sa popularité et de se proposer au public français. Ce serait en 1788, d'après Michèle Richet, qu'il serait d'abord apparu comme écuyer comique : « Entre deux numéros de voltige ou de haute école, le clown fait rire. C'est un pitre. Avec une maladresse feinte, il imite les exploits auxquels le public vient d'assister en ratant ce que les autres ont réussi. Il sait tout faire, il est jongleur, acrobate, cavalier, mime. Entre deux moments sublimes – tradition anglaise oblige – il introduit une minute de grotesque. Son secret, c'est la parodie : une des clés du comique. Les autres font l'ange : il fait la bête »⁵⁶. Il devient donc un acrobate avant de revenir peu à peu un personnage

52. Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en Saltimbanque*. *Arts et Artistes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 58.

53. Le nom de *Giglio* est mentionné pour la première fois en 1531 dans la troupe italienne dite des *Intronati* ; mais ce personnage, qui jouait les rôles de valet et parfois d'amoureux, n'a que peu de rapport avec le *Giglio* que jouaient à Naples, en 1701, l'acteur Filip et Fabienti. Le Gilles français au XVIII^e siècle procède naturellement de Pierrot. En 1702, Maillot, acteur forain, jouait, sous le nom de Gilles, les mêmes rôles que ceux de Pierrot, ce qui a contribué à la confusion grandissante des deux personnages.

54. Serge Martin, *op. cit.*

55. André Sallée et Jacques Fabbri, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 61.

56. Bernard Falois, « préface », in Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002, p.XII-XIII.

loquace vers la fin du XIX^e siècle. Son costume évolue avec ses prérogatives : « Le clown adopte la robe, à ses débuts simple sac bouffant. Elle s’accompagne du petit chapeau de feutre blanc ou cône qui détrône la perruque en pointe »⁵⁷.

Nous n’irons pas ici plus loin dans l’étude du clown de cirque car nous avons déjà dépassé depuis longtemps la Renaissance. Le mot “clown” n’entre dans la langue française qu’au début du XIX^e siècle. Il sera toujours temps d’y revenir pour parler de l’avènement de l’auguste. Terminons toutefois en précisant que si le clown de cirque s’est d’abord contenté d’apporter sa balourdise corporelle, il ne fera que renouer avec ses origines théâtrales en gagnant la profondeur métaphysique que la modernité lui prête volontiers. Jean Starobinski ne manque pas, encore une fois, de le souligner : « Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l’amère conscience d’elle-même. L’artiste doit devenir l’acteur qui se proclame acteur ; en s’humiliant sous la figure de l’amuseur, il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun joue à son insu dans la comédie du monde »⁵⁸. Cette substantifique signification permet d’associer le clown à la légende dorée du bouffon, que nous avons aussi appelée “mythe du fol”. C’est par là qu’un rapprochement et même une confusion s’opèrent.

Nous avons pu voir dans cette période que le bouffon se cristallisait en une image marquante destinée à entrer dans la postérité. Son histoire avec le carnaval et sa professionnalisation au sommet de l’État en font une figure majeure de la désacralisation et du renversement. Quant à son rôle de conseiller politique, il ne semble guère relever que du mythe encore une fois.

Il n’est point possible de conclure sur la Renaissance sans rapidement mentionner deux ouvrages qui ont largement contribué à ce mythe moderne : *La Nef des fous* de Sébastien Brant publiée en allemand en 1494 et diffusée plus largement en latin à

⁵⁷. Michèle Richet, « Le cirque », in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Le Robert, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1539.

⁵⁸. Jean Starobinski, *Le Portrait de l’artiste en Saltimbanque*, *opus cit.*, p. 88.



La Nef des fous
Jérôme Bosch, vers 1490-1510

partir de 1497, et *Éloge de la folie* d’Érasme de Rotterdam en 1511. Dans le premier, il ne s’agit ni plus ni moins que d’un catalogue des folies du monde, un répertoire des péchés et des erreurs d’une l’humanité qui se fourvoie. C’est une œuvre satirique et didactique qui condamne moralement les “fous de carnaval” alors même qu’il se place sous son signe d’une simple phrase : « Imprimé à Bâle pour le jour de carnaval »⁵⁹. Bref, ce sont des Vices qui sont encore mis sur le banc des accusés.

Quant à l’autre, Érasme y propose de faire parler la Folie qui vante ses propres mérites. Cette personnification fait naturellement écho à la Compagnie de la Mère

⁵⁹. Sébastien Brant, *La Nef des fous*, Paris, Corti, 1997, p. 353.

Folle. Ce discours qui était adressé à Thomas More, qu'Érasme comparait à Démocrite, était bien davantage un essai philosophique qu'une simple dénonciation. La folie se voyait ainsi chargée de délivrer plus d'une sagesse, en authentique morosophe qu'elle peut être. C'est là une illustration parlante de la bascule qui s'opère entre une démence à dénoncer et une folie à admirer.

3 L'arborescence des bouffons : descendance & métamorphoses

Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle beauté ! Ah ! déesse ! Ayez pitié de ma tristesse et de mon délire.

Le bouffon à Venus, in *Le Fou et la Vénus*, Charles Baudelaire

En quittant la Renaissance, on quitte le point de convergence qui permettait de dessiner l'idée d'un proto-bouffon, on quitte en quelque sorte le “tronc” de cette histoire pour aborder désormais les ramifications postérieures.

De fait, il y eut encore des bouffons dans plusieurs cours européennes. D'après l'*Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand* de Voltaire, Anna Ivanovna et Anne de Courlande en auraient eus. Mais ces bouffons-là n'eurent pas tant de gloire car ils n'ont eu que trop tard des admirateurs pour forger leur légende. C'est ce qui a porté Gazeau à ce dur jugement :

En réalité, depuis deux siècles, les bouffons de cour sont morts. Et on ne peut pas dire d'eux en manière d'oraison funèbre qu'ils aient été souvent utiles ou qu'ils aient beaucoup profité de leur accès si facile auprès des puissants de leur temps pour rendre service aux faibles et aux opprimés. L'occasion pourtant était belle. Plus d'un Ulysse aurait pu être plus près du trône que le conseiller intime, faire connaître au maître les vœux de son peuple. Qu'avait-il à craindre pour lui-même ? S'il mordait le prince, et que celui-ci le menaçât des étrivières : « Soit, prince ; mais que dira la cour ? »

eût-il pu répondre. S'il mordait les courtisans, et s'ils levaient sur lui leur canne : « Oui, Messieurs, mais que dira le prince ? » Il était à l'abri de la colère de l'un et du ressentiment des autres. Il pouvait en toute sécurité prendre en main la cause des déshérités et des malheureux. C'était là un beau rôle à jouer pour un homme de cœur. Si le fou aimait son pays, s'il était ennemi de la cupidité et de l'insolence aristocratiques, il lui était aisé de devenir redoutable. Mais il faut reconnaître que les bouffons de ce caractère ont été rares, et que les fous se sont bornés la plupart du temps à donner un peu de variété aux plaisirs et aux divertissements souvent fort peu délicats et fort peu relevés de leurs maîtres¹.

Le bouffon est mort ? Vive le bouffon ! Comme Maurice Lever l'explique, l'aura du bouffon va dépasser les limites de la cour et envahir le domaine public pour se réinventer : « Ce qui est vrai, en revanche, c'est que la société s'est, dès le XVII^e siècle, dégoûtée du fol domestique – jugé déjà comme un usage archaïque – pour se tourner vers des plaisirs plus collectifs : le théâtre, le ballet, l'opéra, ou le tréteau des farceurs ». Il ajoute que « l'évolution même du fol [...] va dans le même sens, dans la mesure où il apparaît de plus en plus comme un artiste de variétés interprétant ses propres sketches pour un public restreint »². Il faut dire que le fou psychiatrique connaît une phase de « grand renfermement » comme le dit Michel Foucault. Le XVII^e siècle marque le passage à un âge qui glorifie trop la raison et la norme pour supporter cette gêne intestinale. Il faut désormais l'enfermer³. Ainsi donc, s'il doit être question de bouffons, c'est du côté du spectacle et notamment du théâtre qu'il faut nous tourner.

Pour avoir un panorama général de la question du bouffon dans le théâtre de la période classique, nous renvoyons à Mathilde Dunoyer qui lui a consacré en 1999 une thèse de doctorat intitulée *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol, français du XVII^e siècle*. Elle signale le lien étroit entre les personnages farcesques précédemment évoqués et les formes plus élaborées du divertissement scénique. Bien sûr, on ne saurait oublier de mentionner la *Commedia dell'Arte* qui répond « au même besoin humain de la bouffonnerie, de la libération par le rire

1. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 163-164.

2. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 296.

3. C'est ce moment clef qui amène Foucault à voir dans l'aliénation mentale une construction sociale et historique. Cet ostracisme serait la cause de notre conception moderne du fou.

spontané »⁴.

Un personnage qui illustre bien ce sentiment est Scapin dont *Les Fourberies* furent jouées pour la première fois le 24 mai 1671 et encore dix-sept autres fois avec des recettes toujours plus faibles. Molière refusa de reprendre sa pièce les années suivantes et il fallu attendre après sa mort pour que Louis XIV la découvre. À la ville cependant, elle connut du succès avec cent quatre-vingt-dix-sept représentations de 1673 à 1715. Scapin dénote par l'efficacité de ses ruses et par sa façon habile :

SCAPIN. – À vous dire la vérité, il y a peu de choses que me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentilles d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier [...] ⁵.

Molière a disposé de plusieurs matériaux pour créer son personnage. Tout d'abord, il a pastiché *Phormion* de Térence que nous avons mentionné à propos des parasites. D'autre part, il s'est ouvertement inspiré du Scaramouche de la *Commedia dell'Arte*. Il doit cette italianisme à sa fréquentation de Tiberio Fiorilli, chef de file de la troupe des Comédiens-Italiens avec laquelle il partage le théâtre du Petit-Bourbon de 1658 à 1660, puis le Palais-Royal dans les années 1661-1673. Molière reconnaissant en Fiorilli un maître incontesté dans l'art de donner corps au comique grâce à ses prouesses physiques et à ses grimaces. De plus, il applaudit son insolence et sa liberté face à la cour. Enfin, il faut rappeler l'hommage que Molière rendit au libertin Cyrano de Bergerac par sa « galère » mais aussi par la cause de sa mort. Faut-il voir une coïncidence dans le fait que Scapin feint de mourir d'un coup de marteau tombé du haut d'un bâtiment en construction ?

Michel Pastoureau rapporte un autre fait intéressant à propos du théâtre de Molière. Il rappelle que Sganarelle, dans *Le Médecin malgré lui*, porte du jaune et du vert et qu'il endosse ainsi sur scène « la tenue traditionnelle des bouffons et des

4. Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1992, p. 312.

5. Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. 2, I, 2, p. 899.

fous »⁶. L'idée que les couleurs suffisent à elles seules à raviver une mémoire collective encore active à l'époque entérine la confusion entre le bouffon comme fou de cour et le personnage bouffon. Cette anecdote est symptomatique d'un phénomène de plus grande ampleur qui marque cette époque : le terme de "bouffon" ne désigne plus seulement un fou de cour mais devient un terme plus générique qui embrasse une profusion comique de personnages de théâtre.

Plus encore, dans l'édition de 1878 du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire nous propose de franchir un cap supplémentaire dans un article "bouffon, burlesque" qui occasionne plusieurs remarques.

D'une part, il renvoie à un registre comique. Voltaire cite le jugement de Boileau sur l'utilisation du bouffon dans *Les Fourberies de Scapin* justement :

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-estre de son Art eust remporté le prix,
Si moins ami du peuple en ses doctes peintures
Il n'eust point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'Auteur du *Misanthrope*.⁷

Sans guère de surprise, Boileau nous rappelle combien passait pour bas et méprisable ce registre qu'on appelle aussi facilement – et peut-être abusivement – le « genre bouffon ». En rapprochant les *Fourberies de Scapin* de ce genre, on n'est plus qu'à un pas de faire de Scapin un bouffon. Ainsi la critique contribue à cet amalgame péjoratif très tôt, marquant pour longtemps d'un sceau maudit ce genre toléré uniquement parce qu'il passe pour un mal nécessaire, comme une *bouffée* d'oxygène. Après tout, dans cet article que Voltaire concède que « Thespis fut un bouffon avant que Sophocle fût un grand homme ». Il rappelle que les vagissements du théâtre ont leur origine chez le bouffon qu'il associe au « bas comique, à la Foire, à Gilles, à tout ce qui peut amuser la populace »⁸.

6. Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur, opus cit.*, p. 157.

7. *Art poétique*, chant III, in Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 178.

8. Voltaire, « bouffon / burlesque - bas comique », *art. cit.*, p. 25.



Pierrot dit autrefois Gilles, 1718-1719
Jean-Antoine Watteau

En ce qui concerne Tabarin, il s’agissait d’un farceur qui se donnait en spectacle sur des tréteaux sur le Pont Neuf avec son frère Mondor. Grâce à des grimaces, des mimes et des contorsions, ils étaient tout à la fois comédiens, bonimenteurs, acrobates, danseurs et charlatans et eurent beaucoup de succès. Leurs tours leur valent d’être la cible de nombreux pamphlets qui les accusent notamment d’escroquerie. Le mot “tabarin” est dérivé du nom *tabar* qui était un manteau très ample qui pouvait, une fois ôté, devenir un sac assez grand pour envelopper un homme, comme dans les *Fourberies de Scapin*. Tabarin avait la tête pointue, les cheveux raides, le nez rouge et la bouche fendue jusqu’aux oreilles d’après les descriptions de l’époque mais il est aussi probable qu’il portait un masque. Charlotte Farcet lui consacre une étude sous le titre *Tabarin philosophe* dans lequel elle écrit : « Devant un mince rideau, Tabarin et Mondor créaient un espace de jeu de nature proprement carnavalesque, où la transgression était licite et réglée. Puisque tout était mensonge, tout pouvait se dire et se jouer ». Elle ajoute que « du haut de leurs tréteaux, les deux farceurs renversaient le monde : maître et serviteur, homme et âne, haut et bas, pris dans ce

mouvement, échangeaient leur rang, leur place »⁹.

D'autre part, le bouffon est intriqué avec le burlesque. Si la plupart de l'article de Voltaire ne semble pas faire de différence et emploie les deux mots indifféremment, la fin dessine une légère nuance toutefois en faisant du "bouffon" un sujet là où le "burlesque" se profile davantage comme un style, un registre, excusant à peine le premier avant de fustiger le second. Ces tentatives d'éclaircissement sont encore bien fragiles et confuses et on verra qu'elles ne cesseront de fleurir au cours des siècles suivants, avouant par là même son échec répété. Nous y reviendrons quand il sera notamment question du cinéma burlesque.

Outre-Manche, la *Commedia dell'Arte* a un autre prolongement. Il s'agit de la marionnette Punch qui apparaît en 1688 et qui revendique dès sa naissance une parenté avec *Punchinello* du fait de leurs deux bosses. Les journaux de l'époque le présentent doté d'une voix de crécelle, pourvu d'un ventre énorme, d'un dos proéminent et capable de susciter la terreur autant que l'admiration des enfants stupéfaits qui viennent s'extasier devant sa figure grotesque ». De plus, il semble tourner bien mal dans le spectacle de marionnettes *Punch and Judy* où il « bat son chien, trompe sa femme Judy, jette son fils par la fenêtre pour l'empêcher de crier, fend la tête à Judy qui lui demande son enfant, séduit toutes les femmes et toutes les filles qu'il rencontre, tue leurs pères, leurs frères ou leurs maris, tue le constable, tue l'exempt, tue le bourreau et finit par tuer le diable avec son bâton, puis s'en va en chantant : *Punch n'a plus désormais rien à craindre du sort ; il peut vivre content, puisque le diable est mort* »¹⁰. Son caractère impulsif préfigure celui du Père Ubu, ce qui dessine une généalogie : Ubu descend de Punch qui descend de Polichinelle qui descend du *maccus*.

Punch aurait aussi eu une descendance dans le monde germanique, incarnée dans le farceur balourd et grossier qu'est *Hanswurst*. Martin Luther avait souvent recours à ce personnage pour diriger ses attaques. Il existe sous différentes formes en Allemagne, en Autriche et en Hollande. Le pouvoir protéiforme de ce type de

9. Charlotte Farcet, *Tabarin philosophe*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 189.

10. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 184.



Affiche de Punch & Judy

bouffon vient de ce qu'il doit, pour exister, être populaire. Or la popularité exige qu'il rappelle quelques traits de caractère des habitants. La question de la popularité est d'ailleurs centrale quand il s'agit de bouffons. L'insistance est déjà présente dans le jugement de Boileau. C'est au XVII^e siècle donc que le transfert du bouffon de la cour aux tréteaux publics devient une caractéristique bientôt indissociable de l'idée même du bouffon.

Par ailleurs, l'existence de Punch met en évidence un lien fort qui unit le bouffon farcesque et la marionnette¹¹. Cette hybridité se cristallisera dans l'avènement du Guignol au XIX^e siècle et nous parviendra avec les *Guignols de l'info*. Ces derniers ne sont-ils pas en quelque sorte des bouffons des temps modernes ?

L'idée qu'on puisse réduire tout personnel dramatique comique au type du bouffon de manière abusive apparaît d'emblée comme critiquable. Évidemment, tous les personnages comiques ne sont pas des bouffons, même si une grande partie d'entre eux semble avoir bénéficié de leur influence d'une manière ou d'une autre, à une époque ou une autre, et parfois plusieurs fois pas des biais différents. La réserve

11. Les débuts de la marionnette sont très lointains et il n'est pas possible ici d'établir toute la portée de l'interaction qui est en jeu. La version marionnette de Polichinelle dans le théâtre de *burattini* qui se diffuse en Italie au XVIII^e siècle en est un bon exemple.

qu'il faut avoir se renforce au contact d'une autre observation : la représentation de la folie est en grande partie évacuée au XVII^e siècle. Les raisons relèvent de l'histoire de la psychiatrie. Michel Foucault explique que se met en place un « théâtre de la folie », une pratique psychiatrique qui vise à comprendre le délire du patient en entrant dans son jeu pour mieux en pointer ensuite les travers et les faiblesses et donc l'en faire sortir : « On peut comprendre pourquoi la folie comme telle a disparu du théâtre à la fin du XVII^e siècle pour ne reparaître guère avant les dernières années du siècle suivant : le théâtre de la folie était effectivement réalisé dans la pratique médicale ; sa réduction comique était de l'ordre de la guérison quotidienne »¹². Ce n'est que bien plus tard, toujours en cohérence avec l'histoire de la psychiatrie – et de l'anti-psychiatrie – que la folie réinvestira avec générosité les scènes, lorsque le recul médical permettra d'en refaire un objet littéraire.

Évidemment, le transfert qui s'est opéré vers le théâtre au XVII^e siècle, en se pliant aux règles du genre, a engendré un certain nombre de mutations importantes parmi lesquelles un développement de la portée critique des bouffons. Moins fous, moins jongleurs quoique s'adonnant encore à quelque *lazzi*, les “personnages bouffons” gagnent des lettres de noblesse en se faisant de plus en plus souvent porte-parole des excentricités de leur temps et de la pensée des auteurs eux-mêmes. Umberto Eco encense cette sortie du « ghetto de la farce carnavalesque à peine tolérée » qui accède à la littérature cultivée : « elle s'affiche officiellement, elle devient satire du monde des savants et des coutumes ecclésiastiques, elle assume une fonction philosophique ». Il ajoute qu'elle cesse d'être la parenthèse d'une révolte anarchique populaire pour devenir « une véritable révolution culturelle »¹³. Le revers de la médaille dans cet accès aux belles lettres est que la puissance originelle du comique bouffon se trouve policée par les normes classiques dont le carcan appauvrit l'émulation explosive :

À mesure que l'on avance dans le siècle, on observe une sorte de dégénérescence du rire. Privé peu à peu de cet universalisme qui lui permettait, au Moyen Âge et à la Renaissance, d'exprimer la vérité primordiale sur le monde et sur l'homme, il perd du même coup son pouvoir libérateur et régénérateur. Dans ce contexte, le territoire du fol se réduit aux dimensions du bon mot, de la boutade ingénieuse, de l'allusion

12. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *opus cit.*, p. 354.

13. Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, *opus cit.*, p. 142.

ironique, de l'épigramme soigneusement mouchetée. Mais, surtout, le fol « classique » a définitivement perdu son caractère oppositionnel. S'il conserve encore sa faculté critique, il ne l'exerce plus qu'à l'encontre de travers individuels. Sa présence auprès du roi ne remet plus en cause l'ordre du monde ; il n'est plus sa doublure dérisoire, sa vivante caricature, sa puissante image négative. Le monarque absolu peut désormais régner sans entrave : le Grand Perturbateur est bel et bien mort¹⁴.



Le Mariage de Figaro
costume de Thénard (Figaro), dessiné par Joly

Nous pouvons donc adopter deux postures pour aborder la question des bouffons au XVIII^e siècle. Soit on considère qu'ils sont à peu près inexistants au sens strict et historique du terme tel que nous l'avons dégagé à partir de la Renaissance, soit on se livre à des analyses pour entrevoir ce qu'il a de reconnaissable. Avec cette deuxième tendance, c'est à Figaro que l'on songe peut-être le plus facilement. Marceline brosse

14. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, opus cit., p. 313-314.

un portrait élogieux du célèbre *factotum* :

MARCELINE. – [...] le beau, le gai, l'aimable Figaro [...] jamais fâché ; toujours en belle humeur ; donnant le présent à la joie, et s'inquiétant de l'avenir tout aussi peu que du passé ; semillant, généreux ! généreux...¹⁵

Ce valet insolent à la faconde si délicieusement corrosive, qui se dresse contre les abus de pouvoir du Comte Almaviva et à travers lequel on entend un Beaumarchais scandaleux qui a remplacé la folie par l'extravagance, n'est-il pas issu de cette tradition ? On peut tout à fait en débattre mais il est néanmoins sûr que cette hypothèse aurait quelques arguments à produire avant de se taire.

C'est un autre cas néanmoins qui a davantage retenu notre attention, celui de l'Opéra *Platée* de Jean-Philippe Rameau. Créée le 31 mars 1745 au château de Versailles en l'honneur du mariage du Dauphin, fils de Louis XV, avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne, « il s'agit de la première œuvre de l'envergure d'un opéra sur un sujet entièrement bouffon »¹⁶. En effet, si le compositeur précisait “comédie-ballet” sur la partition, en revanche le genre qui figurait sur le livret était “ballet bouffon”, ce qui peut sembler particulièrement surprenant lorsqu'on se rappelle que Rameau était du “coin du Roi” dans ce qui est passé à la postérité sous le nom de *querelle des bouffons*. Cette bataille esthétique entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française, symbolisée par la tragédie lyrique de Lully, avait secoué le monde littéraire et musical de 1752 à 1754 lorsqu'une troupe de bouffons italiens était venue jouer *La Serva Padrona* de Pergolèse à l'Académie royale de musique. Les opéras-ballets et les comédies en musique qui font du comique le ressort principal de la pièce y étaient très rares. Le comique n'avait pas sa place pour ainsi dire dans les tragédies lyriques en vogue à l'époque et il n'y avait que quelques ballets bouffons pour offrir des spectacles légers, voire drôles. On ne le trouvait guère qu'à Paris, sur les Tréteaux de la Foire, ou au Théâtre italien. Ainsi, sous l'appellation officielle de comédie-ballet, Rameau offrait malgré lui à la postérité ce qu'on peut

15. *Le Mariage de Figaro*, I, 5, in Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 388.

16. Jacqueline Verdeau-Paillès *et al.*, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet Chastel, 2005, p. 82.

considérer plutôt comme « l’ancêtre direct du théâtre lyrique bouffe qui allait faire fortune au XIX^e siècle »¹⁷.

Il suffit de citer le prologue intitulé “La Naissance de la comédie” où un chœur joyeux entonne un air à la gloire de Bacchus et des vendanges. Puis, ce sont Momus, Thalie et Thespis – encore eux – qui s’entendent avec l’Amour pour se moquer des hommes et des dieux ridicules. Ils relatent le stratagème de Jupiter qui tenta de piéger son épouse à la jalousie légendaire en simulant des noces avec Platée, une sorte de nymphe des grenouilles, en somme un laideron qu’aucun baiser ne saurait transformer en princesse. On voit bien là comme tous les éléments de l’univers du bouffon sont réunis. C’était sans compter sur la Folie elle-même qui permet à l’œuvre de se démarquer dans notre histoire. Celle-ci interrompt deux fois l’Opéra, aux actes II et III, pour faire preuve d’esprit et de cruauté sur des airs brillants. Lors de ses deux apparitions, elle s’amuse à d’abord chanter gaiement un sujet triste puis tristement un sujet joyeux. Là, les auteurs de *La Folie à l’Opéra* se questionnent : « Une si brillante interprète, mais pour défendre quelles thèses ? Qu’exprime-t-elle que Rameau, musicien officiel et respecté, ne peut pas dire lui-même ? Écoutons (et regardons) la Folie de Rameau. Elle entre en scène accompagnée de fous tristes et de fous gais. Chaque groupe est caractérisé par une danse. Pour les fous tristes une gigue lente (loure) en *sol* mineur, pour les fous gais le rayonnant *sol* majeur. D’emblée, la Folie donne le ton¹⁸ ; entre ces deux extrêmes tout lui sera possible »¹⁹. On retrouve là bien des caractéristiques du bouffon : la liberté d’enfreindre les règles, le goût des inversions, le privilège de parler directement au public. C’est sans doute cette liberté de style et d’idées ainsi que la nature contradictoire de Rameau qui inspira Diderot à choisir “le neveu de Rameau” comme interlocuteur dans sa célèbre satire. Ce neveu, Jean-François Rameau, y est décrit d’entrée de jeu ainsi :

[...] un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n’en a pas laissé manquer. C’est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. [...] Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un

17. *Ibid.*, p. 83.

18. La Folie rappelle tout à fait la “Mère Folle” de la sottie, celle qui occupe les devants de la scène et critique à tout-va. Voir page 78.

19. Jacqueline Verdeau-Paillès *et al.*, *op. cit.*, p. 91-92.

malade au dernier degré de la consommation : on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu'il a passé plusieurs mois sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de bernardins. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre, et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai selon les circonstances.²⁰

On reconnaît dans ce portrait excentrique quelques folies chères à Rameau comme à Diderot. Ce dernier reconnaît d'ailleurs à Jean-Philippe Rameau quelques lignes plus loin qu'il les a « délivrés » du plain-chant de Lully dont il pense le plus grand mal. Même si Rameau était du « coin du Roi » dans la querelle des bouffons, il trouvait quelques grâces justement par son goût de la folie.

Dans la mise en scène de *Platée* par Laurent Pelly de 1999, on peut voir la Folie porter une robe toute faite de partitions qui vient jusqu'au tout devant de la scène pour diriger l'orchestre à la place du chef, en l'occurrence Marc Minkovski. Pour ce dernier, la Folie est sans conteste le porte-parole de Rameau lui-même, prenant position pour une brûlante querelle de longue date : *prima la musica, doppo le parole* (d'abord la musique, ensuite le texte) : « À travers elle, le compositeur règle ses comptes avec ses adversaires qui lui reprochaient le pouvoir de mettre en musique la *Gazette de Hollande*. Et il s'amuse à prouver qu'il a le pouvoir de faire intervenir un personnage énigmatique, sorte de décalage hystérique de la Musica dans l'*Orfeo*, au beau milieu d'un ouvrage afin d'en arrêter le cours et d'en prolonger le propos »²¹. Les figures de fous, parce qu'ils sont toujours susceptibles de briser les règles, sont les procureurs idéaux pour porter la parole des auteurs et défendre des positions esthétiques au-delà du simple divertissement.

Après la Révolution Française, l'Histoire des bouffons atteint un point de rupture. Le théâtre ne reste pas l'espace populaire privilégié devant la montée de la presse et notamment de celle satirique. Baudelaire voit dans la caricature de presse un

20. *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 585-586.

21. Alain Perroux, « Platée », *Avant-scène*, Opéra, 189 (1999), p. 71.

objet moderne par excellence, un fétiche du bizarre. Son rire permet de confondre le beau et le laid : « Elle incarne dès lors le moderne, tant par son lien avec le présent, la politique, l’histoire en cours, que par la subversion qu’elle impose à la représentation. Surtout, la caricature est moderne par les clivages qu’elle engendre et qu’elle incorpore tout à la fois, puisqu’elle n’est qu’un objet de contradiction, qu’un vecteur de la négativité. Tout ce qu’elle intègre, elle le nie par le rire : la beauté, la peur, l’angoisse, la politique »²². Par conséquent, l’histoire du bouffon va se scinder en deux destins. D’une part elle donnera lieu à une descendance : « La Révolution de 1789 emporta les bouffons de cour et les bouffons domestiques avec toutes les autres institutions de l’Ancien Régime. Mais elle ne prétendit point enlever au cœur de l’homme ce besoin de rire, de chercher des distractions aux tristesses de la vie, qui est comme le fond de l’humaine nature et surtout du caractère français. Les bouffons eurent donc des successeurs »²³. Il s’agira surtout de s’intéresser à la naissance du clown moderne, que nous traitons comme un descendant du bouffon. Le clown n’est pas sur la grande scène du théâtre, il emprunte d’autres chemins annexes du côté du cirque ou des tréteaux de foire. D’autre part, le personnage même du bouffon va devenir un *topos* littéraire clairement identifié comme tel. Cependant, ce bouffon-là n’aura plus grand chose de comique. C’est ce qu’explique Jean Starobinski dans *Portrait de l’artiste en saltimbanque* en disant qu’« à la fin du siècle, le théâtre populaire sera définitivement mort, mais le personnage de Pierrot, comme celui d’Arlequin, aura passé aux mains des écrivains “cultivés” : il sera devenu un thème littéraire, souvent imprégné d’ironie funèbre, un lieu commun poétique et un rôle de bal masqué »²⁴. Nous traiterons d’abord du deuxième.

Après avoir vu le passage du personnage *du* bouffon aux personnages bouffons, nous allons nous intéresser à la métamorphose du bouffon en objet littéraire. On le retrouvera à l’honneur dans quelques romans comme *La Dame de Monsoreau* en 1846 et *Les Quarante-cinq* en 1848 d’Alexandre Dumas ainsi que dans la nouvelle

22. Antoine de Baecque, « La France des journaux à rire », in Jean-Michel Ribbes, *Le Rire de résistance. De Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, Beaux Arts Éditions & Théâtre du Rond-Point, 2018, p. 128.

23. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 146-147.

24. Jean Starobinski, *Le Portrait de l’artiste en Saltimbanque, opus cit.*, p. 19.

Polzunkov de Dostoïevski en 1848, ou encore la nouvelle *Hop Frog* d'Edgar Allan Poe publiée en 1849. Celui de Baudelaire, Fancioulle, connaît un triste destin dans le poème en prose *Une morte héroïque*. Le bouffon devient « l'étranger en son temps, l'intrus dont la mélancolie plonge ses racines dans la gaieté d'autrefois, doué d'une virtuosité de paroles qui le rend supérieure à tous. Mais de cette supériorité, par caprice et dérision, il ne fait rien. Cette gratuité est le signe de sa rébellion, celle d'un enfant du siècle qui, solitaire, absurde, voudrait rire comme autrefois. Mais ne le peut plus »²⁵. Mais c'est surtout au théâtre, leur milieu naturel, qu'ils devinrent des chefs d'œuvre²⁶.

Dans *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo écrite et créée en 1832 à la Comédie Française, l'auteur choisit de ressusciter Triboulet sur les planches de la scène. Il en propose une description saisissante dans la préface de la pièce :

Triboulet est difforme, Triboulet est malade, Triboulet est bouffon de cour ; triple misère qui le rend méchant. Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'ils sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passe-temps est d'entre-heurter sans relâche les seigneurs contre le roi, brisant le plus faible au plus fort. Il déprave le roi, il le corrompt, il s'abrutit ; il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice ; il le lâche à travers toutes les familles des gentilshommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la sœur à enlever, la fille à déshonorer. Le roi dans les mains de Triboulet n'est qu'un pantin tout-puissant qui brise toutes les existences au milieu desquelles le bouffon le fait jouer.²⁷

Dans la pièce de Victor Hugo, le bouffon est devenu une créature mélancolique. Il est dépouillé de l'unique caractéristique qui lui était irrémédiablement attachée. En effet, ce traitement mélancolique emprunt d'amertume et de pathétique renverse complètement l'amalgame qui s'était dessiné au XVII^e siècle où le mot "bouffon" désignait ce qui aujourd'hui est appelé "comique". Le bouffon est devenu une image disponible pour celui qui voudrait étoffer sa légende et lui donner quelque éclat

25. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 127.

26. Le catalogue de la BNF recense plus de 130 « bouffonneries en un acte » (voire deux), datées entre 1858 et 1955, et la plupart entre 1890 et 1930.

27. préface de Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 1326.



Stańczyk, 1862
Jan Matejko

nouveau. Ce Triboulet-là se métamorphosa encore en Rigoletto dans les mains de Verdi qui en sublima la souffrance dans un opéra populaire en 1851.

Dans *Fantasio* (Musset) de Musset, pièce écrite en 1834 mais créée seulement en 1866, le public peut voir un protagoniste profondément mélancolique embrasser l’office de bouffon par l’entremise d’un habit bariolé, d’une bosse et d’une perruque rousse qui lui valent une comparaison avec Triboulet de la part de la gouvernante. Toutefois, Fantasio goûte un bonheur très différent de celui de Triboulet :

FANTASIO. – Quel métier délicieux que celui de bouffon ! [...] Je puis faire toutes les balivernes possibles sans qu’on me dise rien pour m’en empêcher ; je suis un des animaux domestiques du roi de Bavière, et si je veux, tant que je garderai ma bosse et ma perruque, on me laissera vivre jusqu’à ma mort entre un épagneul et une pintade²⁸.

Cette pièce donne lieu à un opéra-comique d’Offenbach dont le livret est de Paul de Musset, le frère aîné d’Alfred. Le public reçoit très mal cette prétention

28. Alfred Musset, *Fantasio*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, II, 3, p. 123-124.

du compositeur à faire autre chose que de l'opérette et l'œuvre tomba vite dans l'oubli²⁹. On peut s'amuser de l'ironie qu'il y eut chez le compositeur à refuser justement le genre de l'opérette pour traiter une histoire de bouffon. D'ailleurs, il créa la désignation d'"opéra bouffe" en prenant la direction des Bouffes-Parisiens en 1855 alors que l'on parlait autrefois d'"opéra bouffon".

D'abord synonyme d'*opéra-comique*, l'*opera buffa* devint progressivement une expression générique concurrente de l'*opera bulesca*, *bernesca*, *grotesca* ou *operetta*, mais surtout celle de *dramma giocoso*. Dans le *Guide des genres de la musique occidentale*, Eugène de Montalembert et Claude Abromont précisent que l'*opera buffa* « s'inspire des théories théâtrales italiennes contemporaines issues de la *Commedia dell'Arte*, lesquelles tendent à donner une fonction édifiante à la caricature de vices comme la vanité, l'avarice, la bêtise, la couardise, etc. »³⁰. Même si les appellations très proches telles qu'"opéra comique" et "opéra bouffon" donnent lieu à controverse, la théorie musicale adopte clairement le terme "bouffon" au terme de débats strictement musicologiques.

Une dernière œuvre qui mérite notre attention est l'opéra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, créé le 21 mai 1892 à Milan. Le titre se traduit en français par le mot "paillasse"³¹ et désigne un personnage de la troupe des parades au XVII^e siècle, caractérisé par un vêtement blanc orné de gros boutons³². Cette œuvre est remarquable car elle met une nouvelle fois en jeu la frontière entre la représentation et la réalité, comme l'avait fait la Folie de Rameau. Un personnage jouant le Prologue ouvre les festivités en revendiquant la tradition des genres antiques. Il rappelle combien factices seront les larmes qui seront versées sur la scène par les "histrions" de service. En cela, le Prologue nous rappelle le mime antique qui jouait à l'orchestre et qui

29. On put néanmoins la découvrir récemment dans une mise en scène de Thomas Jolly au théâtre du Châtelet en 2017.

30. Eugène Montalembert et Claude Abromont, « opera buffa », in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard & Henry Abromont, 2010, p. 793.

31. Le nom *pagliaccio* signifie littéralement "paille hachée" et est synonyme à l'origine d'étourdi, étonné. Il s'agit d'une déformation de *bajaccio*, "mauvais railleur", lui-même construit à partir de *baja*, "raillerie", sous la forme péjorative *bajaccia*, "mauvaise raillerie". Le mot *bajaccio* signifie donc "diseur de railleries", bonnes comme mauvaises.

32. on peut s'en faire une bonne idée grâce au tableau *Pierrot dit autrefois Gilles* de Jean-Antoine Watteau

profitait de cette proximité avec le public pour s'adresser directement à lui ou encore Puck à la fin du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. On entend presque sans filtre la parole de l'auteur dans ces moments de grâce. Plus encore, la distanciation atteint son acmé lorsque Canio, désespéré avant la représentation finale, s'exhorte à paraître joyeux pour monter en scène :

<p>Recitar! Mentre preso dal delirio, non so più quel che dico, e quel che faccio! Eppur è d'uopo... sforzati! Bah! sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio! Vesti la giubba, e la faccia infarina. La gente paga, e rider vuole qua. E se Arlecchin t'invola Colombina, ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà! Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor Ah, ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto! Ridi del duol, che t'avvelena il cor!</p>	<p>Jouer! alors que pris de délire, je ne sais plus ce que je dis, et ce que je fais! Et pourtant, tu dois... fais un effort! Ah! n'es-tu pas un homme? Tu es Paillasse! Mets la veste, et enfarine-toi le visage. Le public paie, et ils veulent rire. Et si Arlequin te vole Colombine, ris, Paillasse, et tous applaudiront! Transforme en rires les affres et les pleurs, en une grimace les sanglots et le chagrin! Ah! ris, Paillasse, de ton amour brisé! Ris de la douleur, qui te ronge le cœur!</p>
---	---

Le spectacle s'achève tragiquement, sur un crime passionnel, pour mieux confondre le public et lui faire questionner la nature de la fiction et de la réalité. De plus, il est important de préciser la perception de cette œuvre. La critique s'accorde dans l'ensemble pour dire qu'il ne s'agit pas d'un opéra consacré à l'histoire d'un bouffon comme *Fantasio* ou *Rigoletto* mais d'un clown : « Ruggero Leconcallo tira le mythe du clown triste, dont Paillasse est le glorieux prototype »³³. En acceptant cette idée, on fait remonter l'origine du clown au XVII^e siècle. Nous verrons bientôt que cette hypothèse fait débat chez les spécialistes du clown.

Musset, Hugo, Offenbach, Verdi et Leoncavallo offrirent des visions tragiques du bouffon en montrant combien « ils avaient un cœur sous leur habit de fou »³⁴. L'ironie historique veut que les bouffons ne furent jamais si clairement identifiables

33. Robert Beauvais, « Le clown triste », in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 157.

34. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 20.



Pagliacci, 1892
couverture de l'arrangement pour piano

qu'au moment où ils cessèrent d'être comiques, alors même que ce critère était resté le seul encore inaltéré³⁵. Peut-être aurions-nous dû plutôt parler de *transmutation* tant la nature profonde du bouffon s'est renversée. Ironie là encore quand on se rappelle que le fou est une figure privilégiée des renversements.

Nous disions précédemment qu'avec la Révolution Française, deux voix s'ouvraient pour le bouffon. Nous avons vu comment il avait pu se métamorphoser pour devenir un objet mélancolique mais il nous reste à voir comment il s'est réinventé dans une tout autre voie pour continuer de transmettre le comique critique dont il était capable. Selon Lever, la presse satirique aurait pris le relais au XIX^e siècle, mais il s'agit encore là d'une forme hautement policée. Le bouffon a aussi trouvé une

35. Ce constat s'applique aux grandes œuvres occidentales. Dans l'Opéra de Pékin en revanche, le *chou* ("bouffon" ou "clown"), qui est l'un des quatre types principaux de personnages, charme le public par son humour et ses plaisanteries, qu'il soit *wenchou* (civil) ou *wuchou* (guerrier).

autre voie pour se ressourcer et redevenir largement populaire³⁶.

Une figure haute en couleur va entamer une éblouissante carrière dans l’imaginaire collectif : le clown. Il ne s’agit pas du clown dont nous avons initialement parlé avec Shakespeare mais d’un clown de cirque. En réalité, il est si différent que Tristan Rémy à qui l’on doit *Les Clowns*, ouvrage de référence, nie tout lien entre une quelconque tradition littéraire et théâtrale et l’avènement du clown qu’il affirme être né *ex nihilo* au cirque vers la fin du XVIII^e siècle.

Avant de détailler les différentes étapes qui ont constitué l’histoire du clown au cirque, lisons l’excellente synthèse que Jean Starobinski a proposée et qui rappelle presque toutes les étapes de notre parcours :

Le mythe du clown se constitue au cours de l’âge romantique, et l’on sait que le romantisme s’est plu à rassembler les images du passé, jusqu’à faire de la “réminiscence” esthétique un élément de son décor propre. La chance du pitre et du clown, tels qu’ils évoluaient sur les théâtres de Variétés, au “Cirque Olympique”, ou sur les tréteaux forains, ç’a été d’attirer sur eux un intérêt, une sensibilité qu’avait conditionnés une série assez disparate d’exemples offerts par l’art et la littérature du passé : le syncrétisme romantique n’a pas négligé les figures les plus anciennes. Dans cette mémoire accueillante, il y a place pour les visiteurs les plus hétéroclites : une certaine image du Socrate ironisant qui “sous une enveloppe de Silène cache un dieu” ; les acteurs des farces satyriques et des attellanes ; les jongleurs et les fous de cour du Moyen Âge ; les bouffons de la Renaissance ; la *Folie* qu’Érasme a fait monter en chaire ; les agiles danseurs des danses macabres ; les clowns de Shakespeare ; les personnages grotesques des *Balli di Sfessania* de Jacques Callot, toute la troupe des personnages de la *Commedia dell’Arte*, telle qu’on la voit, poursuivant le plaisir, chez Marivaux, chez Gozzi, dans les fêtes galantes de Watteau ou parmi les figurines de porcelaine de *Bustelli* ; l’on se souvenait du cynisme “à la Diogène” dont maints artistes du XVIII^e siècle s’étaient composé un masque ; les excentricités du neveu de Rameau et son franc-parler donnaient le ton d’un “style” bouffon lié au déclassé social ; la

36. Un exemple simple qui mérite d’être cité est celui des régiments suisses qui servaient en France en 1792. Chaque régiment avait son *Lustig* – origine de notre “loustic” –, chargé d’égayer ses camarades. Il devançait la colonne et lançait des gaudrioles que ses compagnons devaient répéter pour susciter l’hilarité. D’après Paul-Louis Courier, pamphlétaire français de la fin du XVIII^e siècle, le “loustic” était un bouffon militaire puisqu’il devait divertir les mercenaires menacés du mal du pays : « C’est le plaisant, le jovial qui amuse tout le monde, et fait rire le régiment, je veux dire les soldats et les bas officiers ; car tout le reste est noble, et, comme de raison, rit à part. Dans une marche, quand le *loustic* a ri, toute la colonne rit, et demande : Qu’a-t-il dit ? Ce ne doit pas être un sot. Pour faire rire des gens qui reçoivent des coups de bâton, des coups de plat de sabre, il faut quelque talent, et plus d’un journaliste y serait embarrassé. Le *loustic* les distrait, les amuse, les empêche quelque fois de se pendre, ne pouvant désertir, les console un moment de la *schlague*, du pain noir, des fers, de l’insolence des nobles officiers ». (*Deuxième lettre particulière*, in Paul-Louis Courier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 67-68).

vie errante des gitans attirait par son pittoresque oriental et par le prestige qui s'attache au destin de l'*outcast*...³⁷.

Dans les débuts du cirque, le clown proposait des intermèdes comiques entre les spectacles équestres, un peu comme l'opéra proposait des parties bouffonnes entre les parties dites sérieuses. Il singeait de manière grotesque les numéros qui se jouaient à grand renfort d'acrobaties. Il devait avoir des qualités athlétiques comme les acteurs de la *Commedia dell'Arte*. Aujourd'hui, on retrouve cette tradition du clown acrobate dans plusieurs troupes telle que la compagnie Matamore (fusion de deux troupes, le Cirque Trottola et le Petit Théâtre Baraque) ou encore de la part du Cirque Roux. Les clowns étaient à l'origine assez différents de l'image que l'on s'en fait aujourd'hui. Entre autres différences, ils avaient l'interdiction de parler et se rapprochent en cela de la pantomime. Ce n'est qu'à partir des années 1830 qu'il est acclimaté à la mode anglaise et qu'il reçoit un costume plus conforme à la tradition du bouffon. Il faudra attendre l'année 1864, en France, pour qu'une loi sur la liberté des spectacles permette aux clowns d'échanger des répliques et d'élever leur art au rang de véritable comédie.

Donc « les clowns – ceux que nous appelons aujourd'hui les clowns – ont mis près d'un siècle à devenir ce qu'ils devaient être »³⁸. Et d'ailleurs, quelle est cette image exactement ? À bien y réfléchir, nous n'en avons pas qu'une mais bien deux qui surgissent à l'évocation du mot "clown".

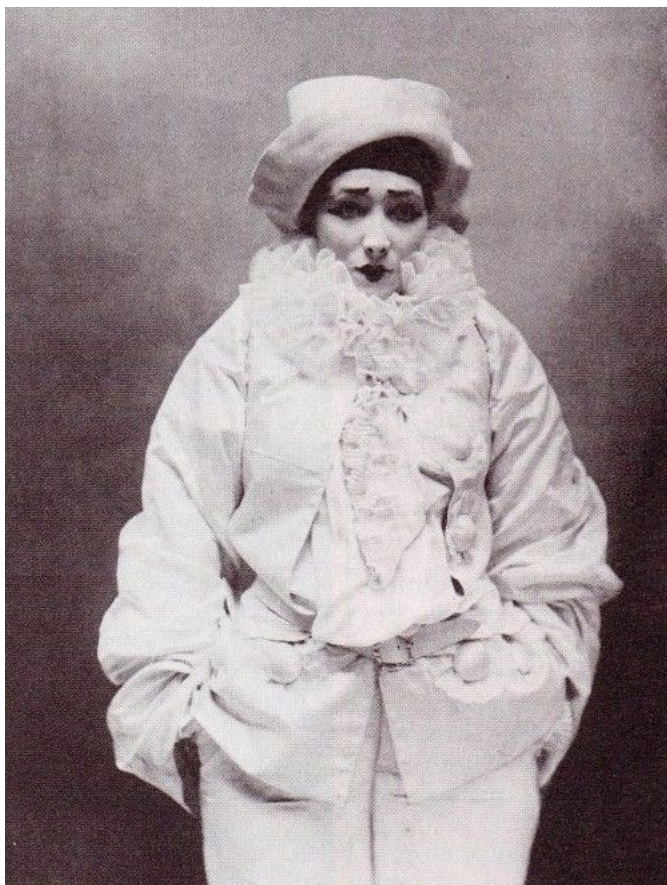
La première est celle du *clown blanc* dont « la fréquentation de Pierrot et d'Arlequin déterminera le masque et la silhouette »³⁹. Ajoutons également la référence au *badin*, le personnage farcesque au visage enfariné dont nous rapportions tantôt l'analyse de Charles Mazouer.

L'étude de Jean de Palacio consacrée à Pierrot rejoint le syncrétisme exposé par Starobinski. Il signale notamment une réflexion dans *Les Frères Zemganno* de 1879 où Goncourt montre l'importance de l'influence anglaise à son époque :

37. Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en Saltimbanque*, *opus cit.*, p. 13.

38. Bernard Falois, *op. cit.*, p.XII.

39. Pierre Robert Lévy, « De l'écuyer balourd au restaurant automatique », in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 98.



Sarah Bernhardt déguisée en Pierrot
dans *Pierrot Assassin*, 1883
Nadar

L’introduction de la clownerie anglaise dans la pantomime italienne ; la création d’une figure composite issue de deux types distincts (et même opposés) à l’origine ; l’adjonction, à l’agilité bergamasque, d’“un mime de balourd britannique” ; l’invention d’un *rire nouveau* proche du *frisson nouveau* que Hugo reconnaissait à Baudelaire : tous ces traits, s’ils éloignent à la vérité Pierrot de Scapin, le rapprochent d’autant de Hamlet. “Comique splénétique” ou “glaçante bouffonnerie”, on a même rompu avec “l’ironie sarcastique d’un Pierrot [noter l’article indéfini et la minuscule] à la tête de plâtre, un œil fermé, et du rire dans un seul coin de la bouche”. Pierrot a désormais son domaine en prison, chez les fous, à l’hôpital, à la morgue, en Enfer. La pantomime devient, grâce aux Anglais, “la mise en scène d’une diabolique réalité, éclairée d’un capricieux et méchant rayon de lune”. L’astre tutélaire change lui aussi de nature avec son protégé. Et, ultime métamorphose, “l’habit noir râpé, la toute récente livrée du clown anglais apporte quelque chose de mortuairement funambulesque”⁴⁰.

40. Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d’un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 38-39.

Dans la lignée de Jean de Palacio, le travail de Catherine Bazin-Mesnager abonde dans ce sens. Elle insiste elle aussi sur la transformation qui fait du personnage comique et ridicule de la *Commedia dell'Arte* ou de Molière une figure « tragique, voire d'une folie désespérée chez les Hanlon-Lee ou Margueritte ». Elle ajoute : « Celui que l'on croyait niais est un naïf, et cet air hébété qu'on lui trouvait devient signe d'une profonde mélancolie, mal être noble s'il en est en ce tournant de siècle »⁴¹. La dimension mélancolique du clown offre une plus grande profondeur métaphysique. Par ailleurs, il devient muet au fur et à mesure, communiquant de préférence par le corps, le geste et la grimace. Son ambivalence en fait « le bouffon de son siècle », un bouffon dont « les secousses sont autant hilarité que terreur d'une conscience qui s'effraie »⁴². On la voit très bien sur la photographie que Nadar fit de Sarah Bernhardt déguisée en Pierrot en 1883. Son épaisseur le promet au rang des thèmes littéraires aux côtés du bouffon. On le retrouve dans maints poèmes de Verlaine, de Théodore de Banville ou de Michaux plus tard.

La deuxième image est sans doute encore plus fascinante puisqu'elle est plus ou moins parvenue à éclipser la première. C'est celle de l'*auguste*. Sa naissance relève de la légende. Il apparaît aux environs de 1880, cent ans après le premier cirque. Diverses anecdotes existent pour expliquer son apparition et elles se rejoignent toutes dans la narration d'un incident lié à un excès d'ébriété involontaire qui lève tout mystère sur l'origine du nez rouge. Les éclats spontanés de rire du public l'auraient baptisé : « Ce soir-là, l'auguste n'avait pas *fait* le clown, il avait été le clown »⁴³. Rapidement, la composition du duo devient indispensable et il n'est plus de clown qui n'engage de son propre salaire un auguste qu'il dirige, sur lequel il a un droit de bastonnade (ce sont surtout des coups de pied au derrière). Roland Auguet s'est interrogé sur les conditions qui ont permis à cet événement isolé de s'ériger en normes : « Il faut pour cela chercher à voir en quoi réside la spécificité du personnage de l'auguste. C'est d'abord son costume, qui a varié avec le temps – habit “de soirée” d'abord, tenue “de ville” ensuite – mais qui toujours a été celui du “mal accoutré”,

41. Catherine Bazin-Mesnager, « Pierrot : bouffon fin-de-siècle », in Michel Bateau et Judith Spencer, *Le Bouffon dans les lettres françaises*, Châtillon, Edmonton, 1998, p. 13.

42. *Ibid.*, p. 27.

43. Bernard Fallois, *op. cit.*, p.XIV.

du pochard : bouts de ficelle, épingles à nourrice, oripeaux invraisemblables ramassés au hasard de tribulations inscrites dans l’avachissement des étoffes. Le contraire du clown sans doute, mais surtout une stylisation de la misère »⁴⁴.

Parmi les attributs caractéristiques qui permettent de faire le clown, la couleur rouge des cheveux rappelle le théâtre romain dans lequel « la chevelure rousse ou les ailes rousses attachées aux masques désignent les hommes laids et les bouffons » car « être roux est dégradant et ridicule »⁴⁵, nous rappelle Michel Pastoureau. Il s’appuie sur deux *Épigrammes* de Martial :

Les cheveux rouges, le visage noir, une jambe trop courte, un œil abîmé, tu fais merveille, Zoïle, si tu es un honnête homme. (livre XII, n°54)⁴⁶

Masque de Batave roux, je suis une fantaisie de potier : ce visage dont tu te moques, l’enfant tremble devant lui. (livre XIV, n°176)⁴⁷

À côté du *clown blanc* élégant, aérien et disert, il fallait un être terrien qui rappelle l’origine même du mot *clown*. Ce retour aux origines permet de rapporter un comique populaire proche du grotesque carnavalesque médiéval. À cela s’ajoute que le couple dominant-dominé mime le couple roi-bouffon. En ressuscitant cet équilibre ancien, il devient possible de concilier toutes les contradictions, du tragique et du burlesque, du bavardage et du mutisme, de l’agilité et de la balourdise, de la pâleur et de la bigarrure.

L’histoire voulut ensuite que l’auguste devienne très vite la vedette bien qu’il fût pensé initialement comme un faire-valoir du clown blanc. Aujourd’hui, l’image de l’auguste double le plus souvent celle du clown dans nos représentations. D’ailleurs, on trouva de plus en plus d’augustes sans clown – c’est dire leur hégémonie !

À l’orée du XX^e siècle, le paysage bouffon propose donc un diptyque où évoluent en parallèle le bouffon traditionnel devenu objet littéraire et le couple clown-auguste en pleine ascension. Par exemple dans *Les Bouffons* de Miguel Zamacoïs créée en 1907

44. Roland Auguet, « Les fêtes populaires et le comique clownesque », in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 153.

45. Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d’une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 105-106.

46. Martial, *Épigrammes*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 176 – « Crine ruber, niger ore, breuis pede, lumine laesus, rem magnam praestas, Zoile, si bonus es ».

47. *Ibid.*, p. 246 – « Sum figuli lusus russi persona Bataui. Quae tu derides, haec timet ora puer ».

au théâtre Sarah Bernhardt, l'un des deux bouffons se livre à une tirade brillante pour faire l'éloge de sa bosse et fait directement écho à la tirade du nez de Cyrano, associant la "laideur" de ce dernier au destin des grands amuseurs.

Il nous reste enfin à parler d'un autre facteur de promotion et de confusion des types bouffon et clownesque, le cinéma burlesque : « Le Pierrot tragi-comique est maintenant dépassé par Charles Chaplin, qui obligatoirement mime au temps du cinéma muet, agrandit le décor à l'échelle de la vie et utilise les "effets" et les "traditions" du répertoire des clowns du cirque et les excentriques du music-hall »⁴⁸. Ce n'est guère surprenant en effet si l'on se souvient que Charlie Chaplin avait joué les augustes avec Stan Laurel dans un numéro de *Charivari* dans un cirque anglais en tournée à New York. L'histoire du cinéma burlesque et sa popularité ont frappé l'imaginaire non seulement du public mais, en amont, ont marqué l'imagination des auteurs et influencé les esthétiques d'époque :

Le film muet comique eut sans aucun doute une influence décisive sur le Théâtre de l'Absurde. Il a l'étrange atmosphère de rêve d'un monde vu du dehors, par celui qui, coupé de la réalité, regarde avec des yeux qui ne comprennent pas. Il a la qualité du cauchemar et révèle un monde perpétuellement changeant et sans but. Il a prouvé mille fois la profonde puissance poétique de l'intrigue sans intrigue et sans parole. Les grands acteurs de ce cinéma, Chaplin et Buster Keaton, sont la personification parfaite du stoïcisme de l'homme en face d'un monde mécanique d'appareils qui se déchaînent⁴⁹.

Dans cette dernière période, l'image du bouffon a éclaté pour s'emparer de tous les registres et de tous les arts. Ses métamorphoses lui ont permis d'accéder à d'autres statuts : le type est notamment devenu un genre ou un registre, un *topos* littéraire et artistique. Comme type, il a même ouvert sa palette aux humeurs mélancoliques, et on le retrouve sous une forme noble dans quelques grandes œuvres lyriques du répertoire. En parallèle, il s'infiltré dans les formes les plus populaires de spectacle tel que le cirque où il fonde une nouvelle famille : celle des clowns.

Ce sont partout des va-et-vient entre le théâtre, l'opéra, le cirque, le cinéma : ils

⁴⁸. Tristan Rémy, « Le mime », in Guy Dumur, *Histoire du spectacle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1515.

⁴⁹. Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *opus cit.*, p. 314.

reconfigurent en permanence l'idée que nous pouvons nous faire d'un bouffon ou d'un clown. En réalité, on va d'un syncrétisme à un autre : celle du Pierrot lunaire avec le clown britannique, celle du clown moderne avec l'auguste, et celle du clown avec le bouffon. Même si les puristes de l'un comme de l'autre protègent passionnément leur chasse-gardée, l'imaginaire collectif, lui, réactive ces effets de miroirs qui fleurissent de toute part. Et Tristan Rémy de conclure : « Le clown, synthèse des bouffons disparus »⁵⁰.

50. Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1945, p. 40.

*Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et, le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles.*

Théodore de Banville

Le concept de bouffon renvoie à plusieurs réalités. Il a désigné à une certaine époque un personnage bien spécifique qui avait hérité une partie de son essence de l'Antiquité mais qui se distinguait suffisamment du passé pour se découper nettement dans le flux des évolutions. Aujourd'hui, on ne désigne pas par le concept de bouffon la même réalité, même si la modernité a réactivé certaines fulgurances dramatiques de l'Antiquité. Le bouffon a opéré comme un vecteur de transmission. On pourrait dire, pour filer la métaphore généalogique, que certains traits de caractère ont comme sauté une génération. Dans cette famille millénaire, on ne se préoccupe pas de savoir avec qui on s'allie ou se mésallie, seules priment l'efficacité des effets et la puissance des représentations.

Le bouffon est par ailleurs une figure extrêmement protéiforme, à tel point qu'il est souvent bien difficile de dire où se situe exactement la limite définitionnelle. Il faut se demander à quel moment tel ou tel type de personnage entre ou sort de la catégorie du bouffon, passe dans celle de clown ou se constitue comme une catégorie à part entière. Faut-il considérer cette ribambelle de personnages de manière strictement exclusive ? La confusion est-elle épistémologiquement condamnable ? C'est sans doute l'inépuisable disponibilité de l'*entité bouffon*, sa capacité à tantôt produire et tantôt absorber ses avatars, qui ont garanti sa postérité.

Il n'est pas question ici de savoir si les critiques ont abusivement ou anachroniquement utilisé des catégories discriminantes ; qu'importe s'ils ont vu des bouffons là où ce n'en était peut-être pas. D'une part, prétendre trancher la question relève toujours d'un parti pris. D'autre part, le but de cette histoire, rappelons-le pour mieux la clore, était de montrer comment était advenue l'idée du bouffon aujourd'hui, quels en étaient les fondements dans l'imaginaire collectif. Les auteurs dont il sera question dans la suite de notre travail ont la même mythologie du bouffon que leurs lecteurs. La reconnaissance par le public seule prévaut donc. C'est la seule

vérité culturelle qui soit.

Le déclin du bouffon avait commencé tôt : le vicomte traite Cyrano de « bouffon » à la scène 4 de l'acte 1 du chef d'œuvre d'Edmond Rostand. Bien sûr, certains déplorent une réduction des personnages de bouffon. Le clown connaît le même sort : il était à peine né qu'il devait essuyer une terrible déperdition de sa puissance comique et de son originalité. Pour Dario Fo, « le clown a perdu sa capacité de provocation, son engagement politique. Il a en effet autrefois exprimé la violence, la cruauté, le besoin de justice. En réalité, il s'agit à l'origine, d'un personnage obscène, vicieux, méchant, diabolique : dans les cathédrales du Moyen Âge, on trouve des représentations de bateleurs montrant leur sexe. Il ne faut pas oublier que le clown le plus ancien mentionné dans les documents en Angleterre, portait le masque de Polichinelle, le bossu, le maudit ».

Nous, au contraire, nous insisterons sur la richesse de ces bouffons des temps modernes qui expérimentent de nouveaux *modi operandi*, revêtent de nouveaux costumes et choisissent d'autres cibles.

Deuxième partie

**UNE ARCHÉTYPOLOGIE DU
BOUFFON**



Cette partie de notre travail est un essai visant essentiellement à établir les bases d'une *conceptualisation* du bouffon moderne. Commençons donc par préciser l'acte de conceptualisation même.

Dans la polysémie techniciste que les philosophes proposent du mot "concept", il ressort essentiellement l'idée d'une représentation intellectuelle, générale et abstraite d'un objet. On trouve principalement deux définitions du concept.

D'une part, on trouve un sens exclusif. Albert Burloud, auteur de *La Pensée conceptuelle, essai de psychologie générale*, en propose une définition fonctionnelle : « Le concept est une pensée abstraite relativement stable et désignée par un *mot*. La plupart des idées sont en même temps des idées générales... Généraliser, c'est prendre conscience qu'un ou plusieurs caractères sont communs à une pluralité d'objets ; ces caractères, placés à part sous l'étiquette d'un même nom, constituent l'idée générale »¹. Le concept résulte donc d'un acte intellectuel qui compare entre elles des impressions semblables jusqu'à en dégager une essence formelle, détachée des qualités concrètes et particulières, et qui entend porter une signification universelle. Le concept découle donc de l'observation empirique. Puis il la transcende pour fonctionner comme un *outil de reconnaissance*. Les concepts deviennent alors des repères qui permettent d'appréhender le réel. La définition est conçue comme une cristallisation temporaire qui traduit un état de l'entendement collectif. Cette vision implique un consensus et l'identification la plus univoque possible de caractéristiques. Il s'agit aussi d'envisager le concept comme une catégorie exclusive. Avec cette définition, le bouffon se doit de manifester les paramètres préétablis dans le concept. Or, justement, nous avons déjà établi que le consensus a du mal à s'établir car les caractéristiques du bouffon sont historiques, c'est-à-dire changeantes. Ce n'est pas un problème propre au bouffon mais c'est particulièrement vrai dans son cas.

D'autre part, on trouve un sens inclusif qui explique la survivance et même l'efficiencia de son usage, car l'acte de penser par concepts peut aussi signifier, de

1. Albert Burloud, *Cours de philosophie : psychologie*, Paris, Hachette, 1948, p. 299-300.

manière non normative, l'inhérence d'un découpage conceptuel à tout langage par sa fonction de référence à la réalité, et la prégnance de ce découpage conceptuel dans l'expression de la pensée. Autrement dit, avoir recours à un mot-concept dont on ignore le sens exact n'empêche pas la communication verbale de se dérouler. Cette dernière, pour fonctionner, fait l'hypothèse d'une signification archétypale qu'elle ne s'embarrasse pas de définir. Et c'est justement par son usage que le concept est aussi, comme l'a montré Bergson, une médiation entre l'homme et son environnement au service d'une tactique de la vie où nommer, c'est classer. Il met en lumière le réel en même temps qu'il actualise notre puissance d'inventer. En ce sens, l'acte de nomination ne doit plus être jugé au regard d'une définition préalable. Il déclenche une actualisation et participe à la définition. C'est cette *irréductible disponibilité* du concept qui lui permet de surmonter son *inéluçtable obsolescence*. Il s'agit donc d'envisager le concept comme une catégorie inclusive cette fois, capable d'intégrer les nouvelles formes du réel.

Il s'est agi ici de décloisonner le concept exclusif pour lui permettre d'accueillir d'autres caractéristiques qui formeront la modernité de ces bouffons. Nous entendons donc proposer une série de caractéristiques définitoires plutôt qu'une typologie comme l'ont fait les diverses études sur le bouffon mentionnées en introduction. En effet, l'usage a souvent été de créer des classifications et de répartir la variété des bouffons dans des catégories exclusives. C'est le cas par exemple dans *Fools and Jesters in Literature, Art, and History* de Vicki Janik² pour qui la taxinomie semblait un dispositif d'intellection efficace. Cependant, elle ne l'est pas tout à fait dans notre cas car on verra qu'un personnage peut manifester tantôt des traits qui en font un type A de bouffon, tantôt d'autres qui en font un type B. Ainsi, si l'on s'autorise à penser un concept du bouffon dans les pages qui vont suivre, ce sera dans le sens d'une entité intellectuelle ductile, c'est-à-dire protéiforme et dynamique, dont les caractéristiques sont modulables. Ces caractéristiques permettront non pas de créer des types mais deux archétypes opposés, formant un cadre transcendantal,

2. Vicki Janik établit quatre types de bouffons bien distincts : 1° Le fou-sage (*wise fool*), 2° le naïf (*dupe*) ou la victime (*victim*) qui subit les brimades des autres, 3° le farceur (*trickster*) ou malfaiteur (*evildoer*), 4° l'innocent (*innocent*) ou le fou sacré (*holy fool*).

comme des limites de l'aire d'existence du bouffon. C'est pourquoi nous proposons de parler d'"archétypologie". Ainsi, on verra qu'un bouffon n'a pas besoin de cumuler l'ensemble des caractéristiques pour être identifié comme tel. Cette première phase cartographique est indispensable pour tenter ensuite d'isoler des permanences.

Il n'est pas question toutefois de repartir à zéro en faisant table rase de l'Histoire. Il s'agit plus simplement de mettre à jour le concept à la lumière d'un constat simple : les personnages retenus manifestent les caractéristiques de plusieurs traditions. D'une part, on trouve des références explicites au *stéréotype* que l'imaginaire collectif emprunte à la Renaissance. Nous commencerons par là. D'autre part, on trouve dans les spécimens du corpus des *bouffons carnavalesques* que nous étudierons à la lumière des recherches de Mikhaïl Bakhtine. Enfin, nous verrons comment la modernité s'est réapproprié la tradition du *bouffon mélancolique* qui s'était mise en place au XIX^e siècle.

C'est bien là toute la variété avec laquelle il nous faut composer. Le personnage de Galgüt nous en instruit dans *L'École des bouffons* :

GALGÜT. – [...] Mes gentils compains, toute farce trouve sa fin. Moi, votre aîné, je vous harangue, en manière d'adieu, car avec l'aube, vous prendrez la route ; elle vous mènera bien quelque part, à des servitudes dorées : c'est le parti du sage. Certains d'entre vous resteront errants et retourneront au peuple : c'est le parti des fous. Mais vous êtes marqués. Vous bouffonnerez, et que vous choisissiez l'épigramme ou l'étron, bouffons bouffonnants serez-vous, nantis de ce pénible apostolat d'amuser les humains. Vous trouverez votre style : les uns se comporteront avec une sereine fatalité, et seront sacrés artistes ; d'autres agiront scélératement, sous les crachats et les gifles. Domestiqués ou libres, vous n'échapperez pas à votre condition, Mais à tout prendre, cette condition est enviable, puisque dans notre société impitoyablement hiérarchisée, vous seuls pouvez vous en moquer, en marge d'elle, et faire votre malin plaisir. L'art consiste à ne point forcer son talent. Considérez donc que vous deviendrez indispensables dans la vie des Cours, avec le médocastre et le moine gris ; que, avec eux, vous graviterez dans l'intimité des grands. Sachez, des grands, reconnaître les humeurs, les maladies, les vices, et vous régnerez. Sachez regarder, écouter et vous taire ; sachez souffrir avec le sourire et dissimuler votre joie ; sachez le moment de lâcher un trait d'esprit ou une vessie. Le bizarre est une forte source d'amusement et de surprise. L'observation des animaux vous permettra mille effets d'un comique certain. Ayez aussi de la mémoire, surprenez le plus de secrets possibles, car c'est à vous, qu'en son inquiétude, le prince posera ses interrogations, à vous qu'il fera ses confidences désabusées. Cachez vos émois, vos dégoûts, vos hargnes ; ou laissez croire que vous ne faites que simuler ces sentiments personnels. Qu'à aucun moment, on ne

soupçonne que vous puissiez être autre chose qu'un bouffon, et partant se méfier de votre présence...

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 307-308.

Ghelderode condense ici toute la légende dorée du bouffon. Nous retrouvons tout ce qui doit nous occuper dans les pages qui vont suivre : la servitude comme la sagesse, le vagabondage comme la sédentarité, l'esprit fin comme la scatologie, la grandeur comme la déchéance, la liberté comme la domesticité, l'éloquence comme le mutisme, le divertissement comme la gravité, la virtuosité comme la balourdise, la malice comme l'innocence. Ces multiples antinomies apparaîtront dans l'archétypologie.

Cette partie confronte l'Histoire de l'idée que nous avons exposée en première partie avec l'observation littéraire et théâtrale issue du corpus. L'observation est donc plus esthétique qu'empirique. Il faut prendre conscience des sources d'observation limitées qui sont à notre portée. Même s'il aurait été très instructif de connaître la réaction du public lors des représentations au fil du temps, il faudra essentiellement se contenter des ressources de l'étude de texte. En procédant ainsi, « peut-être gagnerons-nous d'ailleurs à ce contact soutenu quelque chose de plus qu'une définition théorique – une connaissance pratique et intime, comme celle qui naît d'une longue camaraderie »³. Le concept de bouffon qui en résultera aura donc un sens littéraire.

3. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 2.

1 Grandeur & décadences d'un stéréotype

*Cachez le fou derrière l'huis
Sa longue oreille le trahit.*

Sébastien Brant

On trouve dans l'ensemble du corpus des références au bouffon de cour. Bien sûr, les auteurs n'y font pas référence de la même façon ou dans les mêmes proportions. Certains sont explicites quand d'autres utilisent des stratégies périphériques ou des références symboliques plus discrètes. Il faudra donc nous appuyer sur les caractéristiques traditionnelles du bouffon qui ont été définies en première partie.

Nous pourrions nous appuyer sur les noms et les descriptions de costumes ou d'accessoires car ce sont des éléments concrets et immédiatement sensibles. Le nom a une importance particulière dans le texte théâtral puisqu'il est mentionné dès le début et devance l'exposition pour donner déjà quelques bribes de sens. Le costume, quant à lui, joue un rôle identique mais sur la scène où il est un immédiat symbole, un indice prédiscursif du rôle à jouer. La codification du costume marque l'histoire du personnage et appose sur la mémoire collective son estampille. Robert Abirached en cite des exemples : « La barbe, l'énorme ventre cerclé de Grosguillaume, le phallus de cuir de Pantalon, la batte d'Arlequin, la farine qui barbouille le visage de Jodelet »¹ sont autant de jalons de la remémoration. D'ailleurs, l'image du bouffon n'est souvent ni un corps ni un visage, mais un costume et des attributs symboliques.

1. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 70.

Les noms ont une puissance d'évocation importante. Ils jouent évidemment un rôle fonctionnel dans la pièce pour permettre à l'histoire de s'incarner, mais ils sont également le moment d'un investissement sémantique qui peut en passer par diverses stratégies allant de l'étymologie savante à la sonorité allusive. C'est à tel point qu'il vaudrait mieux, pour être exact, parler de *sobriquet* étant entendu que ce dernier désigne un surnom familial que l'on donne à une personne avec une intention moqueuse ou plaisante, en référence à ses particularités physiques ou à ses traits de caractère, à son origine sociale ou géographique, à son métier ou plus généralement à une anecdote de sa vie. Le sobriquet est souvent l'occasion d'un jeu de mots. C'est donc un acte poétique fort qui s'amuse plus que jamais de l'entremêlement du signifiant et du signifié, de la dénotation et des connotations, pour caractériser le personnage. Dans le corpus, certains ont des noms au sens classique du terme, mais une grande partie possède un sobriquet.

Nous commencerons par nous intéresser aux figures de proue du corpus qui sont de véritables monstres sacrés. Puis, nous envisagerons les bouffons comme un autre genre de monstre, plus dangereusement spectaculaire et subversif. Ces monstres-là sont les rebuts de l'humanité. Enfin, nous ne pourrions pas manquer de préciser qu'ils fonctionnent le plus souvent en tandem, dans une relation de dualité ou de complémentarité, où ils occupent aussi bien la place du dominant que celle du dominé.

1.1 Les monstres sacrés

Le sixième jour, Dieu créa le Clown, Antonet, Pipo, Bario, Paul, Albert et François Fratellini, Little Walter, Footit et Chocolat, Grock... Le septième jour, il dut se reposer tellement il riait encore !

Jean-Paul Farré

On appelle habituellement *monstre sacré* un artiste d'un exceptionnel talent, quelqu'un dont le succès et la renommée excèdent les normes. Ici, nous proposons d'octroyer ce titre aux plus éminents bouffons du corpus. Ghelderode donne clai-

rement le titre de “bouffon” à plusieurs de ses personnages, Folia, Paep Theun, le Prince Folia, ainsi qu’une ribambelle d’apprentis bouffons regroupés dans *L’École des bouffons*. On comprend assez clairement qu’Ulenspiegel en est. Mais les fous de cour ne sont pas les seules vedettes. Il faut aussi compter avec d’autres grands noms du théâtre ou de la culture populaire comique.

On peut commencer notre palmarès par les grands bouffons de Ghelderode qui sont dans la littérature du XX^e siècle parmi les plus flamboyants bouffons qui aient été. Dans un programme de théâtre publié à l’occasion d’une mise en scène de *L’École des bouffons*, l’auteur pointait des critères constitutifs assez clairs : « Quand je parle de Bouffons, ne croyez pas qu’il s’agit de monstres physiques, ce sont des Bouffons par leur mentalité beaucoup plus que par leurs corps déformés. Les Bouffons sont surtout des gens redoutablement armés mentalement, qui ont la parole rapide, le ton de la répartie, qui sont des observateurs, des comédiens, des artistes, des inventeurs, des improvisateurs »².

Paep Theun est le seul bouffon dont le nom est directement repris de celui d’un bouffon de l’Histoire. Il apparaît dans la farce *La Couronne de fer-blanc* (1931) et dans *Le Perroquet de Charles Quint* (1934), ainsi que sous la forme d’une marionnette dans *Le Soleil se couche* (1951)³. Son office de bouffon est précisé dans les *dramatis personae*. Son existence est attestée à la cour de Charles Quint à Bruxelles vers 1530 mais ses origines exactes sont incertaines. Il semble qu’il fut un marguillier⁴ à Louvain avant de devenir le fou de cour. L’incertitude s’explique en partie parce que plusieurs bouffons portèrent le nom de Paep Theun à la cour de Charles Quint. Il est flamboyant de malice et de drôlerie dans *Le Perroquet de Charles Quint* comme nous le verrons par la suite, alors qu’il ne fait aucune plaisanterie dans *La Couronne de fer-blanc* et n’y est qu’un compagnon et confident du roi. Cette dernière pièce était un développement inspiré de *L’Histoire comique de Keizer Karel* (1922-1923)

2. Michel de Ghelderode, programme du Théâtre 347 publié à l’occasion de la mise en scène de *L’École des bouffons* de 1963.

3. Le 23 janvier 1951 pour être plus précis, date à laquelle eut lieu la création en langue néerlandaise sous le titre *De zon gaat onder...*

4. Il s’agit d’une charge ecclésiastique laïque consistant à tenir le registre des pauvres de la paroisse recevant l’aumône de l’Église et à assister le sacristain.

où le bouffon apparaissait déjà. On y trouvait également un autre fou, Karel le Fol, un dément qui se prend pour l'Empereur. Mais ce fou-là a toutefois peu d'envergure et ressemble plus à un fou du village.

Paep Theun offre un exemple typique de bouffon comme on peut le voir dans ces quelques passages du dialogue de la scène d'exposition où il affronte le comte de Buren :

LE COMTE DE BUREN. – [...] Si encore j'avais la situation du gros bouffon qui vient là et dont tout le labeur est de faire des calembours et des pirouettes. [...]

PAEP THEUN. – [...] Je suis l'homme le plus fatigué de l'Empire... après l'Empereur. Être intelligent toute la journée, quelle activité, mon cher comte! [...]

LE COMTE DE BUREN. – Viens, Theun? Nous sommes, toi et moi, les deux premiers visages que Sa Majesté désire voir en s'éveillant...

PAEP THEUN. – Oui... Si elle ne voyait que votre longue figure, Sa Majesté serait maussade toute la journée. Alors, elle corrige votre figure par la mienne qui est joyeuse, ronde, aimable, souriante, fleurie, lumineuse, épanouie...

LE COMTE DE BUREN. – Bien faite pour recevoir des claques!...

PAEP THEUN. – Je n'en reçois jamais, alors que les courtisans reçoivent, sans broncher, infiniment d'affronts.

Ghelderode, *Le Perroquet de Charles Quint*, scène 1, p. 307-308.

Ghelderode rend hommage à l'histoire de ce bouffon en s'inspirant librement d'anecdotes diverses⁵. Il est difficile de faire la part de l'Histoire et de la fiction car ces personnages relèvent pour ainsi dire de la légende. Paep Theun appartient au *mythe du bouffon*. L'auteur n'essaie pas de restituer une vérité historique, il emprunte à loisir la matière dont il a besoin pour librement inventer ses propres anecdotes. Il fait appel à une culture populaire que son public belge de l'époque, plus versé dans les traditions flamandes, possédait probablement mieux que le public français d'aujourd'hui. Ghelderode était très féru du folklore de la Flandre espagnole. Cela explique que toutes les pièces incluant un bouffon sont marquées par le règne de trois souverains ibériques : Ferdinand d'Aragon (*Christophe Colomb*), Charles Quint, aussi appelé Kaizer Karel, et Philippe II (*Le Perroquet de Charles Quint*, *Le Soleil se couche*, *Escurial*, *L'École des bouffons*).

5. On trouve dans *Le Bouquin des méchancetés* de François Xavier Testu l'anecdote la plus célèbre. Elle concerne un abus de liberté qui valut au bouffon d'être exclu des cuisines pendant plusieurs jours, ce qui lui parut trop dur. Il tenta en vain de gagner le cuisinier, mais celui-ci resta ferme. Il finit par clouer des planches sur tous les lieux d'aisance du palais et, lorsqu'on lui demanda la cause de sa hardiesse, répondit : « Je croyais que tous les privés étaient superflus à la Cour puisqu'on n'y mange plus ».

Le personnage d'Ulenspiegel dans *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel* (1935) est à la frontière de l'Histoire car son existence n'est pas attestée. Dans son cas, Ghelderode emprunte à une tradition plus diffuse puisqu'il s'inspire de la littérature populaire du Nord de l'Allemagne⁶ où *Till l'Espiègle* est un personnage célèbre pour ses malices. Il existe plusieurs formes du nom, comme la forme allemande *Till Eulenspiegel*, ou *Dyl Ulenspegel* en bas-allemand, ainsi que le néerlandais *Tijl Ulenspiegel*. Il était connu pour prendre au pied de la lettre une expression de sens figuré afin de moquer ses contemporains. Sa légende en fait un personnage sympathique d'une profonde sagesse, renversant l'ordre social pour faire éclater les vérités embarrassantes. L'étymologie de son nom renverrait à *Eule* et à *Spiegel*, soit respectivement la "chouette" et le "miroir". La chouette possède une symbolique ambivalente puisqu'elle a pu représenter la sagesse dans l'Antiquité alors qu'elle est rapprochée de la rouerie et de la tromperie au Moyen Âge. On peut parfois trouver une étymologie fondée sur un jeu de mots avec *ulen*, "essuyer" en moyen bas allemand et sur *spiegel*, "derrière". Ainsi, son nom prendrait une tournure bien plus vulgaire. Cependant, cette deuxième étymologie semblerait n'être qu'une construction postérieure controversée.

Le personnage a pu parvenir jusqu'à l'auteur et ses contemporains par plusieurs intermédiaires. D'abord, Charles De Coster en fait une figure de résistance flamande sous l'occupation espagnole au XVI^e siècle dans *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres* de 1867. On prête au personnage l'habitude de dire *ik bin ulen spegel* ("je suis votre miroir"). Investi d'un rôle patriotique, il sert de dernier bastion. De plus, il apparaît également dans le poème symphonique *Till Eulenspiegels lustige Streiche* de 1894-1895 de Richard Strauss. Dans *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*, l'auteur en propose une version âgée. Ce « vieillard décharné » vient faire ses adieux et rendre public son testament. Avant de partir, il fait le récit de sa vie en montrant comment il est passé d'une existence vile à celle d'un héros.

6. On trouve une très brève référence à un autre personnage célèbre dans le folklore allemand : il s'agit de Hanswurst dont nous avons rapidement parlé en première partie et qui figure parmi les personnages de Jarry dans *Kroeflich ou l'héritage* (1886).

ULENSPIEGEL. – [...] Chers concitoyens, celui que vous contemplez est un incommensurable pécheur. Ce que fut mon existence, vous le savez : aventureuse, burlesque, dissipée, pour ne pas dire plus. Quels métiers je fis : soldat, navigateur, avocat, diplomate, bouffon, chansonnier, marchand, acteur, astrologue et d'autres moins avouables ; je fis même le métier de rentier quand il advint que quelque tyran me mit en prison par erreur... *Mea culpa, mea maxima culpa!*... Oui, je trompai le monde par belles manières et paroles mais le monde n'est-il pas prodigieusement naïf et n'aime-t-il pas qu'on le trompe?... Oui, je moquai les princes et les grands, mais toutes les fois qu'ils me parurent risibles!... Oui je volai mon prochain, mais je volai surtout les voleurs!... Oui, je ridiculisai les hommes et les institutions, mais ce faisant, n'étais-je pas un moraliste?...

Ghelderode, *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*, scène 4, p. 101.

Dans la dernière scène, il réapparaît sous la forme d'un spectre et dévoile la supercherie. Les trésors qu'il dit avoir laissés ne sont que des défroques et des clous aromatisés d'un parfum de « matières innommables ». Dans la confusion générale que son legs suscite auprès des infâmes héritiers, il revient pour avoir le dernier mot de la farce :

LE SPECTRE. – [...] Je suis l'âme d'Ulenspiegel, et je vous maudis, austères magistrats, homme de peu, avarès qui vous ruez sur les ordures! Vous voilà riches, stupides bonshommes! Sachez-le, je naquis, vécus et mourus pauvre ; mais j'étais le plus riche de la terre, car je possédais la liberté!... Je vous lègue mon exemple, mes gestes, mes propos. N'est-ce pas un trésor? Tant pis si vous n'en savez rien faire! Et je vous le dis : mon âme va errer dans vos campagnes, vous jouant des tours pendables ; mon âme que vous ne pourrez atteindre, mon esprit que vous ne pourrez saisir!... Pleurez, bonshommes! Moi, l'Espiègle, je lance mon rire immortel...

Il éclate de rire de façon stridente.

Ghelderode, *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*, scène 7, p. 108-109.

Certes le personnage dit clairement qu'il a été fou de cour, mais c'est surtout par son comportement et son insolence qu'il montre appartenir à la grande famille des bouffons.

Le suivant n'est pas du genre à jouer un mauvais tour et se distingue avant tout par son éloquence. Le Prince Foliant, présenté comme un baladin et un poète dans *Marie la misérable*, insiste sur cette qualité lorsqu'il se présente dans la scène d'exposition :

FOLIANT. – Oui, c'est moi, le prince – de quoi? – des fols. [...] Mon trop-parler fleuri, ma fine et volgepiquante jactance.

Ghelderode, *Marie la misérable*, I, 1, p. 105.

Ce personnage est en réalité le protagoniste de la pièce. Il ne s'illustre pas que

par sa faconde mais aussi par une sagesse farcesque on ne peut plus classique, comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

WALERAN MEYNART. – Non, le Duc m'a farcé! On rit à mes dépens! Je veux mourir!
FOLIANT. – Alors mourez de rire et riez de vous-même! Vous êtes soudain populaire au-delà de vos mérites, allez! Et remerciez le Duc pour tout l'esprit qu'il eut à votre place!

Ghelderode, *Marie la misérable*, I, 9, p. 196.

Il donne également la réplique au bouffon Zotten April dans la scène 10 de l'acte I. Le nom « Zotten » est très probablement dérivé de *zot*, le “fou” des kermesses. Ce dernier pourtant ne dit rien d'intéressant. Son apparition est aussi fugace que son intérêt sommaire. Il ne mérite donc pas le titre de monstre sacré.

Dernier mais non des moindres, le personnage de Folia dans *Escorial* (1927), *Christophe Colomb* (1927) et *L'École des bouffons* (1937) de Ghelderode est sans aucun doute le plus illustre bouffon du corpus. Son nom n'est pas un emprunt à la tradition ou à l'histoire comme ce fut le cas pour Theun et Ulenspiegel. Son nom relève plus de la paronomase, tant la similitude montre la volonté de réduire le personnage à sa fonction. Folia est un fol, comme le Prince Folia d'ailleurs. Ils n'ont pas d'autre identité. La première apparition de Folia est l'occasion d'un portrait précis :

Folia, le bouffon, dans sa livrée aux couleurs voyantes, est un athlète sur des jambes tordues, aux allures d'araignée. Il vient des Flandres. Sa tête rousse – grosse boule expressive – s'éclaire d'yeux pareils à des loupes.

Ghelderode, *Escorial, dramatis personae*, p. 69.

Il apparaît de manière beaucoup plus timide dans *Christophe Colomb* où il est censé être vieux alors qu'il mourait à la fin d'*Escorial*. On peut donc voir que l'auteur ne propose pas une continuité dans ses pièces mais seulement une identité symbolique. Il est également âgé dans *L'École des bouffons* mais ce qui est plus marquant, c'est l'évolution dans la description qui annonce immédiatement la différence de traitement :

Surgit Folia, tenant une bougie allumée. C'est un petit vieillard chauve et vacillant, resté très souple et ingambe. Il est vêtu de bouffantes culottes de velours noir et d'une chemise immaculée, à col et poignets de dentelles. Il chausse de fines bottes de cavalier. À ses doigts, des bagues dont les pierreries s'enflamment. À la vérité, Folia

n'est pas difforme : il se peut dire un nain grandi mais proportionné et même gracieux, encore que se devine qu'il porte corset. Sa personnalité exprimerait la faiblesse et la ruse, n'était son regard magnifique, d'une eau bleue, et qui, par instants, aura le métallique éclat de la supérieure Volition. Avec ses yeux, il a d'extraordinaire mains de mime, qui semblent modeler des formes ou diriger des musiciens, à la manière des thaumaturges. Il avance comme un somnambule.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, scène 2, p. 297.

La description de Ghelderode offre un luxe de détails surprenants qui en font un personnage textuel impossible à retranscrire fidèlement sur scène. De plus, la différence de traitement de Ghelderode est manifeste dans le soin qu'il a de décrire les yeux. Dix ans après sa première apparition, les prunelles de Foliaal gagnent une délicatesse dont la noblesse contraste avec le grotesque du corps. Par ce détail, l'auteur lui donne une profondeur qui engage plus facilement le lecteur à lui supposer une âme sensible. Jacqueline Blancart-Cassou écrit que Ghelderode « a voulu faire du bouffon un être profondément humain et sensible sous sa difformité, et préféré au roi pour ce motif »⁷. Ce bouffon exceptionnel se construit par opposition à ses congénères :

FOLIAL. – [...] Vous autres, bouffons, vous n'avez pas d'âme !

Ghelderode, *L'École des bouffons*, 1, 3, p. 299-300.

On peut ajouter que Foliaal ressemble beaucoup au Triboulet de Victor Hugo dans cette pièce car il a lui aussi une fille très belle qui meurt tragiquement après avoir aimé un prince. On ne saurait parler de coïncidence de la part d'un si grand lecteur de Victor Hugo. Cela fait immédiatement rejaillir l'aura tragiquement noble du modèle sur son avatar.

Ces modèles partagent leur célébrité avec d'autres figures très vives de l'imaginaire collectif, les personnages de la *Commedia dell'Arte*. Jarry prend clairement position dans un article publié dans le *Mercure de France* en 1896 : « L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entas-

⁷ Jacqueline Blancart-Cassou, « Du grotesque hugolien au grotesque de Ghelderode : influence, rencontres, divergences », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5 (sept. 2000), p. 1348.

sant les crimes... » . Cet intérêt porté aux caractères s'inscrit dans une théâtralité classique.

Nous nous intéressons donc désormais non plus aux bouffons de cour mais proprement à ceux du théâtre. Ils nous semblent pertinents si l'on prend en compte leur statut de "personnages bouffons", terme jargonesque de la *Commedia*. L'appellation sert à désigner de manière assez floue l'ensemble des personnages proprement comiques du genre. Il s'applique néanmoins plus à certains personnages qu'à d'autres. L'importance de la bigarrure et le degré de ridicule sont habituellement les deux repères essentiels pour porter cette étiquette. En ayant recours nous-mêmes à cette appellation pour justifier l'élection des personnages issus de cette tradition, nous profitons de cet emploi abusif du mot. Certes il ne s'agit pas de fous de cour, mais il faut bien suivre l'histoire du mot et celle de l'idée, où qu'elles nous entraînent. Le patronyme est là encore une indication précieuse. Il active l'*ethos préalable* des personnages, cette réputation prédiscursive et même pré-scénique qui déclenche l'imaginaire. En s'inscrivant par le nom dans une tradition théâtrale célèbre, les auteurs font le choix d'offrir une aura qui précède l'histoire pour en annoncer la teneur.

Si Colombine dans *Le Ménagement de Caroline* (1930) de Ghelderode n'a rien de particulièrement bouffon, en revanche, Scaramuccia et Pulcinella dans *Les Brigands de la Calabre* (1885) de Jarry, forment un tandem de personnages bien plus grotesques et susceptibles de faire rire. Scaramuccia, fidèle à son nom de petit batailleur, veut renverser son maître Lantimèche. Pulcinella, quant à lui, se contente de lui donner la réplique, le plus souvent sous la forme de psittacismes. Le seul nom de Pulcinella (ou Polichinelle) impliquerait normalement un valet simple mais rusé, pouvant être aussi bien grossier et disgracieux que spirituel. À la mention de son nom, l'imaginaire collectif se charge de faire jaillir un homme vêtu de blanc, portant un masque avec un nez de corbin, nanti d'une bosse et d'un gros ventre. De même avec Scaramouche, avec lequel on s'attend forcément à voir paraître un individu tout de noir vêtu et portant une longue rapière, à la mode espagnole. On s'attend également à le voir aussi fanfaron que peureux, tel le *capitan* ou *Matamore*. Dans la pièce, le personnage de Durocher fait un portrait de Scaramuccia et de Pulcinella en mauvais plaisantins et blagueurs invétérés qui n'ont de cesse de jouer des farces et de semer la zizanie.

Dans *La Clochette* (1886) de Jarry, Pulcinella donne la réplique à Jocrisse et Goodfellow. Jocrisse est également un personnage célèbre de la comédie. Classé traditionnellement parmi les valets bouffons, il incarne la niaiserie populaire et la maladresse. Ordinairement, il est accoutré de bas chinés, d'une petite culotte, d'une veste rouge et d'une perruque à queue⁸. Quant à Goodfellow, le montagnard, son nom anglais évoque la simplicité rustique du clown shakespearien. D'ailleurs, on peut pousser plus loin la référence en rappelant que, dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, Puck est un surnom pour Robin Goodfellow. Le patronyme est lui-même un surnom répandu en anglais. Dans la pièce de Jarry, les trois personnages passent leur temps à se jouer des farces les uns aux autres. C'est un concours sans cesse répété à qui tendra le meilleur piège. La pièce se termine logiquement par un triple ridicule.

Enfin, dans *Le Ménage de Caroline*⁹ de Ghelderode, on rencontre Pierrot et Arlequin. Pierrot est un personnage central dans ce travail puisqu'il est à la confluence de plusieurs imaginaires. D'une part, il appartient à la *Commedia dell'Arte* dans laquelle, sous le nom de Piero ou Pedrolino, il représente la famille des *zanni*, c'est-à-dire des valets bouffons. Candide, badin et pourvu d'un peu de bon sens, il se reconnaît tout de suite par son habit blanc. Contrairement aux autres personnages, il est d'usage qu'il ne porte pas de masque et ait le visage enfariné. Mais il est aussi plus proche de nous par le carnaval de Paris où il était régulièrement à l'honneur. Il suscitait l'engouement du public parisien sur les scènes de pantomime dans les années 1830. Il a continué de défiler jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Le Paillasse, qui en est un dérivé, participe de sa popularité. D'autre part, il joue un rôle clef dans la constitution du clown anglais et français moderne, au théâtre comme au cirque. Le célèbre mime Jean-Baptiste Gaspard Deburau en fit une interprétation pathétique

8. Connu surtout dans *Le Désespoir de Jocrisse*, comédie-folie en deux actes de Dorvigny et jouée par Baptiste Cadet en 1791. Ses aventures se poursuivent dans une suite et sous la plume d'autres auteurs. Il est incarné sur les planches pendant tout le XIX^e siècle. Antoine Mandelot, surnommé Bobèche, tint le rôle de Jocrisse sur le Boulevard du Crime à Paris et connut un grand succès aux côtés de son inséparable compagnon Auguste Guérin, surnommé Galimafré.

9. Cet acte forain a été créé le 26 octobre 1935 au Théâtre de l'Exposition de Bruxelles. La troupe de Catherine Toth et André Reybaz a ensuite joué la pièce à Paris, au Théâtre de l'Œuvre, le 13 juin 1947.

pendant vingt ans, ce qui inspira Jean-Louis Barrault lorsqu'il reprit le rôle dans *Les Enfants du Paradis* en 1945. Dans *Les Brigands de la Calabre* de Jarry, Pierrot porte « une veste éclatante » que l'auteur fait rimer avec le mot « criante » pour en accentuer l'éclat et il porte sur lui plusieurs pipeaux. Sorte de saltimbanque bariolé, il sert surtout de souffre-douleur à Lantimèche¹⁰.

À la scène 5 du *Ménage de Caroline* de Ghelderode, Colombine, Pierrot et Arlequin forment un trio décadent et en piteux état :

Après un moment, on entend le grattement d'une mandoline jouant le motif de la marche funèbre de Chopin. Bientôt on voit arriver trois personnages calamiteux, trempés, boueux et Colombine visiblement découragés. Ils se nomment Colombine, Pierrot, Arlequin et sont bien ce que leur nom suggère, les classiques. Seulement Pierrot et Colombine ont largement soixante ans. Quant à Arlequin, il est octogénaire. Les couleurs de leurs costumes ont passé sous les intempéries et on y devine maints rapiécages. Pierrot joue de sa mandoline. Colombine s'appuie au bras d'Arlequin. Ce dernier marche à petits pas et porte sur le dos une besace.

Arrivé devant la baraque, le groupe s'arrête. Pierrot retourne sa mandoline d'où coule un flot d'eau de pluie. Les trois s'ébrouent comme chiens sortis du canal.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 5, p. 187-188.

Contrairement à Jarry, Ghelderode ne convoque cette tradition que pour en montrer la déchéance. Les trois personnages sont là en miroir avec les trois mannequins de la foire. L'intrigue de la pièce raconte comment les mannequins décident de partir à l'aventure et comment les trois personnages issus de la *Commedia dell'Arte* ont la folie de vouloir prendre leur place. Ils ne savent pas à quels mauvais traitements ils s'exposent ainsi. La confrontation des deux trios fonctionne assez comme une métaphore de l'histoire du spectacle. Les personnages de la *Commedia* sont habitués à un public hilare et inoffensif. Ce sont eux qui font rire d'habitude. En face, les mannequins relèvent plus manifestement de la tradition circassienne par leur nom et leur accoutrement. Ils sont plus proches des bêtes de foire et servent de cible :

Au fond de la baraque, des planches supportant des assiettes, des bouteilles brisées. À des cordes pendent des casseroles. Mais les cibles sont en fait trois mannequins rigides, vus à mi-corps. SUSKANEL, à gauche, sorte de croque-mort livide à moustache rousse, gibus et redingote noire; PAMÉLA, au centre, sordide beauté caniche; SPIRIDON, à droite, roi nègre en melon, boursoufflé, à la mâchoire effroyable, et recouvert d'une nappe rouge comme d'un manteau royal. Ces trois caricatures ont de grands yeux

10. Le nom vient d'un mot argotique archaïsant qui désigne un "allumeur de réverbères", et, par figure, un "vieil imbécile".

*visionnaires sans jamais un cillement, des voix comme si elles résonnaient sous l'eau,
des gestes sans huile – quand il arrivera qu'elles vivront.*

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, didascalie initiale, p. 178.

L'origine des noms des mannequins nous est inconnue. On peut néanmoins souligner leur charme particulier, si caractéristique des clowns.

Le panorama des références ne serait pas complet sans accorder notre attention au personnage central de la pentalogie d'Ahmed écrite par Alain Badiou. Le prénom du protagoniste, *Ahmed*, variante d'*Ahmad*, signifie "la personne qui loue Dieu" ou bien "plus digne de louanges". Il s'agit du prénom du prophète Mahomet. Il comporte donc une aura de sagesse. Il est couramment donné aux garçons. Son origine sert à Alain Badiou à réinventer l'écart entre l'enveloppe charnelle et l'esprit élevé, entre une apparence socialement rejetée et une sagacité lumineuse :

AHMED. – [...] Mon génie, Allah est grand, servait à compenser ce que les gens honnêtes trouvaient à redire à mon teint un peu basané. Les ignorants appellent cela de la délinquance. Je l'appelle, moi, de la mathématique humaine.

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 2, p. 39.

Le contraste entre la représentation sociétale et l'unicité de cet être d'exception est encore souligné dans *Ahmed philosophe* où l'une des doublures d'Ahmed s'adresse à l'original en ces termes :

DOUBLURE 1. – Parce que vos explications sont ineptes. Votre Ahmed n'est pas vraiment le même que ceux qu'on voit dans ces citées pourries. Ils sont tout à fait autres. Ils sont malheureux, brimés et pathétiques. Et vous nous dites d'être comme vous, affirmatifs, vivants, sublimes de férocité joyeuse. Ils sont analphabètes, et vous nous dites d'être philosophes, et maître de la langue française. Alors être le même que vous, c'est finalement être autre que tous les autres. C'est inepte.

Badiou, *Le même et l'autre*, p. 306.

Mais là où il prend une dimension supérieure, c'est par son autre nom dans le sous-titre de la première pièce du cycle, *Ahmed le subtil*, qui précise *Scapin 84*. L'identification d'Ahmed à Scapin montre bien sûr un lien avec la *Commedia dell'Arte* mais dans l'imaginaire francophone, l'influence de Molière est prégnante. Alain Badiou a joué ce rôle lorsqu'il avait seize ans. Plus important encore, cette pièce fut pour lui sa « première émotion au théâtre »¹¹ quelques années plus tôt. Il put décou-

11. Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, opus cit., préface, p.7.

vrir le rôle dans l'interprétation de Daniel Sorano qui devint ensuite un compagnon très proche de Jean Vilar. Ainsi, la pièce coïncide dans l'esprit d'Alain Badiou avec la décentralisation et la promotion du théâtre "populaire". D'ailleurs, la pièce est entièrement construite comme un pastiche contemporain de la célèbre comédie du XVII^e siècle. L'auteur explique comment lui est venu l'invention du personnage lors d'une interview avec Chantal Boiron :

J'avais, depuis longtemps, l'envie de proposer un type théâtral moderne qui aurait été, à sa manière, dans la filiation des Sganarelles, des Arlequins et, plus lointainement, des esclaves de Plaute ou d'Aristophane : toute cette tradition dans laquelle celui qui est esclave, valet, domestique, donc l'incarnation théâtrale d'une figure populaire, se trouve être, par ailleurs, celui qui est aussi le maître de l'intrigue : celui qui débrouille les affaires et qui connaît la situation réelle, celui qui, finalement, est le maître de son maître¹².

Lorsqu'Antoine et Camille viennent lui demander son aide au début d'*Ahmed le subtil*, Ahmed répond avec une truculente impertinence en insistant sur sa débrouillardise et son génie :

AHMED. – C'est tout ? Vous appelez "merdier" ces petites ficelles ? Vous fouettez un chat de ces babioles ? Tu n'as pas honte, toi (*Il se tourne vers Camille.*) de rester tel un gland pour ces chiures de mouches ? Te voilà pubère, mamelue, bien plantée, et tu ne trouves rien sous tes cheveux de teints en rose pour vous tirer d'affaire ? Lamentable époque ! Si l'on m'avait prié autrefois de rouler dans la farine Pompestan, Moustache, Lanterne, et Rhubarbe par-dessus le marché, j'aurais fait ça par-dessous la jambe. J'étais un chiard au berceau que déjà je savais faucher la tétine pour en faire un ballon dirigeable !

Badiou, *Ahmed le subtil*, p. 46.

Nous n'insisterons pas sur les inspirations de Molière que nous avons déjà exposées. Nous préciserons cependant que Scapin appartient évidemment à la famille des valets bouffons. Par rapport au *servus callidus*, ou "esclave rusé", qu'on trouve dans le théâtre antique, sorte d'arriviste habile, le Scapin de Molière et de Badiou se voit pourvu d'une forme de sagesse supérieure qui lui permet de voir les hommes avec lucidité, et donc de les critiquer, allant jusqu'à corriger les maîtres. Avec un nom issu de l'italien *scappare*, ce drôle-là parvient en effet à "échapper" aux règles

12. Alain Badiou, « Interview avec Chantal Boiron : Un opérateur théâtral », *Théâtre/Public* (1996), p. 52.

et à les renverser. Mais surtout, il parvient à échapper aux conséquences d'une telle audace, et c'est peut-être là qu'il est le plus bouffon.

Lorsque *Ahmed philosophe* a été joué à l'Hippodrome de Douai en 2009, on pouvait lire dans le programme : « Le philosophe forain plante ses tréteaux dans votre ville. Il n'enseigne ni la sagesse, ni la vérité mais s'attaque aux idées dominantes. La liberté de penser de cet homme "venu du Sud" est un art virtuose. Et si la ruse et le génie de la "tchatche" n'y suffisent pas, Ahmed sait aussi manier le bâton ! Ahmed, un héros d'aujourd'hui qui porte en lui les gènes d'Arlequin et de Scapin »¹³. Ahmed est un personnage complet qui brille dans tous les domaines. Évidemment, il s'adonne volontiers à la rouerie et à la friponnerie qui font partie des six farces primaires (*primary jokes*) que Maurice Willson Disher définit comme sources du comique clownesque¹⁴. Par ce biais, le metteur en scène Christian Schiaretti se permet d'autres rapprochements : « Ce passage de la fourberie à la subtilité nous indique quelque chose du corps d'Ahmed : Panurge et Figaro à la fois »¹⁵. L'ambivalence du bouffon lui permet de puiser matière à rire dans la totalité du spectre comique, du gag facile au trait d'esprit.

L'auteur ne nous renseigne pour ainsi dire pas sur le costume de son protagoniste. On apprend par la préface que le personnage porte une cape noire et un gilet rouge et or. Ce n'est que dans une brève didascalie qu'on peut découvrir qu'il porte des « chaussettes tricolores »¹⁶, coquetterie qui semble plus relever du message politique que de la bigarrure si chère aux bouffons de souche. De manière à peine plus explicite, le personnage mentionne l'une de ses « marottes »¹⁷ mais dans un sens figuré. La marotte surgit de manière presque accidentelle et il n'est pas évident de lui conférer une valeur signifiante qui dépasse la simple catachrèse. On apprend quand même qu'il peut être « bondissant », « léger et élégant »¹⁸ quand il le souhaite. Il faut

13. Anonyme, programme de théâtre de l'Hippodrome de Douai pour la représentation du 22 octobre 2009, p.11.

14. Maurice Wilson Disher, *Clowns and Pantomimes*, Londres, Constable, 1925, – L'auteur parle de *knavery*.

15. Christian Schiaretti, programme du spectacle *Ahmed le subtil*, création au Cloître des Carmes pendant le festival d'Avignon de 1994.

16. Alain Badiou, *La société*, Paris, Actes Sud, 2015.

17. Alain Badiou, *Dieu*, Paris, Actes Sud, 2015.

18. Alain Badiou, *La politique*, Paris, Actes Sud, 2015.

sans doute s'en tenir au masque que lui a sculpté Erhard Stiefel spécialement pour la circonstance. Il ne s'agit pas d'un masque de la *Commedia dell'Arte* mais d'une création originale. Le rapport à la *Commedia* est d'ailleurs assez complexe chez Alain Badiou :

Il est temps de dire ce que cette "entreprise Ahmed" doit à la *commedia dell'arte*. Ma réponse est : rien, précisément parce qu'elle entend faire pour aujourd'hui, sans nostalgie ni mémoire inutile, ce qui fut fait par le théâtre italien il y a trois siècles. Il n'y a dans le cycle d'Ahmed [...] aucune citation, ni même aucune imitation, des figures telles qu'Arlequin, Pantalon, Colombine... Il y a la volonté explicite de créer des types théâtraux contemporains, dont la solidité et la flexibilité seront comparables, à partir de désirs et de situations tout à fait différents. Un seul exemple. Une caractéristique essentielle des types italiens est la voracité, l'appétit, aussi bien alimentaire que sexuel ou financier. De là que l'énergie du corps l'emporte à tout instant sur la virtuosité verbale, en sorte que le "canevas" est la forme littéraire appropriée. Certes, Ahmed et les types qui l'entourent disposent d'un "outil" corporel et visuel approprié : Ahmed est un athlète de la scène, rompu à la discipline du masque, souple et rapide ; Madame Pompestan est un travesti hautain, sans vulgarité ni complaisance ; Rhubarbe un pesant bavard en pantalon de velours et la pipe au bec ; Moustache un gros lard en tricot de peau, prompt à la bagarre ; Fenda une Africaine désirable, style "oiseau des îles" ; Camille une louloute en blouson de cuir. [...] Cependant, la question n'est pas pour ces personnages, de façon primordiale, la simple survie dans un monde affamé, ni non plus le souci de paraître. La question est celle de leur capacité, dans le monde tel qu'il est, et cette capacité est en définitive mesurable au langage qui est le leur, à la possibilité de nommer leur désir, de désigner les ennemis, de les tromper par une intelligence supérieure¹⁹.

L'auteur réfute autant qu'il embrasse ce patrimoine théâtral. S'il ne le suit pas à la lettre, c'est pour le réinventer dans un hommage peut-être plus profond et essentiel. Tout en niant le passé, il reproduit l'élan qui avait rendu nécessaire la création d'un personnel dramatique. Les célèbres personnages ne sont pas là, mais la raison qui amène un dramaturge à les inventer est ranimée. En cela, on peut dire qu'il laisse les oripeaux éculés et ranime l'élan originel. Cependant, il se distingue de la *Commedia dell'Arte* puisqu'il ne s'appuie pas sur la nature pulsionnelle de ces personnages. Il leur confère une puissance verbale de nommer, de symboliser ce qu'ils sont et ce qu'ils désirent. Ce ne sont plus des fantoches mus par leurs appétits mais des esprits lucides, éclairés et éclairants.

19. Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed, opus cit.*, préface, p.14-15.

Dans l'ensemble, la tradition est convoquée dans une perspective caricaturale. Elle permet aux auteurs de jouer sur des effets faciles et de créer du grotesque sous couvert de la notoriété préalable des grands noms. Si Alain Badiou voit encore en Scapin une puissante source de parole, de rire et de subversion qui a encore sa place sur la scène au XXI^e siècle, Ghelderode porte un regard plus complexe sur la *Commedia dell'Arte* lorsqu'il écrit la fin du *Ménage de Caroline* :

ARLEQUIN. – Venez... notre sort n'en changera guère... Nous sommes sans pays, sans foyer... faut continuer... à n'être rien.

COLOMBINE. – À moins qu'un auteur démodé... même belge... consente à nous placer dans une pièce.

PIERROT. – Le soleil se lève. En route, piteuse troupe! *Il joue de son petit orgue. Emplis de lassitude; ils sortent en traînant les pieds. Il fait jour.*

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 1, p. 206.

Faut-il y voir l'annonce de l'effective fin de la *Commedia* ou l'invitation, au contraire, à les faire revivre dans la dramaturgie contemporaine? Cette tension charnière fonctionne comme une crise théâtrale. Le remplacement de la mandoline par le petit orgue de barbarie, deux instruments hautement symboliques, peut aussi signaler la reconversion nécessaire du monde théâtral vers celui circassien. L'intérêt de la référence est plus sévèrement minimisé par Robert Abirached concernant le théâtre de Jarry. Pour lui, ce sont des « personnages sans feu ni lieu, issus de nulle part, ballottés au gré du vent, dotés d'un nom improbable ou, ce qui revient au même, affublés d'un patronyme historique nettoyé de toute signification, ils sont littéralement vides de personnalité »²⁰.

D'autre part, on trouve un grand nombre de noms qui ne sont pas des reprises mais des créations. Ghelderode et Jarry s'en sont donné à cœur joie pour inventer des kyrielles de noms cocasses. Ainsi on peut trouver Jan in Eremo, Simon Laquedeem, Sodomati, Krakenbus, Real-Tremblor, Dom Pikkedoncker, Carnibos et Duvelhong dans *Fastes d'Enfer* (1929), mais aussi Porprenaz, Videbolle, Salivaine, Goulave, Aspiquet, Basiliquet, Schobiak, Ruffiak et Schabernak dans *La Balade du Grand Macabre* (1934), ou encore les bouffons apprentis Asterik, Belzobe, Bifrons, Boufranc, Carlin, Dragmar, Frical, Folatil, Horrir, Mascaron, Moscul, Parador et Serlap dans

20. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 190.

L'École des bouffons. Ces derniers sont décrits dans la didascalie initiale avec leur bedeau, Galgüt, qui n'est pas mieux fagoté :

Les bouffons entrent à la file, exécutant une marche de pèlerins. Ils sont treize, que dirige leur bedeau Galgüt, celui qui frappe le tambourin pour tenir le rythme de la grotesque procession. Ils sont uniformément vêtus de courts frocs de bure rousse, avec mantelets, de petit vair, mais ils chaussent des bas de couleur vive et des sandales de bois qui rendent leur marche sonore. Par contre, ils arborent d'excentriques coiffures : l'un, un heaume d'acier ; l'autre, un chapel de roses ; le suivant une couronne de plumes de paon ; un quatrième, un chaperon de velours ; et qui, un hennin ; et qui, des pampres ; ou bien, une mitre ; et encore, des rayons de cuivre empruntés au chef d'un saint ; ensuite, une cornette de béguine ; enfin, un nid renversé ; et les derniers, des cornes de bélier, une petite ruche ou un turban.

Galgüt, le bedeau, moule son obésité dans un maillot vert et n'a que sa perruque de crins rougeâtres, tout hérissés, qui le font ressembler à un soleil malsain.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 1, p. 206.

Il est difficile de gloser ces noms dont la construction peut aussi bien relever de la sonorité cocasse, d'un mélange savant d'étymologies diverses à base de flamand et peut-être l'utilisation de jargons ou de l'argot, sans oublier les références culturelles spécialisées. Les costumes revêtent un intérêt symbolique manifeste. Par exemple, les pampres, qui sont des branches de vignes dans l'univers viticole, ont des origines iconographiques importantes dans la peinture et la sculpture. Dionysos, Priape et Silène les portent souvent. La muse de la tragédie, Melpomène, les porte également. Ils suffisent à eux seuls à convoquer toute une tradition.

Enfin, on peut s'intéresser à un groupe particulier de personnages : les clowns dans *Transfiguration dans un cirque*²¹ (1927) : M. Clown, Babybas, Dudule, Casimir, Picolo et Auguste. Le premier et le dernier ont des noms antonomastiques qui les réduisent, comme c'était le cas pour Folia, à leur fonction. Il s'agit de la seule pièce de tout le corpus qui précise spécifiquement le statut clownesque des personnages. D'autres allusions, très nombreuses comme celles consacrées aux bouffons, parcourent pourtant les pièces. Par exemple, lorsqu'Estragon se trompe dans *En attendant Godot* et donne à Pozzo le nom du clown Bozzo. Ou encore lorsque dans *Dialogue puéril* de Dubillard, un des personnages mentionne son père qui était un clown. C'est encore ici le Dom Juan de Ghelderode qui « se met à pleurer, avec

21. La création eut lieu dans une traduction néerlandaise de Jan Damshuysen le 10 avril 1959, sous le titre *Circus*, à Rotterdam, dans une mise en scène de Ton Lutz.

cette incroyable spontanéité des clowns »²² et là Pantagleize dont le comportement fait s'exclamer le Généralissime : « C'est un clown ! »²³. Une note préliminaire à la pièce fait de ce dernier est un avatar de Charlie Chaplin. Comme on le voit s'habiller pendant le premier tableau, le spectateur est attiré sur chaque pièce de son accoutrement : un pantalon trop court, un chandail blanc et bleu de marin, un faux-col, une veste à carreaux, un chapeau de chasseur, des bottines et un parapluie – accessoire inutile puisqu'il fait beau mais néanmoins inséparable du personnage.

De la même manière, pour qui est attentif aux détails, on devine des ersatz de bouffons un peu partout. Par exemple dans cette description de Cretinus, le bien nommé, dans *La Mort du docteur Faust* (1925) :

Cretinus a poussé la porte et reste figé sur le seuil. C'est un adolescent épais, roux, laid et expressif comme un pitre. Il porte un costume de l'époque, rapiécé et de couleur criarde.

Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, p. 219.

Ou encore dans celle de Sire Goulave tirée de *La Balade du Grand Macabre* (1934) :

Sire Goulave, jeune obèse à la face poupine, gestes courts et rousse tignasse ; il est vêtu d'un maillot collant en fils d'or. À son cou, une large fraise tuyautée de couleur bleue. Sire Goulave souffre d'un bégayement caractérisé, qui active ses mimiques.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, p. 64.

On retrouve le retour de la chevelure rousse, qui marquait également d'autres exemples précédemment cités. Il est difficile d'intégrer ici des analyses sur les personnages de Dubillard car ses sketches ont été écrits pour des personnages sans nom qui sont conçus avec peu d'indications pour leur permettre d'être interprétés à loisir. L'auteur garde un texte ouvert à l'imagination. Cela ne signifie pas pour autant qu'on ne trouve pas maints indices disséminés, comme celui-ci par exemple qui évoque le clown²⁴ :

DEUX. – Tout de même, il a beau ne pas faire très froid, vous avez le nez rouge.

UN. – Ah, moi, je n'attends pas qu'il fasse froid. Chaque année, le 22 décembre, quelle que soit la température, je mets mon nez au rouge, et il y reste jusqu'au mois de mars.

22. Michel de Ghelderode, *Don Juan*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4, p. 69.

23. Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, Paris, Gallimard, 1953, t. 3, 3^e partie, scène 9, p.131.

24. Le motif du nez rouge sera prolongé dans un développement prochain consacré à la beuverie.

Comme ça, je suis tranquille.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, p. 64.

On distingue enfin un Guignol dans *Ubu sur la butte* (1901) qui assume pleinement sa fonction :

LE DIRECTEUR. – [...] Et qui était votre père, monsieur Guignol ?

GUIGNOL. – Papa ? Guignol !

LE DIRECTEUR. – Ah ! au fait, c'est juste. Et monsieur votre grand-père ?

GUIGNOL. – Grand-papa ? Guignol !

Jarry, *Ubu sur la butte*, prologue, 2, p.633-634.

Ici, le comique de répétition passe assez pour l'expression de la simplicité d'esprit du personnage. Elle s'inscrit dans une tradition comique qu'on repère très tôt, par exemple dans *La Farce de Maître Pathelin*, et qui trouve des échos dans la dramaturgie postérieure comme dans *La Cantatrice chauve* où on peut découvrir la très nombreuse famille Smith.

In fine, on peut dire que Folia, Theun, Ulenspiegel, le prince Folia et Ahmed forment les monstres sacrés du corpus. Ils sont les figures de premier ordre dans le palmarès du corpus. Leur talent inouï en fait des funambules de la bienséance, des jongleurs de mots d'esprit et surtout de joyeux drilles. Ils sont accompagnés d'une fourmillante population comique issue des traditions spectaculaires.

Mais il est d'autres monstruosité qui palpitent là sous le bonnet, comme un autre visage, et sans lesquelles le portrait est incomplet.



1.2 Le nadir du genre humain

Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux.

Victor Hugo

Il s'agira ici d'un autre genre de monstre, d'un genre marqué par la difformité, qu'elle soit physique ou morale, car une étude consacrée aux bouffons relève forcément aussi de la tératologie.

Le monstre est lui-même un objet littéraire ancien. Il a sa propre histoire et ses propres dissensions académiques. L'historien Jean-Jacques Courtine lui consacre un chapitre dans *l'Histoire du corps* qu'il a codirigée avec Alain Corbin et Georges Vigarello. Cet historien de la sensibilité commente magistralement l'expérience du monstre :

Cette irrésistible fascination qui traverse la société tout entière, la commotion sociale qu'elle produit, puis le spectacle d'une catastrophe corporelle, l'expérience d'un saisissement, d'un vacillement du regard, d'un arrêt du discours. C'est cela, le monstre : une présence soudaine, une exposition imprévue, un trouble perceptif intense, une suspension tremblante du regard et du langage, quelque chose d'irreprésentable. Car le monstre est bien, au sens le plus plein et le plus ancien du terme, une *merveille*, c'est-à-dire un événement que ses racines étymologiques (*mirabilis*) rattachent avant tout au champ du regard (*miror*), à un bouleversement imprévisible des cadres perceptifs, à un écarquillement des yeux, à une apparition. *Apparition de l'inhumain*, de la négation de l'homme dans le spectacle de l'homme vivant ²⁵.

25. Jean-Jacques Courtine, « Le corps inhumain », in Georges Vigarello, *Histoire du corps*, Paris,

Il cite enfin Georges Canguilhem : « Le monstre, c'est le vivant de valeur négative. [...] C'est la monstruosité, et non pas la mort, qui est la contre-valeur vitale »²⁶. Dans sa conclusion, l'historien souligne un aspect fondamental qui oblige à penser le monstre à partir de l'homme et par rapport à lui. C'est justement par cette « négation de l'homme » qu'il nous semble approprié de penser le bouffon comme un type de monstre.

Ghelderode nous offre un point de départ poétique dans *Le Sommeil de la raison* (1930). Cette pièce tire son titre d'une gravure de Goya. Une version plus développée figure également en épigraphe de la pièce : *Le Sommeil de la raison engendre des monstres*. Qu'est-ce que le sommeil de la raison, sinon une périphrase pour parler de la folie ? Après tout, le fou a fait l'objet une inclassable catégorie dans l'histoire psychiatrique. Il était impossible à situer dans la définition de l'homme, dans l'échelle sociale et, matériellement, dans l'espace de la communauté où il était tantôt intégré tantôt rejeté, voire enfermé à la périphérie de l'humain : « Au Moyen Âge, l'insensé se situe dans une zone limite de l'humain, aux confins de l'animalité ; il participe à la fois du monstre et de l'Antéchrist »²⁷. Dans *Escorial*, le Roi – qui joue alors le rôle du bouffon – insiste sur cet ostracisme :

LE ROI. – [...] mon métier est de blesser. Puis-je savoir, moi qui suis en marge de l'humanité, ce que peut être l'amour, la douleur des autres ?

Ghelderode, *Escorial*, p. 81.

La folie du bouffon en fait une *créature* à part. Sa nature inclassable nous invite à traiter le corpus à la manière d'un bestiaire médiéval, mais un qui soit d'ordre tératologique bien sûr. Les auteurs mettent en scène le phénomène de foire avec un art presque muséographique. En tant que monstre, le bouffon « montre précisément ce qu'on préférerait ne pas voir, attire l'attention sur ce que l'on voudrait cacher. Le prodige de laideur, qu'il soit surnaturel ou naturel, surprend, interroge, dérange

Seuil, 2005, p. 402.

26. Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », *Diogène* (40 1962), p. 192.

27. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 60.

l'ordre préétabli »²⁸. Le livre et la scène deviennent un cabinet de curiosités : tout est orchestré pour fasciner l'œil.

Nous commencerons cependant notre étude par une catégorie délicate à légitimer. En effet, seule l'esthétique nous autorise ici à aborder une matière qui, en dehors de son cadre, ne souffrirait aucun rapprochement avec l'idée du monstre : il s'agit de la représentation du handicap et de la vieillesse. Ces catégories sont pourtant bien distinctes entre elles et tout à fait étrangères à l'idée de monstre. Sénescence, dégénérescence et handicap ne se confondent pas. Ce qui nous permet de les réunir précisément dans une partie consacrée aux monstres vient des processus de stylisation et de figuration de mise dans l'esthétique. L'esthétisation implique des mécanismes de grossissement ou de réduction, de sélection ou d'amalgame, d'exagération ou de minimisation dans le but de rendre directement identifiable son objet. Or, à cet égard, il se trouve que les choix de stylisation de la sénescence et du handicap sont comparables à ceux de la monstruosité.

Dans *La Dernière Bande* (1960), le grotesque de Krapp est souligné dès la didascalie initiale. Il a tout du vieil auguste négligé qui rumine ses souvenirs :

Un vieil homme avachi : Krapp. Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. Lourde montre d'argent avec chaîne. Chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col. Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues. Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope (mais sans lunettes). Dur d'oreille. Voix fêlée très particulière. Démarche laborieuse.

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 7-8.

Krapp réunit plusieurs faisceaux : il est marqué par une vieillesse caricaturale, sourde et myope, qui se manifeste également par une tendance au bougonnement dans la suite de la pièce, et son costume relève surtout des guenilles. Ajoutés à cela, ses grandes chaussures et son nez rouge au milieu de son visage blanc achèvent de lui donner des airs d'auguste. Il illustre assez bien une pensée de Maurice Lever : « Clown : “envers” de l'homme »²⁹. Il n'a rien à envier à Nagg et Nell dans *Fin de partie* (1957). Leur vieillesse est exacerbée pour mieux faire rire :

²⁸. Jean-François Colosimo, « Le monstre, c'est l'homme », in Coll., *La Grimace du monde : le fantastique entre Bosch, Brueghel et la bande dessinée*, Grenoble, Fondation Glénat, 2014, p. 106.

²⁹. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 324.

NAGG. – [...] Notre ouïe n'a pas baissé.

NELL. – Notre quoi ?

NAGG. – Notre ouïe.

Beckett, *Fin de partie*, p. 29.

Pour Rosette Lamont, leur comique rappelle « *the bitter-sweet humor we find in Shakespeare's fools* »³⁰. La critique insiste surtout sur le jeu des têtes qui émergent des poubelles avec leur voix bafouillante et qui s'inquiètent du confort l'un de l'autre. C'est cette image qui a pour elle le charme grotesque que le public rattache aux comédies de Shakespeare. De leur côté, Hamm et Clov ne sont pas en reste et savent bien ce que le passage du temps signifie :

HAMM. – Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents !
Notre fraîcheur ! Nos idéaux !

Beckett, *Fin de partie*, p. 23.

Ainsi, avec Beckett dont l'œuvre se distingue par une exposition forte du handicap, qui passe pour une anomalie du corps, on est plus invité à rire qu'à prendre pitié. Alain Badiou résume l'affaire :

Le handicap n'est pas une métaphore pathétique de la condition humaine. Le théâtre comique grouille d'aveugles libidineux, de vieillards impotents acharnés à suivre leurs passions, de domestiques-esclaves roués de coups, mais triomphants, de jeunes gens stupides, de boiteux mégalomanes... C'est dans cet héritage carnavalesque qu'il faut situer Winnie³¹, enterrée presque jusqu'au cou, et qui vante le beau jour que c'est, ou Hamm, aveugle, paralytique et méchant, qui joue jusqu'au bout, âprement, sans défaillance, son incertaine partie, ou le duo de Vladimir et d'Estragon qu'un rien divertit et relance, éternellement capables qu'ils sont d'être « au rendez-vous »³².

Il n'y a pas grand-chose à dire de ceux des *Vieillards* (1919) dans leur hospice ou des « immortels [...] âgés » dans *Le Ménage de Caroline* (1930) de Ghelderode. En revanche, elle est mise en avant dans une didascalie dans la pièce *Le Ménage de Caroline*. On y découvre un Arlequin octogénaire, accompagné d'une Colombine et d'un Pierrot âgés de plus de soixante ans³³. La vieillesse marque non seulement

30. Rosette Lamont, « The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco », *The French Review*, 32 (4 1959), sous la dir. de The American Association of Teachers of French, p. 325 – Je traduis : « L'humour aigre-doux qu'on retrouve chez les fous de Shakespeare ».

31. D'ailleurs, Winnie est censé être dans la cinquantaine et Willie dans la soixantaine.

32. Alain Badiou, *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris, Fayard, 2013, p. 104.

33. Voir la citation en page 137

les corps mais encore les symboles de la tradition théâtrale. C'est tout un monde qui périclité dans l'oubli. Ghelderode essaie peut-être de dire le désenchantement du "classique". Dans *Le Cavalier bizarre* (1920), la représentation de la sénescence prend une forme bien plus torturée et spectaculaire :

Les vieillards, tous calamiteux, poussifs, toussieux, béquillards, vêtus d'invraisemblables défroques. Dans leur nombre, une vieille femme. Cette humanité qui se disloque mais reste forte de couleur et riche d'odeur, eût tenté le pinceau de Brueghel des mendiants ou le bureau de Jacques Callot. En plus, elle résonne singulièrement dans le creux endroit qui la circonscrit.

Ghelderode, *Le Cavalier bizarre, dramatis personae*, p. 9.

On ne saurait s'étonner d'un rapprochement avec l'univers de Brueghel, tant ceux-ci sont omniprésents dans l'œuvre de Ghelderode. Ici, on voit que l'auteur amplifie une connotation dysphorique que la *doxa* associe généralement à l'évocation de la vieillesse. Cette caricature met en avant un élément moteur de la péjoration : la laideur³⁴.

La laideur entretient un rapport ancien avec le comique. Pour Umberto Eco, le comique intervient quand il y a une rupture de l'harmonie qui est perdue ou abaissée. Un décalage intervient et cette rupture vaut pour une disgrâce. Il ajoute qu'on parlera d'"obscénité" dans le cas où le comique prend la forme d'une moquerie chargée de mépris comme un acte libertaire et même une « révolte compensatoire »³⁵.

La représentation du handicap s'inscrit dans la même ligne esthétique d'anomalies du corps. Il faut dire que les anomalies sont forcément pléthoriques face à la singularité du canon normatif. Nous avons déjà cité les jambes tordues de Folia qui lui donnent des allures d'araignées, mais nous pourrions également compléter la description de la procession des bouffons dans *L'École des bouffons* :

Dans le nombre, tous ne sont pas contrefaits ou difformes ; mais nul d'entre eux qui n'offre de visibles tares : claudication, gibbosité, hydrocéphalies variées, sans compter leur laideur faciale aggravée par le fard : de répugnants déchets humains dont l'apparition suscite l'effroi plutôt que la gaieté.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, I, 1, p. 291.

34. D'ailleurs, en chinois, on utilise le même mot pour dire "laid" ou pour désigner les rôles bouffons de l'Opéra.

35. Umberto Eco, *Histoire de la laideur, opus cit.*, p. 135.

On retrouve là l'univers des concours de laideur organisé lors de la fête des fous au Moyen Âge. Le bossu de l'opérette noire *Par la taille* (1898) de Jarry n'a pas tout à fait la même envergure. Celui-ci est d'un ridicule moins grandiloquent et tente tant bien que mal de se pendre avant que le Géant ne le tue, ce qui contribue à associer la difformité à la cocasserie. Le maquillage était souvent utilisé par les bouffons et par les clowns pour se construire une autre identité. Pour ces monstres-là, figuration et défiguration vont de paire : « Pourquoi, lorsque l'homme voulut se mettre en représentation devant lui-même, choisit-il une apparence simiesque ? Il aurait pu décider d'un aspect angélique, divin, réconfortant ! Pourquoi cet attachement au monstrueux, au satanique, à l'angoissant ? Car il y a quelque chose d'angoissant dans le maquillage du clown : c'est l'éternel retour à l'animalité »³⁶.

Le masque joue un rôle important dans la construction de la laideur physique mais aussi symbolique. Jacques Lacarrière rappelle son rôle dans l'Antiquité classique : « Quant aux masques, qu'ils fussent en bois ou en peau, ils n'étaient certainement pas, comme l'ont prétendu certains, dérivés des grimaces ou des barbouillages. Dans l'ensemble, avec leur allure grimaçante ou terrifiante, ils figurent plutôt un univers monstrueux, sous-humain, ces êtres démoniaques ou divins qui agissent sur l'homme par la magie ou la possession »³⁷. En plus de celui d'Ahmed qui se fait appeler « le Vilain au béton dormant »³⁸, on en trouve un nombre assez important dans le corpus : cinq dans *Un Soir de pitié* (1921), trois dans *La Mort du docteur Faust* (1925), plusieurs autres dans *Masques ostendais* (1930), et d'autres encore, colorés cette fois, dans *La Farce du ténébreux* (1936).

Elles ont la face couverte d'un masque laid et vulgairement colorié, avec moustaches, édentements et verrues. Mais sous ces cartons et ces hardes, les rôles sont tenus pas de jeunes femmes aimablement fardées.

Ghelderode, *L'École des bouffons, dramatis personae*, p. 317.

Ici, le rôle enlaidissant du masque est souligné par le fait que les porteuses sont censées être avenantes. Mais il arrive parfois que le masque ne soit justement pas

36. André Sallée et Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 8.

37. Jacques Lacarrière, « Les cultes spectaculaires de l'antiquité classique », in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 147.

38. Alain Badiou, *La décision*, Paris, Actes Sud, 2015.

nécessaire pour enlaidir le faciès. On peut relever le personnage de Grimace dans le conte éponyme de Ghelderode mais on peut aussi bien citer l'exemple de Barabbas, dans la pièce éponyme de 1928, qui s'enorgueillit de sa grimace.

BARABBAS. – [...] En récompense, vous me verrez cracher mon âme, vous verrez la plus étonnante grimace qui parut jamais sur une face humaine!

Ghelderode, *Barabbas*, acte I, p. 78.

Son attitude nous semble être tout à fait celle d'un bouffon : faire de son anomalie, sinon une perfection, du moins une arme. À quoi bon être laid si ce n'est pas pour être le plus hideux ? Telle est la logique du bouffon qui opère toujours dans une dynamique du comble et de l'excès. L'outrance est une modalité privilégiée du bouffon parce qu'elle permet de s'illustrer, même dans négativité. Cela lui permet même de renverser sa tare en marque d'estime. C'est ainsi que la grimace du personnage prend un sens positif dans la critique faite de la mise en scène de Jean Le Poulain et Roger Harth. La presse titrait : *Barabbas, figure démoniaque et hallucinante*³⁹.

Les bouffons de Ghelderode se livrent très régulièrement à l'exercice. C'est ici Folial qui veut divertir son roi ou là Kaizer Karel et Theun qui amusent Karel le Fol dans un renversement carnavalesque :

FOLIAL. – Regardez ! (*Il sort un miroir à main de son mantelet, s'y mire et s'efforce de réussir une grimace. Puis le miroir lui échappe des mains. Et le bouffon reste immobile, avec la grimace splendide sur son visage. Il dit à voix basse :*) Douleur du roi!

LE ROI. – Admirable!...

Un rire frénétique jaillit de sa gorge. Il se détourne. Folial est inquiet.

Ghelderode, *Escorial*, p. 75.

KAREL LE FOL. – Me crois-tu fou?...

[...]

Il rajuste sa couronne, se pavane, imite des instruments, trompette dans ses mains, frappe du talon en cadence, espèce d'homme orchestre, Keizer Rael et Theun, mis en joie, l'accompagnent en frappant sur la table. [...] chant avec des grimaces.

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, II, 1^{er} tableau, p. 253.

La grimace a son histoire propre qui recoupe celle du bouffon. Dans son dictionnaire, Furetière évoque les bouffons à l'article « grimace » en insistant sur l'origine

39. André Ransan, « Les Mardi de l'œuvre : *Barabbas* », *Ce matin* (23 février 1950).

des joues gonflées de l'acteur qui venait spécialement pour recevoir un soufflet retentissant sur scène. Ainsi, lorsque Winnie « *gonfle les joues* » dans *Oh les beaux jours* (1963), on peut rapprocher son geste d'une grimace. L'extrême incarnation de la grimace permet de donner corps aux caractères et aux sautes d'humeur, de donner chair à une partie de la psyché. Bien sûr, il s'agit d'émotions considérées comme basses et vulgaires par les normes morales dont l'esthétique se fait l'écho. Dans *L'Art de la grimace*, Martial Guédron apporte plus de nuances en précisant à propos de la grimace qu'« on ne saurait l'assimiler hâtivement à l'abjection, à l'effroyable ou à la laideur, pas plus qu'au grimage du clown ou au visage mutant du posthumain : c'est d'abord par son dynamisme et sa mobilité qu'elle perturbe les règles de la représentation du visage, qui tendent, au contraire, à en souligner la stabilité et le caractère substantiel »⁴⁰. Comme l'histoire de la laideur, celle de la grimace se construit en grande partie en opposition avec l'histoire du beau. Mais en ce qui concerne nos bouffons, on devra se contenter d'un sens simplifié de la grimace : une déformation des traits. Celle-ci est perçue comme une laideur en vertu du principe de destruction de l'harmonie. D'ailleurs, si l'on songe que le mot *forma* renvoie à la beauté en latin, on comprend bien l'équivalence entre la « dé-figuration », qui est une « dé-formation », et la laideur. Ainsi, « les altérations mimiques du visage sont considérées d'ordinaire comme les indices de l'animalité, de la sauvagerie, de la barbarie, de la nature inculte et de la vulgarité. Souvent, on les lie à l'intempérance et aux peuplades primitives ou, plus prosaïquement, aux étrangers »⁴¹.

Pour Ghelderode, « le théâtre n'a aucun intérêt à montrer des êtres normaux ; ou alors, il doit les montrer engagés dans un conflit anormal, dans des circonstances exceptionnelles. C'est ce que fait le dramaturge qui n'est pas un industriel-pornographe spécialiste en orgasmes bourgeois ». Il ajoute : « Les monstres peuplent mon théâtre parce qu'ils sont partout dans la vie, dans les rues, dans toutes les chambres, autour de nous ; que dis-je – ils sont en nous, ils sont nous ! Les convenances sociales, dont je n'ai pas à tenir compte, exigent seulement qu'on fasse semblant d'en ignorer »⁴².

40. Martial Guédron, *L'Art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, trad. par H. J. Isaac, Paris, Hazan, 2011, p. 277.

41. *Ibid.*, p. 26.

42. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, 1956, p. 161.

Une pièce se distingue par sa concentration de monstruosité au point de devenir le sujet de la pièce : *Hop signor!* (1935). Nous porterons d'abord notre attention sur Juréal, le sculpteur, dont la monstruosité en fait un personnage tragique, puis aux deux nains, Suif et Mèche, qui allient à leur laideur une sordide vilénie.

Le cadre de la pièce plante un décor propice à l'épanouissement des créatures en marge de l'humanité :

Un jardin inculte. Parmi les arbustes et les folles herbes gisent des pierres sculptées, statue de saints, bas-reliefs, chapiteaux, colonnes, cadrans solaires qui font ressembler ce jardin à un chantier à l'abandon et encore à quelque vieux cimetière oublié.

Ghelderode, *Hop signor!*, p. 10.

Les éléments expriment plusieurs contradictions. Ainsi, si le jardin représente l'ordonnement de la nature, celui-ci est dit « inculte », pleine de « folles herbes ». De même, alors que le chantier évoque une construction, celui-ci est à l'abandon, dans un état de devenir figé qui lui ôte son sens et qui ressemble plus à des ruines du passé qu'à un projet. Le paysage même est monstrueux si l'on conçoit le monstre comme la coexistence de natures contradictoires, comme une hybridation paradoxale. Juréal, comme le Foliale de *L'École des bouffons*, est de ces monstruosité-là :

C'est un petit être agile à l'apparence infirme, voûté et comme disloqué, et dont la trop lourde tête ridée mais éclairée d'admirables prunelles, semble mal fixée sur les épaules.

Ghelderode, *Hop signor!*, p. 13-14.

Encore une fois, on devine ici qu'une belle âme réside dans ce corps hideux. Juréal est de ces silènes auxquelles on rapproche Socrate. D'ailleurs, il en a conscience et le soutient :

JURÉAL. – Je veux dire que je naquis péniblement, inachevé en quelque sorte. Mais l'âme bien naquit, je l'assure, rachetant la médiocrité de son enveloppe.

Ghelderode, *Hop signor!*, p. 17.

Sa monstruosité s'efforce de prendre un sens comique dans son discours à la page d'après, mais en vain :

JURÉAL. – [...] Je racornis! Avec les années, mon squelette rapetisse! N'est-ce pas comique? *Il s'efforce de rire.*

Ghelderode, *Hop signor!*, p. 18.

Le tragique du Juréal vient essentiellement de ce qu'il ne parvient pas à retourner sa bassesse en force. Il ne parvient pas à rire, ce qui est non seulement l'expression de la résistance mais plus encore de la supériorité. Au contraire, rien ne semble pouvoir le sauver. Sa difformité est telle qu'elle se propage malgré lui dans ses créations, à la manière d'une contagion :

JURÉAL. – [...] Comme vous touchez juste ! Hélas, rien ne peut sortir de ma main que d'âpre ou de convulsé ! Le marbre, je le ferais grimacer comme la pierre.

Ghelderode, *Hop signor !*, p. 18.

Comme cet anti-Pygmalion demeure un artiste, il serait tentant d'y voir un aveu à demi-mot de l'auteur qui lui aussi ne produit dans son théâtre que des créatures grotesques et souvent méchantes. Jacqueline Blancart-Cassou éclaire cet aspect de l'œuvre de Ghelderode : « Il cultive ses fantasmes personnels, situant presque toutes ses œuvres dans une Flandre ancienne, plus imaginaire que réelle, inventée d'après les tableaux flamands, essentiellement de Bruegel, et donnant libre cours à sa misogynie et à sa "prêtrophobie", montrant aussi une étrange fascination devant les êtres disgraciés et grotesques, voués à la condition de bouffons »⁴³.

Le rapprochement avec le bouffon se voit enfin dans le traitement qu'il subit. Après tout, le monstre, comme son étymologie l'indique, est une construction du regard. Il est issu du rapport à autrui. Devient monstre celui qui est traité comme tel :

HELGAR. – Est-il méprisable ! S'il savait que la ville entière se gausse de lui et l'appelle par dérision le Signor !

ADORNO. – S'il savait que la Régente m'a prié de le mener sous son balcon à seule fin de voir ses simagrées ! Voici que l'avorton revient !

Ghelderode, *Hop signor !*, p. 20.

À travers le mépris d'Helgar et d'Adorno, on peut voir que Juréal est un objet de moqueries et même un souffre-douleur. À travers eux, il est la cible de toute la population et de la Régente, c'est-à-dire du pouvoir étatique. Il fait l'objet d'une farce qui vise à divertir la souveraineté, ce qui entérine le rapprochement avec le bouffon. C'est ainsi qu'il finit par être tué par la foule assemblée dans un jeu malsain de

43. Jacqueline Blancart-Cassou, « introduction », in Michel de Ghelderode, *Théâtre oublié*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 10.

bernement⁴⁴ pour « lui faire comprendre qu’il ne s’élèverait que sous les risées du monde ».

MARGUERITE. – Mon Signor berné ! L’admirable jeu ! Hop !...

ADORNO. – Oui, c’est bien trouvé. J’exulte comme fait la foule. Ne cherchez pas une pitié sur mon visage. Pas un homme, ce qui saute dans le ciel, une poupée ! Plus haut ! Hop ! Le voilà consacré ! Hop ! Le voilà acclamé ! Hop, le Signor !... Qu’au moins les faquins ne se lassent !

Ghelderode, *L’École des bouffons*, p. 124.

Juréal est le bouffon de la fête des fous qui incarnait tout le mal que la société décidait de célébrer puis d’éliminer dans un rituel populaire festif qui tournait au lynchage collectif : « Les gens aux fenêtres criant au fou et en bas, dans la rue, les enfants, le petit peuple (la fripaille et les gens menus) le coursant à grands cris, l’attrapant pour le battre de coups de bâton, pour le griffer de crochets, lui lancer des seaux d’eau ou le frapper d’oripeaux trempés, lui jeter toutes sortes d’immondices à la face ou le barbouiller de cendres et, enfin, le tondre ras. Des gestes durs, insolents et agressifs, constamment répétés, chaque passage d’un dément provoquant huées et sévices, soulevant grands tumultes »⁴⁵. À la fin de la pièce, les deux nains sortent une poupée à son effigie et rejouent la scène du bernement. Or, comme nous le rappelle Alain Rey⁴⁶, le mot “carnaval” peut justement désigner le mannequin qui personnifie le carnaval. D’ailleurs, dire de quelqu’un qu’il est “un vrai carnaval” signifie qu’il est bizarrement accoutré et par extension, qu’il est un homme grotesque.

Mais la monstruosité de Juréal n’est pas grand-chose à côté de celle des deux nains de la pièce, Mèche et Suif. Il n’est pas utile de répéter que le nanisme a été historiquement perçu comme une disgrâce de la nature et que les nains furent souvent des bouffons dans les cours princières en raison même de leur laideur qu’on leur prêtait. Ils figurent dans les inventaires des souverains au même titre que le

44. Le bernement est vieux jeu flamand qui aurait des origines carnavalesques et qui consiste à faire sauter sur une couverture, la berne, une ou plusieurs personnes. Ici, il s’agit d’un supplice. Les recherches de Ghelderode l’ont mené à diverses sources, pas toujours fondées, où se mêlent une possible volonté de se révolter contre l’occupation espagnole aussi bien que le sort infligé par les Espagnols aux Flamands qui s’aventuraient à singer les seigneurs d’outre-Pyrénées. Ghelderode a également pu s’inspirer de *Don Quichotte* qu’il relisait chaque année et dans lequel Sancho Panza en est la victime.

45. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 154.

46. Alain Rey, « bouffon, onne », *art. cit.*, p. 599.

mobilier, les vêtements, les armes et les bijoux. Il était même possible autrefois d'en faire cadeau ou d'en faire des échanges somptuaires. Leur présence servait à créer le contraste magnifiant nécessaire au narcissisme du courtisan. Martial Guédron écrit que « si les nains interviennent à maintes reprises dans les récits populaires, ils y jouent un rôle à la fois néfaste et bénéfique, à l'image de leur ambiguïté foncière. En Occident, à partir du Moyen Âge, ils sont enrôlés dans le théâtre de rue, participent à des joutes, des tournois, des processions. On les retrouve aussi, aux côtés des bouffons, des contorsionnistes, des géants et des bêtes savantes, à l'occasion des charivaris, des mascarades, de la fête de l'âne et des parodies sacrées »⁴⁷. Les musées en ont conservé maints témoignages, notamment sous le pinceau de Velasquez.

Dans le cas de Mèche et de Suif, Ghelderode se contente à nouveau de se réapproprier un patrimoine pour en faire la matière première de sa dramaturgie. Lorsqu'ils apparaissent au début de la pièce, juchés sur des échasses, on peut voir qu'ils sont « *bossus et barbuis* » et qu'ainsi, « *ils ont aggravé leur laidetur* »⁴⁸. De surcroît, ils ont « des vessies gonflées » qui pendent à leur ceinture⁴⁹, ce qui rappelle évidemment le gonflement étymologique du bouffon, les accessoires traditionnels du carnaval, ainsi que sa part de scatologie : « Les fous forment le clergé de ce souffle qui anime l'Univers. À l'aide de leurs soufflets (*follis*) et de leurs vessies⁵⁰, ils dirigent où ils veulent la part de cette âme du monde qu'ils captent »⁵¹. Ils offrent une scène comique digne des entrées de clowns :

Ils se saluent et se cognent la tête.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 13.

Pourtant, ils ne sont pas officiellement des bouffons puisqu'ils disent souhaiter le devenir au début de la pièce. Ils font mention de « nains frisons » arrivés dans une foire à proximité et jalouent leur faconde et leur audace qui leur vaut d'être dans

47. Martial Guédron, *op. cit.*, p. 117.

48. Michel de Ghelderode, *L'École des bouffons*, Paris, Gallimard, nrf, 1953, t. 3, p. 11.

49. Dans l'œuvre de Rabelais, Panurge offre une vessie de porc à Triboulet. Selon Maurice Lever, la vessie illustre la locution *pisa in utre perstreptentia*, « pois résonnant dans une outre », qui désigne un flot de paroles vaines.

50. Maurice Lever commente le cadeau que Panurge fait à Triboulet chez Rabelais : la vessie de porc figure la tête vide du fou. Il rapporte que les Latins utilisaient la locution *pisa in utre perstreptentia*, « pois résonnant dans une outre », pour désigner un flot de paroles vaines.

51. Claude Gaignebet, *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, p. 16.

la gazette de la ville.

Dans le reste de la pièce, leur puissance comique est très problématique. Ils manifestent moins le désir de faire rire que de se moquer de Juréal d'une cruelle manière. Ce dernier commence par leur reprocher leur insouciance :

JURÉAL. – Jeux de vilains! Petits, vos farces ne finissent jamais autrement. Votre humeur est de jouer, pourtant. Malgré l'âge, vous restez espiègles; et, des enfants, vous gardez la malice et l'insouciance, bien que d'aspect...

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 13.

Naïvement, Juréal les incite au rire plusieurs fois :

JURÉAL. – [...] Quelle figure, Mèche! Il faut rire aujourd'hui.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 14.

JURÉAL. – [...] Disgraciés par la nature, vous avez reçu d'elle une pensée rapide et bien trop colorée. Je le sais et je vous comprends, puisque je vous ressemble. Vous venez jouer? Riez comme je ris. Nous devons rire plus qu'autrui puisque notre vue afflige, quitte à rire de soi.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 15.

Contrairement à Juréal qui essayait en vain de rire, les nains ne font aucun effort. Ils se complaisent dans leur férocité. Juréal change donc rapidement son fusil d'épaule :

JURÉAL. – Restez plutôt ce que vous êtes, des grimaciers. Vous m'avez tant inspiré, déjà! Venez dans vos atours, je ferai des reliefs; vous prendrez des poses horribles ou burlesques.

Ghelderode, *L'École des bouffons*, p. 15.

Plus tard, il se mettront à aboyer comme des chiens. Leur animalisation est une manifestation ordinaire de bassesse des figures grotesques que sont les bouffons. En les traitant comme des animaux, on leur ôte leur dignité. Nadine Berthe-Castro dit d'eux qu'« ils font peur parce qu'ils sont des essences de la bête humaine qui est en chacun de nous »⁵². Jean-Jacques Courtine insiste sur cet aspect historique de la monstruosité : « La fabrication du corps monstrueux obéit à un premier principe, celui de l'*hybridation*. Il faut de l'homme dans le monstre, mais autre chose aussi,

⁵². Nadine Berthe-Castro, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 76.

de l'ordre de l'animalité »⁵³. Ainsi, le nom de Ham dans *Fin de partie* renvoie au jambon par traduction, et donc au porc, un animal qui est associé à une symbolique dégradante⁵⁴. Foliale peut encore être cité ici puisque le roi l'appelle « le maître des bêtes »⁵⁵ et que l'auteur travaille sur la déformation même du rire en cri animal.

LE ROI. – Ris encore! J'aime ce rire flamand qui contient des grincements de dents. Ris plus haut! Je veux qu'on t'entende au bout du palais. Je veux que ton rire bestial offense la Mort même. Plus fort!... (*Le rire de Foliale devient effroyable; c'est un rugissement.*) Assez!... (*Foliale s'arrête de rire. Le roi descend au bas des marches, Foliale le suivant pas à pas.*) Je voudrais rire aussi, agir comme une brute.

Ghelderode, *Escorial*, p. 75.

Dans cette démonstration bestiale où le bouffon devient un animal de compagnie, le rire redevient une manifestation diabolique. C'est là qu'on trouve le mieux « la rencontre brutale, le choc frontal avec l'inhumanité d'un corps humain »⁵⁶. La dégradation paroxystique consiste d'ailleurs à confondre le bouffon avec le Diable. Tout ce que nous avons évoqué, l'infirmité, le monstre, la laideur, la grimace et l'animalité culminent dans l'horizon diabolique :

LE ROI, *satisfait*. – Enfin! Je te retrouve... tu es de nouveau toi-même, arrogant, perfide; non pas malicieux et débordant de faconde comme les bouffons italiens ou français, mais taciturne et vindicatif, comme ceux de ta race. Il y a du diable en toi! Sept péchés sont lisibles, en majuscules, sur le vieux parchemin de ta face. Les sept péchés et d'autres abominations! Je t'aimais pour tant de perfection dans le mal, et tu étais le seul homme qu'un roi de ma sorte pût supporter...

Ghelderode, *Escorial*, p. 77.

C'est comme si l'animalisation était une étape de la métamorphose. L'importance accordée aux péchés permet d'établir un lien direct avec certains caractères théâtraux. Par exemple, l'Harpagon de Molière est avant tout un avare, c'est-à-dire l'incarnation de l'un des sept péchés capitaux. Chaque péché est personnifié dans le personnel dramatique du *Le Sommeil de la raison* de Ghelderode. L'auteur s'autorise une petite liberté néanmoins en remplaçant l'orgueil par la vanité. On peut aussi y

53. Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p. 403.

54. Le mot peut également désigner un "cabotin", c'est-à-dire un comédien ambulante, ainsi que, de manière plus péjorative, un comédien de second rang ou d'un jeu trop extérieur.

55. Michel de Ghelderode, *Escorial*, Paris, Gallimard, 1950, t. 1, p. 72.

56. Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p. 402.

voir une référence à une autre tradition qui est vivace dans le théâtre de Shakespeare, celle des Vices. Victor Bourgy en fait un type de bouffon dans son étude sur le théâtre élisabéthain. Il s'agit pour lui d'une « figure hybride associant une mission maléfique et un rôle d'amuseur. Dépêché par le Diable pour dévoyer le héros, mais voué à l'échec, le Vice était l'auteur aussi bien que la cible de plaisanteries et de farces de toutes sortes »⁵⁷.

Les diables ne manquent pas dans le corpus. On en trouve un dans *Les Si-lènes* (1900) de Jarry et plusieurs dans *La Grande Tentation de Saint-Antoine* (1932) de Ghelderode, dont quelques diabesses qui sont aussi des sorcières. Jacqueline Blancart-Cassou précise qu'« on ne rencontre guère dans *La Grande Tentation de Saint-Antoine* des diables femelles, d'origine surnaturelle ; mais les sorcières sont des êtres hybrides, diabesses à des degrés divers en même temps que femmes, et comiques dans la mesure où elles sont diabesses »⁵⁸.

L'histoire du personnage d'Arlequin mérite notre attention. Une étymologie possible de son nom serait liée à l'épopée de Herlequin, esprit psychopompe surnommé « le conducteur des âmes errantes », vêtu en diable, ou en homme sauvage souvent feuillu. Cette représentation traverse tout le Moyen Âge en différents pays, tels que le relatent les textes de la Mesnie Hellequin ou le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, en 1276. Herlequin serait l'origine directe de l'Arlequin de la *Commedia dell'Arte*. Son nom viendrait du roi de Bretagne Herla (*Herla King*) ou d'un diable nommé Hellequin. Il n'est pas exclu que le mot soit composé de *hell* et de *king*. La bosse sur le masque de l'Arlequin de la *Commedia dell'Arte* est un stigmate de cornes de diable. Arlequin serait donc issu des croyances populaires sur l'Enfer, le monde des ténèbres. Sous la forme d'une batte blanche, Arlequin aurait conservé la massue de l'homme sauvage tel Valentin l'Ourson qui en est toujours armé.

On en trouve un autre plus soigneusement décrit dans *Masques ostendais* (1930) de Ghelderode :

LE DIABLE, *petit rondouillard en jaquette et bicorne, complété de queue et cornes. Il*

⁵⁷. Article "bouffon", in Victor Bourgy, « Dictionnaire Shakespeare », in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, t. I, p. 143.

⁵⁸. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 174.

porte un trident piqué d'un poisson. Son masque est écarlate, comme son habit, mais ses culottes sont blanches et ses bras sont verts.

Ghelderode, *Masques ostendais*, p. 317.

De manière assez surprenante, ce diable-là n'est pas tout à fait le stéréotype du genre. Son élégance sommaire et colorée le rapproche lui-même du bouffon. De même, dans *La Mort du docteur Faust* (1925) de Ghelderode, on croise un diable comparable :

Diamotoruscant, le diable, vêtu d'une défroque rouge, est nanti d'une épée et porte des manchettes et un chapeau melon. Il est glabre et flegmatique, mais par instants, on devinera le mauvais état de son système nerveux.

Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, acte I, p. 222.

Diamotoruscant⁵⁹ se livre à une scène comique qui rappelle la configuration de *La Dernière Bande* de Beckett lorsqu'il a une altercation avec un haut-parleur :

DIAMOTORUSCANT. – Tais-toi, haut-parleur !

LE HAUT-PARLEUR. – Allô !

DIAMOTORUSCANT, *courant vers le comptoir*. – Tais-toi !

Il tord le cou au haut-parleur qui lance des hurlements sinistres. Plusieurs consommateurs interviennent.

Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, acte I, p. 222.

Le comique est augmenté d'abord par l'absurdité d'un règlement de compte avec un haut-parleur mais plus encore par la capacité à souffrir de ce dernier, comme s'il fallait pousser la personnification jusqu'au bout de l'aberration logique. Pour Jacqueline Blancart-Cassou, la sympathie de Ghelderode pour le Malin, maître des mystificateurs et des bouffons, esprit libre par excellence et qui se joue des lois humaines et divines, se retrouve dans toute son œuvre.

De manière moins ostensible, on retrouve cet univers satanique dans *Les Citrouilles* de Badiou puisqu'il s'agit d'une catabase. Les enfers y sont représentés comme un théâtre :

L'Enfer : plateau nu se perdant dans l'obscur. Un grand désordre d'accessoires de théâtre. Des gens vont et viennent, bricolant, poussant des chariots, essayant des

59. Sur le plan onomastique, il semble que Ghelderode se soit amusé à construire une évocation du diable. On reconnaît bien sûr le préfixe *diá* qui évoque la division, le latin *motor* qui évoque le mouvement et on pourrait même faire l'hypothèse qu'il a utilisé la forme rare *ruscus* pour évoquer la couleur rouge.

lumières, etc. Entre Ahmed, tenant la doublure par la bride, comme un cheval, et madame Pompestan.

Badiou, *Les Citrouilles*, p. 498.

La comparaison de la doublure avec le cheval réactive la symbolique satanique de l'animal.

Enfin, le personnage de Panurge dans l'opérette *Pantagruel* de Jarry peut retenir notre attention. Dans le premier extrait que nous citons ci-dessous, Dindenault explicite le statut du Panurge et le fait entrer par là-même dans notre palmarès. Dans le deuxième exemple, un bourgeois le caractérise en détail :

DINDENAULT. – Vous êtes, je crois,
Le bouffon du roi ?

Jarry, *Pantagruel*, I, 4, p. 331.

UN BOURGEOIS, *désignant Panurge*. – Voici l'âme damnée
Du roi, le boute-en-train des mauvaises menées !

Jarry, *Pantagruel*, I, 4, p. 331.

La description du bourgeois montre que Panurge est perçu comme un acolyte divertissant de la figure souveraine. Quant à la damnation évoquée, elle suffit à établir un lien avec les enfers.

On peut finir avec un autre monstre sacré du corpus que nous avons réservé car il se distingue en étant un avatar du monstre moderne, Ubu : « Le personnage d'Ubu incarne tout le monstrueux de la civilisation contemporaine depuis la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu »⁶⁰. Ubu incarne à lui seul toute la monstruosité qui nous a occupés dans ces dernières pages. Henri Béhar ajoute à son sujet qu'« Ubu n'est pas seulement un roi de Carnaval, il réunit en lui les caractéristiques du fripon, du bouffon et du sot, figures populaires dont la tradition s'est déportée des fêtes collectives vers la cour de récréation »⁶¹. En cela, il est d'accord avec Gérard Damerval qui ajoute que « le Père Ubu, par certains côtés, n'est pas non plus très éloigné du personnage du Bouffon des cours royales, du fou qui dénonce, au milieu des pitreries et des grimaces, des vérités que la foule des courtisans et le monarque n'accepteraient d'aucun autre membre de la société »⁶².

60. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 14.

61. Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988, p. 91.

62. Gérard Damerval, *Ubu roi : la bombe comique de 1896*, Paris, Nizet, 1984, p. 103.

Sa « laideur »⁶³ se manifeste de plusieurs façons. L'extrait ci-dessous montre son obésité, c'est-à-dire son anomalie physique, son animalité et sa faiblesse d'âme :

Ce n'est pas exactement Monsieur Thiers, ni le bourgeois, ni le mufle : ce serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui nous empêche que *nous* devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'une couardise, saleté, laideur, etc. [...] des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire. [...] S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son carapaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule.

Jarry, *Ubu cocu*, « Les Paralipomènes d'Ubu », p. 467.

Jarry apporte des éclairages supplémentaires dans ses réponses à des *Ubu enchaîné* publiées dans *La Revue Blanche* du 1^{er} janvier 1897 :

J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de M^{me} Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices ; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présentée ; fait, comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès, de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné. Vraiment, il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts⁶⁴.

Mais la part la plus monstrueuse du personnage consiste à incarner le pur intérêt, et c'est peut-être en cela qu'il est plus spécifiquement moderne. Nous disions au début de ce développement que le monstre servait à montrer ce que l'on ne voulait pas voir. Or Ubu est un représentant du mal de son temps. Son intérêt se traduit par un déterminisme de ses appétits et par le désordre de la concurrence pour Micheline Tison-Braun qui consacre une étude à la crise de l'humanisme dans la modernité. Elle insiste sur le fait qu'Ubu ignore les sentiments nobles tels que la pitié puisqu'il extermine toute l'aristocratie polonaise pour gagner de l'argent, qu'il ignore la gratitude puisqu'il sacrifie Bordure après que ce dernier lui a rendu service, qu'il ignore la solidarité lorsqu'il abandonne ses camarades à l'attaque de l'ours. C'est aussi et

63. Alfred Jarry, *Ubu cocu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 467.

64. Alfred Jarry, « Questions sur le théâtre », *art. cit.*, p. 416.

avant tout pour cela qu'il est si important pour la modernité : « Ubu est une force aveugle, insensible, un homme robot essentiellement moderne – symbole peut-être des forces impersonnelles qui mèneraient le monde après la négation de la Providence, de la métaphysique, de la morale, de l'intelligence, de la sympathie. Et c'est sur cette vision de l'inhumain dans l'homme et de l'absurde social que se clôt le grand siècle de l'humanitarisme, qui avait connu, au terme de l'évolution, le saint, le génie, le héros, le surhomme »⁶⁵. Mireille Losco-Lena ajoute que son comique « ignore délibérément toute instance cathartique : le tableau de la bêtise, de la cruauté et de l'égoïsme ne s'accompagne ici d'aucune mise en perspective éthique »⁶⁶.

Nous avons décliné la monstruosité dans un crescendo : infirme, hideux, souffredouleur, animalisé et même diabolisé, le bouffon représente le nadir de l'humanité. C'est peut-être aussi ce qui le rend si essentiel. Il sert de repère indispensable et réunit tout l'infra-humain : « Le fou reste d'abord un objet plus qu'un sujet ou une psychê, objet tantôt aliéné par le démon, tantôt soumis à un déséquilibre humorale »⁶⁷. Il sillonne tout l'horizon de la décadence.

1.3 De la dialectique du bouffon à celle du clown

*On ne peut pas les corriger,
Bêtes ils sont, bêtes ils restent
Et ne seront jamais sensés*

Sébastien Brant

Jusqu'à maintenant, il a été question de voir le bouffon comme une foudre d'éloquence capable de se soustraire aux règles mais aussi comme celui qui incarnait toute la noirceur de l'humanité. Cette tension extrême qui nous oblige à mêler au respect

⁶⁵. Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme*, Paris, Nizet, 1958, p. 80.

⁶⁶. Mireille Losco-Lena, « *Ubu roi* (Alfred Jarry) - fiche de lecture », in *Encyclopædia universalis [en ligne]*.

⁶⁷. Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 39.

et à l'admiration le dégoût et le mépris nous entraîne ici à nous intéresser à une autre tension. Les contradictions du bouffon s'expriment aussi sous la forme d'une dialectique de la domination. Par dialectique, nous entendons un système dynamique fait d'oppositions qui permet une mise en tension entre deux pôles opposés, mais aussi une complémentarité où chaque membre se définit dans sa relation avec l'autre. Cette dialectique s'applique ici à la relation ambivalente que le bouffon entretient avec la domination, pouvant être aussi bien un dominant qu'un dominé.

Le poncif du bouffon fait de lui l'ombre du prince, sa créature de compagnie mais aussi son contraire, comme s'il s'agissait de singer le pouvoir. La marotte fonctionne assez comme un sceptre mais le miroir renverse tout, ce qui par définition est diabolique. Or le monstre diabolique n'a de raison d'être que dans une grande proximité avec le représentant de Dieu sur terre. Pas de nadir sans zénith pour former un horizon vertical qui structure et délimite la faune humaine. Dans cette conception, le bouffon occupe clairement la place de l'être dominé. Mais il est dominant lorsqu'il brille par la supériorité de son éloquence et qu'il rivalise en traits d'esprit : « Leur instrument de domination n'est autre que le Verbe, dont ils usent pour transfigurer le réel au regard de l'auditoire qu'ils mystifient, aussi bien que pour séduire le public de la salle avec leur verve joyeuse »⁶⁸. Jacqueline Blancart-Cassou insiste surtout sur l'influence importante des meneurs de jeu et des bonimenteurs qui étaient chargés, dans les spectacles, de « mener une parade efficace et séduisante [...] à mi-chemin entre improvisation théâtrale et réclame », afin de « rendre le spectacle désirable »⁶⁹. Le bonimenteur est donc par nature quelqu'un de talentueux pour embobiner son petit monde.

Ainsi, dans *Marie la misérable*, le Prince Foliant dont nous avons déjà parlé occupe la place du dominant par rapport à Rostenduvel, le familier et homme de main borgne du seigneur d'Arken. L'entrée de Foliant signale combien sa personne en impose aux autres :

Un flandrin a sauté sur un tréteau et, riant follement, mène grand tapage à lui seul,

68. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, *opus cit.*, p. 195.

69. Agnès Curel, « Janus Bifrons. Les bonimenteurs, entre exhibition théâtrale et exhibition commerciale », *Revue d'histoire du théâtre*, 69, 4 (276 2017), p. 62.

sans se soucier qu'on l'écoute. C'est le baladin Foliand, dominant tout le parvis.

Ghelderode, *Marie la misérable*, p. 149.

Face à lui, Rostenduvel n'en mène pas large. Il est incapable de rivaliser en esprit avec le *maestro*. Il met donc en œuvre une toute autre stratégie fondée sur l'apitoiement et le spectacle de la détresse :

ROSTENDUVEL. – [...] Où donc passa ce prince des fous, ce Foliand qui menait grand fracas de gueule tout à l'heure ? [...] l'ingénieux Foliand, bouffon ducal [...] Oui peuple, je ne suis pas un insolent bouffon au clapet frémissant, mais un tendre, un sentimental ! Et que n'ai-je le cœur de vous faire rire, bien qu'en ayez fort besoin !... *Il pleurniche – la foule s'intéresse à ses mimiques et s'amuse. Un murmure apprend que ces inepties oratoires font leur effet.*

Ghelderode, *Marie la misérable*, p. 149.

Rostenduvel appartient au bestiaire alors que Foliand est un monstre sacré. Quelques pages plus loin, la bassesse de Rostenduvel est mise en relief :

Avec Rostenduvel sur ses talons – ce dernier sans cesse occupé à grimacer vers les gens qui le dévisagent sans charité et crachent même à son passage.

Ghelderode, *Marie la misérable*, p. 155.

Les exemples de cette relation duelle ne manquent pas concernant les bouffons mais ils étaient déjà assez manifestes dans les exemples que nous avons donnés jusqu'ici. Nous ne les répéterons donc pas. C'est aussi bien Foliand sous le joug du roi dans *Escorial* qu'Ahmed au-dessus de tous dans la pentalogie d'Alain Badiou.

Dans *Barabbas*, le personnage du Pitre est une sorte de marionnette bonne à violenter. Dans l'acte III, il fonctionne comme un diable en boîte (ou boîte à ressort), jouet qui consiste en une figure humanoïde – le plus souvent un diable ou un clown – qui jaillit d'une boîte mécanisée dans le but d'effrayer. Il ne s'agit pas tellement de peur ici cependant mais le pitre surgit d'une baraque de manière répétée et aléatoire et se voit gratifié par une remontrance chaque fois plus véhémente :

LE PITRE. – Ah... ah!... Qu'est-ce qu'elle a dit ?

Madeleine s'effraie et fuit. Le barnum donne un coup de poing au pitre qui envoie des baisers. Le pitre retombe à l'intérieur de la baraque.

Ghelderode, *Barabbas*, acte III, p. 149.

Le Pitre est de ces souffre-douleurs qui servent à défouler les pulsions violentes. Celui obèse dans *Le Sommeil de la raison* n'est guère mieux traité, et l'on peut

encore citer dans le même genre les larbins Quatrezoneille, Merdanpot et Mouchdog dans *Ubu cocu* (1897) ou même les “palotins”⁷⁰ du Père Ubu. Le garçon mécanique dans *Le Sommeil de la raison* est un pantomime ridicule. Cet automate incarne parfaitement la raideur comique dont parle Bergson. Il est au service d’un barman dont le joug prend la forme de la brutalité et d’insultes au moins aussi originales que celle du capitaine Haddock de *Tintin* :

LE BARMAN. – [...] Fripon ! L’ivresse est réservée aux vivants. À toi, l’huile pour graisser les rouages. (*L’automate fait aller ses bas, pour souligner des paroles imaginaires.*) Ça y est ! Il fait un discours ! Il proteste. Égalité des automates et des hommes. Esclavage. Solidarité... Tu étais un chef-d’œuvre parce qu’il te manquait le verbe. Ta gueule, dis-je. (*L’automate proteste encore.*) Qui est le patron ici ? (*L’automate menace.*) Exploité, toi ? Vieux fer-blanc !... (*Il le rosse. Bruits de ferrailles. L’automate riposte. Ils roulent par terre.*) Ressort à boudins... sous-produit... échantillon !

Ghelderode, *Barabbas*, acte III, p. 149.

Rien n’équivaut le sort de Juréal et du Foliai d’*Escorial* pour lesquels la mort équivaut cependant à une délivrance. Quels qu’ils soient, ces personnages sont conçus pour souffrir donc ils sont définis par leur fonction de dominés. La pitié est très discutable pour eux. La raideur comique l’interdit.

De manière plus strictement moderne maintenant, l’histoire du clown est tout entière fondée sur une dialectique similaire : « Dans les spectacles de clowns, il y en a toujours un très bavard, qui mitraille de mots le public et ses partenaires, et un presque muet qui écoute, fait à peine un signe de tête, manifeste son désaccord avec beaucoup de discrétion, regarde éperdu autour de lui, étonné par toute chose, même la plus normale. Le premier est le *speaker* ou clown blanc, le Louis, l’autre est l’Auguste. Contrairement aux apparences, l’acteur principal est celui qui ne parle pas ; Louis est la *spalla* »⁷¹. Dario fo complète son analyse : « Il y a deux possibilités : soit être dominé, et alors nous avons celui qui est complètement soumis, le souffre-douleur, comme dans la *commedia dell’arte* ; soit dominer, et alors nous avons le patron, le clown blanc, celui qui donne les ordres, celui qui insulte, celui qui fait et

⁷⁰. Le terme “palotins” est un néologisme d’Alfred Jarry qui renvoie à des subalternes falots, sorte de paltoquets.

⁷¹. Dario Fo, *Le Gai savoir de l’acteur*, Paris, L’Arche, 1997, p. 167.

qui défait. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de survivre »⁷².

Odette Aslan s'est intéressée aux origines de ces duos. Elle insiste sur les très nombreux modèles circassiens qui ont inspiré des auteurs tels que Beckett. Par exemple, Footit et Chocolat, respectivement le clown blanc et l'auguste, se produisaient abondamment à la Belle Époque. Les clowns russes Bim et Bom étaient aussi très en vogue. La sonorité de leur nom a inspiré ceux des personnages de *Quoi où* (1983) et du roman *Comment c'est* (1960) de Beckett. Enfin, on peut citer le clown blanc François et son auguste Albert qui travaillaient chez les Fratellini. À propos d'Albert, Odette Aslan raconte comment il s'est inventé : « Il découvrit son "personnage" dans un pub de Londres, affublé d'énormes godillots percés, d'un pantalon bâillant largement, d'une redingote trop longue »⁷³. L'opposition de costume entre un personnage élégant et un autre mal fagoté ou qui doit se contenter de rapiècements figure sur la liste des particularités de cette dialectique. Un cas intéressant est celui du clown Popov qui percevait la comédie clownesques comme une métaphore de la lutte des classes où le clown blanc représentait le capitaliste et l'auguste le prolétaire. Popov proposa un clown sans méchanceté afin de rompre la dualité, ce qui résulta en un échec comique : « Il était [...] d'une grande gentillesse. Mais il ne faisait pas rire non plus. Il avait remplacé le rire par la poésie. Le choc, l'émotion de l'art clownesque étaient absents. Ce que Popov n'avait pas vu, c'est que le duo du clown blanc et de l'auguste n'avait pas le sens qu'il lui donnait »⁷⁴.

Il n'est donc pas étonnant qu'une tradition circassienne se soit mise en place dans l'histoire des représentations de Samuel Beckett. Adrienne Larue, accompagnée de Dan Demuyne, fonde en 1974 la Compagnie foraine et crée un spectacle intitulé *Cirque Beckett* en 1989 à partir d'*Acte sans paroles I* dans la mouvance du *Nouveau Cirque*. Dans la mise en scène d'*En attendant Godot* au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1991, le scénographe Joël Jouanneau utilise un filet de trapéziste sur un fond de *no man's land* périurbain. La première idée de Roger Blin pour la création

⁷². Dario Fo, « Qu'est-ce qu'un clown », in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 83.

⁷³. Odette Aslan, « L'acteur et le clown », in *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 210.

⁷⁴. Bernard Fallois, *op. cit.*, p. 16.

était de représenter la pièce dans un cirque, mais Beckett s'y est opposé. En 2011, Robert Wilson crée un clown blanc pour monter *La Dernière Bande* au Théâtre de l'Athénée à Paris, enduisant le visage de Krapp d'un blanc qui « éloigne tout sentiment de réalité et crée des êtres nouveaux »⁷⁵.

On relève quantité de duos d'opposition dans l'œuvre de Beckett : Gogo et Didi, Lucky et Pozzo, Winnie et Willie, Krapp et son enregistrement, et même dans *Acte sans paroles II* où la didascalie initiale précise :

Deux personnages le premier A est lent et maladroit (gags lorsqu'il s'habille et se déshabille), le second B précis et vif. De ce fait les deux actions, quoique B ait plus à faire que A, ont à peu près la même durée.

Beckett, *Acte sans paroles II*, p. 105.

Dans son article consacré aux « jeux clownesques », Marie-Claude Hubert montre comment cette insociable sociabilité est liée aux multiples infirmités : « Cet acharnement à humilier le corps chez Beckett peut apparaître comme le point d'aboutissement de la tradition occidentale, qu'elle soit Platonicienne ou chrétienne, qui considère le corps comme une prison. Le corps est prison chez Beckett certes, mais une prison bien particulière qui aliène, sans espoir de fuite, l'être à son compagnon d'infortune »⁷⁶. Elle rapporte également dans son essai *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* une hypothèse qui expliquerait que l'infirmité soit un thème de prédilection de l'auteur. Des éléments biographiques sont cités précisant que Beckett, dès l'enfance, avait « de violentes douleurs articulaires qui le paralysaient momentanément et le coulaient au lit pendant des jours »⁷⁷. À cela s'ajoute la rencontre d'une femme atteinte de la maladie de la cane au Rotunda Hospital de Dublin où exerce son ami, le Dr. A.G. Thompson. Cette femme devient Miss Rosie Drew dans *Murphy*. Plusieurs membres de sa famille étaient atteints de paralysie, et deux de ses oncles ainsi qu'un de ses cousins furent amputés d'une jambe. Enfin, un troisième oncle, le Dr. James Beckett, aveugle, perdit ses deux

⁷⁵. Albert Flament, cité dans Odette Aslan, « L'acteur et le clown », in *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 210.

⁷⁶. Marie-Claude Hubert, « Jeux clownesques », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 97.

⁷⁷. Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Ionesco - Beckett - Adamov, Paris, José Corti, 1987, p. 83.

jambes à la suite de complications diabétiques. Pendant qu'il écrit *Fin de partie*, sa tante Cissie Sinclair meurt terrassée par l'arthrite rhumatoïde qui la paralysait, après avoir passé les derniers mois de sa vie dans un fauteuil roulant.

Alain Badiou insiste sur l'omniprésence de la dualité chez Beckett : « L'exhibition des ressources illimitées d'un couple, même quand il est vieilli, monotone, presque haineux, la saisie verbale de toutes les conséquences de la dualité : telles sont les opérations théâtrales de Beckett. Si on a souvent comparé ses duettistes à des clowns, c'est justement que déjà au cirque, on ne se soucie pas de situations ou d'intrigues, d'exposition ou de dénouement, mais d'un inventaire immédiat, fortement physique, des figures extrêmes de la dualité (qui trouve son symbole dans l'opposition de l'Auguste et du clown blanc). Cette immédiateté physique est très sensible dans le théâtre de Beckett, où les didascalies décrivant les postures et gestes des personnages occupent autant, sinon plus, de place que le texte proprement dit. N'oublions du reste pas que Beckett a toujours été tenté par le mimodrame, comme le prouvent les *Actes sans paroles* (1957) »⁷⁸.

Dans *Fin de partie*, la configuration est à géométrie variable. La plupart du temps, les duos se répartissent entre Hamm et Clov d'un côté, et Nell et Nagg de l'autre, mais la réalité des dialogues fait de Hamm le principal dominant et des autres personnages des dominés avec qui il interagit alternativement. L'onomastique est d'une aide précieuse pour mettre en lumière les rapports de force de la pièce. Le nom de Hamm renvoie au marteau, *hammer*, alors que celui de Clov évoque le mot "clou", *cloue*. De même, Nell fait référence à *nail*, le clou également, et la fusion de Nagg et de Nell produit le mot *Nagel* qui signifie "clou" en allemand. De plus, le verbe *to nag* signifie "harceler" et montre bien la dépendance insupportable du personnage. La connotation des noms ne laisse donc aucune ambiguïté sur la nature de leurs relations. La domination est d'abord inscrite dans la violence des signifiés, avant même le lever du rideau. Il existe une multitude d'autres oppositions comme par exemple le fait que Hamm ne peut pas se lever et que Clov ne peut pas s'asseoir. Pour Pierre Chabert, « Beckett met au centre de sa pièce, (symboliquement

⁷⁸. Alain Badiou, *Beckett, opus cit.*, p. 73.

et littéralement), l'archétype du couple maître/esclave, bourreau/victime, comme élément fondateur de la misère humaine, du malheur et de la malédiction de notre condition »⁷⁹. Le critique a une vision très négative de cette dualité qui pourtant peut prendre une tournure comique. Par exemple, lorsque Clov prend le dessus sur Nagg qui tente tant bien que mal de passer du temps hors de sa poubelle :

Puis la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit. Teint très blanc.

[...]

Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle.

Beckett, *Fin de partie*, p. 22-23.

Le dispositif des poubelles et l'étymologie des noms donnent une vague impression de fête foraine où l'on s'amuse à frapper d'un maillet la tête des taupes automatisées qui sortent aléatoirement de leur trou. Sous cet angle, on ne saurait être surpris de la mise en scène de Marcel Maréchal qui déclarait : « Je fais des clowns rutilants, un roi rutilant dans un manteau rouge, avec un maquillage superbe à la Fratellini, en bonne santé, vivant, tyrannique »⁸⁰. Hamm n'est plus tout à fait un infirme quand il trône sur la scène.

La violence est tout aussi démonstrative dans *Oh les beaux jours*. Dans l'extrait suivant, Winnie bat Willie.

WINNIE. – (*Elle lui assène un coup avec le bec de l'ombrelle.*) Que je l'eussé-je! (*Nouveau coup. L'ombrelle lui échappe et tombe derrière le mamelon. Elle lui est aussitôt rendue par la main invisible de Willie.*) Merci, mon chéri.

Beckett, *Fin de partie*, p. 22-23.

La violence devient farcesque puisqu'elle donne lieu à une chute comique. Le statut de la main est d'ailleurs intéressant puisque l'auteur sent le besoin de préciser un détail qui doit pourtant rester invisible sur scène. Dans l'imagination du lecteur en revanche, l'apparition de la main a de quoi faire rire tellement elle surprend. L'empressement de cette main qui fait jaillir l'accessoire aussitôt qu'il est manquant crée une dynamique complètement artificielle. L'ironie du tendre remerciement final vient parfaitement compléter l'absurdité de cette main qui se hâte de tendre le bâton

⁷⁹. Pierre Chabert, « Fin de partie », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 443.

⁸⁰. Marcel Maréchal, « Une partition fantastique », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 205.

pour qu'on la batte davantage. On n'est pas si loin du Scapin de Molière dans cette scène de bastonnade.

Dans sa théorie des six farces primaires (*primary jokes*) à l'origine du comique clownesque, Maurice W. Disher mentionne l'importance des insultes et des coups. Il ajoute cependant qu'ils doivent faire plus de bruit que de mal. Leur représentation doit rester une illusion contrôlée pour susciter le rire. Jean Emelina précise encore cette violence comique : « Le héros comique est très souvent, lui aussi, sinon dans son être moral, du moins dans sa vie, *un personnage qui souffre et qui fait souffrir* : [...] les barbons de comédie et tous les dupés de la terre, mais aussi Horace de *L'École des femmes*, Alceste, Harpagon, Sylvia et Dorante, Vladimir et Estragon. Certes, les dommages à venir seront oubliés, escamotés ou écartés du dénouement, mais, pendant la représentation ce sont toujours des tensions, des périls et des souffrances qui nous seront présentés »⁸¹.

Dans *En attendant Godot*, le cas de Lucky est intéressant à cet égard. Il est présenté rapidement comme un souffre-douleur :

POZZO. – Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knouk.

[...]

VLADIMIR. – Qu'est-ce que c'est, un knouk ?

POZZO. – Vous n'êtes pas d'ici. Êtes-vous seulement du siècle ? Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks. Ceux qui peuvent se le permettre.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 45-46.

Le mot « knouk » est un néologisme fait sur “knout” d'après les *Cahiers de mise en scène* de Beckett. Le mot “knout” désigne en Russie un fouet composé de lanières en cuir dont les extrémités sont garnies de crochets ou de boules de métal. Par métonymie instrumentale, il s'agit des coups administrés avec ce fouet. Ici cependant, une métonymie inédite permet de désigner par ce mot l'individu qui reçoit les coups de fouet, Lucky en l'occurrence. Ce souffre-douleur se voit néanmoins élevé par sa fonction, encore celle-ci est-elle assez énigmatique. Dire qu'il occupe la place de bouffon est ambigu. Il a manifestement permis à Pozzo de s'élever. Mais qu'apporte-t-il exactement ? Il est précisé ailleurs que Lucky savait autrefois danser

81. Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1992, p. 36.

plusieurs danses anciennes, ce qui rappelle la fonction divertissante du bouffon de cour. Est-il une voie d'accès vers la beauté, la grâce et la vérité convoitées par Pozzo ou est-il un substitut de seconde classe ? Il est bien difficile de trancher ici cette question.

La répartition des autres rôles n'est pas aussi claire. Vladimir est plus volontaire et Estragon plus passif, ce qui ferait plutôt de Vladimir le clown blanc et donc d'Estragon l'auguste. On peut aller plus loin en insistant sur le fait qu'Estragon tient son nom d'une plante aromatique, ce qui le renvoie à un « rang infra-humain »⁸². De plus, le diminutif "Gogo" est un jeu de mot avec l'anglais *go-go* qui signifie "plein d'allant" ou "dynamique". Il s'agit clairement d'un diminutif antiphrastique puisque le personnage, même s'il peut se montrer un peu tendre ou cruel, est essentiellement « dénué de psychologie »⁸³. Dans une conversation avec Lynda Peskine, Roger Blin se confiait sur la création de la pièce : « Ma première idée quand j'ai lu le texte a été de mettre les personnages dans un cirque. Parce que les rapports entre Vladimir et Estragon, la rapidité de leurs répliques m'ont immédiatement fait penser à des dialogues de clowns, ou aux comiques américains et notamment à Harry Langdon ou Buster Keaton dont j'étais fou. Dans *Godot* j'ai retrouvé cet humour-là que Beckett, influencé sans doute par le music-hall anglais, par l'humour irlandais assez atypique d'autopuniton, y avait mis »⁸⁴. Beckett évolue dans un univers de clowns désarmants de simplicité. Il nous offrent des « hommes de dérision que l'on condescend à aimer, à plaindre de haut, qui rassurent et fortifient aussi, qui inspirent une pitié un peu attendrie, que l'on peut sans grand risque plaindre ou malmener »⁸⁵.

Une autre belle démonstration d'imbécillité nous est offerte par Krapp qui illustre lui aussi à merveille l'expression de la misère. Son air pataud, la difficulté de ses gestes et sa lacune de vocabulaire dans l'extrait ci-dessous en font un attachant auguste :

Krapp débranche l'appareil, lève la tête, regarde dans le vide devant lui. Ses lèvres

82. Florence Bernard, « Estragon », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 423.

83. François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire, Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 78.

84. Lynda Peskine, « Conversation avec Roger Blin », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 160.

85. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 156.

remuent sans bruit en formant les syllabes de viduité. Il se lève, s'en va au fond de la scène dans l'obscurité, revient avec un énorme dictionnaire, s'assoit, le pose sur la table et cherche le mot.

KRAPP, (*lisant dans le dictionnaire*). – État – ou condition – de ce qui est – ou demeure – veuf – ou veuve. (*Il lève la tête. Intrigué.*) Qui est – ou demeure?...
Beckett, *La Dernière Bande*, p. 20.

L'incompréhension de Krapp est assez comique en elle-même, mais elle le devient plus encore quand elle s'égaré et se déporte sur la formulation de la définition. Loin de s'attacher au *pathos* du veuvage ou de tirer de la satisfaction de ses découvertes, Krapp ne fait que s'enliser dans davantage d'incompréhension. La tendresse suscitée par cette incapacité à saisir le sens des choses fait dire à Alfonso Sastre : « Beckett découvre le cirque comme représentation existentielle. Ce couple – le clown et l'auguste – est une représentation simplifiée d'un rapport complexe : celui de l'homme et de son prochain. Le clown et l'auguste sont deux hommes qui ne se comprennent pas. C'est pour cela que nous rions. C'est pour cela aussi que nous pourrions pleurer »⁸⁶.

D'une manière générale, la représentation de la bêtise génère le rire. La stupidité fait partie des six farces primaires de Disher. Elle permet de déplacer la dialectique en la déportant sur le lecteur ou le spectateur. Le spectacle de la bêtise nous offre un sentiment de supériorité qui conditionne un rire moqueur, presque condescendant. Elle aurait mérité de figurer parmi les causes de la bassesse du bouffon, mais elle prend un sens particulier quand on sait comme l'auguste se construit à partir d'elle. Après tout, c'est elle qui a rendu populaire l'auguste et lui a permis de prendre le dessus sur le clown blanc. L'auguste élève la bêtise au rang d'art. Bernard Falois insiste sur ce type de réjouissance : « C'est d'ailleurs la supériorité du cirque sur la politique, qu'au lieu de nous montrer la comédie de l'ambition – toujours assez médiocre, car l'ambition est une passion médiocre – le cirque nous offre avec les clowns le spectacle très réjouissant de la bêtise, la charmante, l'infatigable, la très diverse, la féconde bêtise humaine, qui maintient le monde en perpétuelle jeunesse »⁸⁷.

Dans les différents diálogos de Dubillard qui sont entièrement fondés sur la dualité, l'auteur la décline sous toutes ses formes. Par exemple dans ce très bref

⁸⁶. Alfonso Sastre, « Avant-garde et réalité », in Tom Bishop et Raymond Federman, *Beckett*, Paris, Cahiers de l'Herne, 31, 1976, p. 237.

⁸⁷. Bernard Falois, *op. cit.*, p. XXIV.

échange :

DEUX. – Dites pas de bêtises.
UN. – Ah oui, c'est vrai, je suis bête.

Dubillard, *Au restaurant*, p. 53.

Ou encore dans celui-ci où la bêtise ne constitue pas seulement le caractère du personnage mais devient l'objet du dialogue :

UN. – [...] Monsieur Gramédoire, qu'allez-vous faire de vos douze milliards si vous les gagnez ?
DEUX. – Des bêtises.
UN. – Des bêtises ! Il a gagné, il a décroché la timbale !
DEUX. – Bravo !

Dubillard, *Jeu télévisé : "Décrochez la timbale"*, p. 150-151.

Bien sûr, elle n'est pas gratuite ici puisqu'elle permet clairement de faire la satire des jeux télévisés. Il ne paraît pas trop osé de voir là une manifestation du classique *castigat ridendo mores*. Elle sert donc un propos plus complexe qui renverse les rapports de force entre le public qui est ridiculisé et l'idiot qui véhicule un discours moralisateur.

La plupart du temps, la répartition des rôles est simple. Par exemple dans *Les Nouveaux Diablogues*, la hiérarchie est limpide dès le début :

UN. – Eh là, doucement, jeune homme. Je vous préviens dès à présent que je ne tolérerai pas que vous me manquiez de respect. N'oubliez pas que je pourrais être votre grand-père.
DEUX. – Je ne l'oublie pas, Monsieur, mais mon piano est mon instrument de travail, je n'ai que lui dans la vie et...
UN. – Et n'oubliez pas non plus que je vous paye.

Dubillard, *La leçon de piano*, p. 20.

L'âge et la rémunération l'emportent ici sur la configuration pédagogique. Comme toujours dans *Les Diablogues* ou les *Inventions à deux voix*, les personnages sont dénués de nom. Ils ne sont que des numéros, ce qui conserve toute la plasticité des rôles, notamment en termes de genre. Mais cela souligne surtout l'importance du duo et leur relation fusionnelle. Même dans les situations les plus désespérées, ils se retrouvent inlassablement. Ils exposent leur situation en ces termes :

UN. – Oh zut. C'est lui.
DEUX, *s'approchant*. – Ah c'est vous ? Zut. Pour une fois que je fais naufrage, je n'ai pas de veine.

UN. – Enfin quoi ! Vous n’avez pas vu que c’était une île déserte ? Qu’est-ce que vous faites ici ?

DEUX. – D’ailleurs je m’en doutais, que vous seriez là. Je ne peux pas faire un pas sans que vous fassiez le second, juste devant. On croirait qu’on est les deux pieds d’une même jambe.

Dubillard, *L’île déserte*, p. 292.

Si un naufrage et une île supposée déserte ne peuvent pas les séparer, qu’est-ce qui le pourrait ? Apprécions au passage l’absurdité de la comparaison où Deux s’emmêle les pinceaux et se voit dire qu’une même jambe peut avoir deux pieds, alors que le lecteur comprend bien qu’il fait référence aux deux jambes d’une même personne. C’est ce genre d’acmé qui fait dire à Fabienne Darge à propos de l’interprétation des rôles par François Morel et Jacques Gamblin : « Ils forment un irrésistible duo de clowns-rythmiciens-acrobates du verbe »⁸⁸.

Mais cette simplicité d’esprit prend toute son envergure lorsqu’elle est traitée dans son ambivalence. Elle rappelle alors le type de l’Innocent dans le théâtre élisabéthain que Victor Bourgy fait figurer dans la catégorie des bouffons. D’une part, elle est une faiblesse de l’esprit et fonctionne donc comme un signe d’infériorité, mais en même temps, dans son exploitation comique qui la retourne et en fait une source de joie, elle devient une naïveté presque supérieure capable de mettre en échec les raisonnements les plus affutés. Par conséquent, cette bêtise à double détente est au cœur de la relation de pouvoir et de domination. Elle peut renverser la hiérarchie.

Elle est omniprésente dans *Dialogue puéril* où les deux personnages parlent comme des enfants. De même, dans *B.B. ou musicologie*, Un et Deux s’entraînent l’un l’autre vers le fond d’une absurdité pas tout à fait dénuée de bon sens :

UN. – Beethoven. Sourd. Et sourd des deux oreilles.

[...]

DEUX. – Ouais, mais quand même : c’est pas avec ses oreilles qu’il écrivait ? hein ? [...]

UN. – Non. Je n’ai pas dit ça.

DEUX. – Il écrivait comme tout le monde, Beethoven. Avec ses doigts. C’est pas parce qu’il était sourd qu’il ne pouvait pas écrire.

[...]

UN. – Quoi, quoi... Il n’était pas sourd, Beethoven ?

DEUX. – Si.

UN. – Alors ?

88. Fabienne Darge, « Les Diablogues », *Le Monde. section Culture* (11 décembre 2007), p. 26.

DEUX. – Mais c'est pas ça qui l'empêchait d'écrire.

UN. – Justement ! C'est ça, qui est extraordinaire !

DEUX. – Extraordinaire ! Mais mon pauvre ami, moi qui vous parle, quand il faut que j'écrive, vous savez ce que je fais ?

UN. – Non.

DEUX. – Je me bouche les oreilles. Pour ne pas entendre les autos – le raffut qu'ils font dans la rue.

Dubillard, *B.B. ou musicologie*, p. 29-30.

Dans cette démonstration de logique imparable, les personnages parviennent à transformer le premier degré ingénu en ressort comique. L'un mène le fil de la conversation et apporte le sujet, c'est le clown blanc, l'autre reçoit et questionne dans un grand moment de sincérité candide, c'est l'auguste.

Les ressources de la dualité ne souffrent pas trop de la démultiplication. Lorsqu'on a affaire à un trio comme dans *Ahmed philosophe* ou à encore plus de personnages comme souvent chez Jarry et Ghelderode, on peut retrouver des mécanismes tout à fait similaires. En revanche, Bernard Falois nous met en garde contre une alternative : « Quant à la tentation, pour un grand clown, de se passer de partenaire, elle s'explique, mais doit être considérée avec la plus grande circonspection. L'art clownesque est né de la confrontation, du dialogue, du couple. Qu'il y ait trio au lieu de duo n'y change rien mais, solitaire, le clown est-il encore le clown ? Grock et Rivel, l'un avant la guerre, l'autre après, ont atteint des sommets de l'art clownesque. Mais en dépit de l'admiration certainement légitime, qu'ils ont provoquée, on peut se demander si leur numéro était aussi riche. Il faut éliminer bien entendu l'hypothèse d'un clown blanc solitaire. Un clown blanc solitaire serait terrifiant. Ce serait l'autorité pure. C'est Lénine, c'est Hitler, c'est Robespierre. Il faut s'en débarrasser le plus vite possible »⁸⁹.

On pense évidemment au Père Ubu dont la tyrannie a été montrée. À bien y regarder, Ubu fait autant office de dominant que de dominé et il reçoit son lot de coups. C'est peut-être justement l'acharnement du destin qui permet d'établir un équilibre tel qu'Ubu nous fait rire. Et le pauvre bonhomme de dire :

⁸⁹. Bernard Falois, *op. cit.*, XXV-XXVI.

PÈRE UBU. – Oui, et je recevrai encore des coups.

Jarry, *Ubu roi*, III, 7, p. 377.

PÈRE UBU. – Tu crois ? Jusqu'à ici je sens sur mon front plus de bosses que de lauriers.

Jarry, *Ubu roi*, IV, 4, p. 383.

Outre ses bosses, le Père Ubu manifeste d'autres caractéristiques de dominé que nous avons exposées. Par exemple, il est un objet de mépris pour les autres personnages comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

TOUS. – Sauve qui peut ! Misérable Père Ubu ! Traître et gueux voyou !

Jarry, *Ubu roi*, I, 3, p. 357.

Enfin, il passe pour un idiot achevé à la fin d'*Ubu roi* puisqu'il est ignare quant aux choses de la mer.

LE COMMANDANT. – Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers !

PÈRE UBU. – Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Équipage ? amenez le grand coq et aller faire un tour dans les pruniers.

Plusieurs agonisent de rire.

Jarry, *Ubu roi*, V, 4, p. 397.

Le tyran est donc aussi quelqu'un qu'on peut malmener et dont on peut allègrement se moquer. Ubu est un exemple typique de la plasticité des personnages du corpus qui empêche la typologie exclusive. Il est tantôt dominant et tantôt dominé. Dans ce jeu de multiples tensions, les bouffons sont des Janus, des créatures à deux visages.

Toutes les caractéristiques qui ont été exposées jusqu'à maintenant sont des fondations qui permettront de construire une interprétation plus achevée dans les futurs développements. On y retrouve bien sûr les lignes de force qui constituaient ce que nous avons désigné par "stéréotype du bouffon" au Moyen Âge : le goût des facéties, une nature ingambe, un tempérament sémillant, une virtuosité du verbe, un esprit affuté, mais aussi de multiples difformités morales et physiques, un caractère bestial, une trempe de tous les diables, et enfin des pulsions sadiques ou une niaise jobarderie.

Le bouffon carnavalesque et le bouffon mélancolique que nous allons maintenant aborder ne sont jamais que des prolongements de la dialectique du bouffon. Le carnavalesque est plutôt un dominant et le mélancolique un dominé. Mais la domination

dont il sera question va aussi se déplacer pour dépasser le rapport entre personnages et proposer un rapport du personnage au monde qu'il habite.

2 Le bouffon carnavalesque

Nelle carnovale, ogni burla vale.

*En carnaval, toute bouffonnerie
est bonne.*

Proverbe romain

Le bouffon est lié historiquement à la fête des fous et au carnaval. Les historiens, les ethnologues mais aussi les critiques littéraires s'en sont emparés pour en faire un lieu commun : « Réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers, littérature parodique vaste et variée, etc., toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties et parcelles de la culture comique populaire, notamment de la culture du carnaval, une et indivise »¹. Cette dimension que nous développerons ici doit se penser comme un prolongement de la partie précédente aussi parce que le carnaval est fondamental dans le stéréotype du bouffon à la Renaissance.

Dans les cultures chrétiennes d'abord, le carnaval désigne toute la période allant du jour des Rois, l'épiphanie, jusqu'au début du carême marqué par le mercredi des Cendres. Le mot est entré dans la langue française comme emprunt à l'italien *carnevale*, "mardi gras", qui était lui-même une altération du latin médiéval *carnelevare* constitué de *levare*, "ôter", et *carne*, "la viande". Il désigne donc la période faste qui précédait le jeûne. Il atteint son apothéose avec le mardi gras qui finit la semaine des sept jours gras qu'on appelait autrefois "jours charnels". Les excès qui l'accompagnent sont censés agir comme un contrepois aux privations qui succèdent. On

1. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 12.

parle également de “carême-entrant” ou encore de “carême-prenant”, ce qui explique le nom du célèbre personnage de Rabelais qui n'évoque pas tant le jeûne religieux que l'excès qui le précède. Les plats comprenaient notamment de la nourriture gonflante telle que les flageolets qui permettent de renvoyer aux étymologies respectives des mot “fou” et “bouffon” puisque les deux expriment un gonflement d'air. Cependant, une autre étymologie est possible. Le mot pourrait opérer un lien direct avec l'Antiquité lorsque le *carrus navalis*, le char naval sur lequel était juché, à l'origine, l'image de Dionysos pénétrait dans les cités à l'occasion des Dionysies. Chantal Tanet propose une analyse plus détaillée sur les origines possibles du carnaval : « La dimension subversive des divertissements carnavalesques – inversion et jeux de rôles, licences langagières, atteinte à la hiérarchie sociale, débauche de nourriture et de boisson alcoolisées – a été rapprochée, dès le XVII^e siècle, des grandes fêtes antiques saisonnières : fête d'Isis en Égypte, Dionysies en Grèce, saturnales ou lupercalia à Rome. Sans négliger les influences culturelles évidentes de ces rituels calendaires, il faut, pour le carnaval, prendre en compte les traditions populaires propres aux domaines celte, germanique et italique, ainsi que le rôle joué par le calendrier »².

À partir de la moitié du XVI^e siècle, le mot “carnaval” prend plus couramment le sens d'un divertissement, d'une fête populaire qui prend le contre-pied des rites liturgiques. Il consiste en une célébration qui se confond souvent avec la fête des fous. Commencée traditionnellement dans les églises, elle se finissait le plus souvent sur le parvis avec la représentation de mystères, ce qui souligne la dimension théâtrale de l'événement. Le costume et surtout le travestissement étaient très courants. Le déguisement en référence à la lune est d'usage. Plus tard, il donnera naissance au Pierrot lunaire. Il s'agit donc avant tout d'une fête du peuple, c'est-à-dire par le peuple et pour le peuple.

Les ethnologues y ont vu par la suite une période où l'ordre social et les hiérarchies sont symboliquement modifiés ou renversés. Les festivités permettent d'actualiser des oppositions sociales. Il s'agirait alors de jeter un défi à la peur et à l'angoisse par le rire, par l'obscénité, par le bruit, par le spectacle du scandale et par

2. Chantal Tanet, « carnaval », in Alain Rey, *Dictionnaire culturel de la langue française*, 2005, t. 1, p. 1272.

la glorification du ventre. Cette fête était marquée par une extrême *licence*. Dans la folie carnavalesque, les gens seraient à même de retrouver la grande folie de la création de la nature dans une sorte de communion hilare. La célébration marquait dans le calendrier le retour du printemps et donc le début d'un nouveau cycle, bref « un temps hors du temps, une récréation récréative, une suspension d'un quotidien monotone par le retour paroxystique au chaos primitif »³. Dans son approche des fêtes périodiques, Mircea Eliade établit un schéma général⁴ dont la dernière étape correspond au carnaval. Ce dernier "acte" est de loin le plus intéressant car il traduit, sur un plan strictement humain, « ce renversement total des valeurs et des choses qu'exige le retour au temps d'avant la Création ou l'apparition du monde. [...] Le carnaval, lui, modifie, renverse les rapports de l'homme avec sa propre communauté : le retour au chaos se traduit par un renversement de l'ordre, des lois, l'abolition des tabous traditionnels, l'inversion des valeurs et des fonctions sociales : le roi ou le maître devient esclave, l'esclave devient roi ou maître. C'est ainsi tout l'acquis social de l'homme qui se trouve momentanément aboli »⁵.

Dans son ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* publiée en 1982, Mikhaïl Bakhtine en fait la clef de voûte de son étude de l'écrivain en même temps que du Moyen Âge. L'esthétique qu'il dégage de l'œuvre de Rabelais est à maints égards similaire à celle de l'œuvre d'Alfred Jarry. Henri Béhar fonde en effet l'esthétique du théâtre de Jarry sur la culture potachique. De quoi s'agit-il ? Cette culture renvoie au mot "potache" qui désigne un collégien ou un lycéen, voire un jeune étudiant⁶. Henri Béhar fonde plus préci-

3. Claude Gaignebet, *op. cit.*, p. 153.

4. Il distingue ainsi sept phases : 1° les purifications, l'éloignement des démons, l'expulsion du mal hors du village (comme dans le cas du *pharmakos* grec ; 2° l'extinction et le rallumage des feux, probablement dans le but de simuler un retour momentané aux ténèbres originelles ; 3° des processions masquées comme celles de *cômoi* dionysiaques où les masques représentent le cortège des ombres et des morts ; 4° des banquets, des réceptions et des cérémonies mortuaires durant lesquels on distribue une part des richesses de la terre pour qu'ils renoncent à leurs droits sur les reste des récoltes ; 5° des combats simulés entre groupes adverses ; 6° un final carnavalesque avec masques, processions désordonnées, abolition des tabous, orgies rituelles.

5. Jacques Lacarrière, *op. cit.*, p. 158-159.

6. Bien que son étymologie soit controversée, il semblerait que le mot soit dérivé du nom "potachien" qui désigne soit un élève venu de province, soit un "haut chapeau rond de pensionnaire", lui-même alors dérivé de "potagiste", terme qui désignerait un demi-pensionnaire dans les collèges du XV^e siècle, et resuffixé d'après collégien.

sément ce rapprochement sur trois axes majeurs qui nous développerons bientôt : la nourriture, le sexe et la scatologie. Il écrit que « cette unité voulue du bas et du sublime – ou plus exactement leur égale prise en considération – rapproche la culture potachique de la culture populaire, en fait pratiquement un secteur interdépendant. Soit directement par la figure centrale du héros grotesque, carnavalisé, et par les traces explicites du folklore régional dans les textes de Jarry ; soit, indirectement, par l'intermédiaire de références rabelaisiennes telles les moines ivrognes d'Onésime et les réponses monosyllabiques dans la même pièce, la scène dans le ventre d'Ubu Cocu, les séries paronomastiques d'Ubu Roi, etc. »⁷.

Les hommages à Rabelais sont innombrables dans l'œuvre de Jarry. Dans le chapitre consacré à ses pairs, le docteur Faustroll, protagoniste du roman éponyme, mentionne Rabelais en 19^e position de sa liste de modèles sans préciser – et c'est une exception – un titre spécifique. Il donne l'impression que l'œuvre entière de Rabelais est une inspiration.

Le Collège de Pataphysique a publié de nombreux articles pour établir la filiation de Jarry avec Rabelais. Le Modérateur Amovible provisoire du corps des Satrape du Collège, Oktav Vokta, a consacré en 1953 un article intitulé « Grabuge à Thélème » dans la revue VIRIDIS CANDELA des *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, lui-même sous-titré « Rabelais pataphysicien ». L'année d'après, le 14 avril 1954, cette même revue a publié le numéro suivant qu'elle titrait « Jarry pantagruéliste ». Jean-Hugues Sainmont, Provéditeur général adjoint et Rogateur, y précisait : « Rabelais fut pour Jarry le maître par excellence ». Le Collège lui-même est un hommage à la tradition pantagruélique. Son emblème, la gidouille, le ventre de Père Ubu, rappelle le nom de Gargantua qui vient lui-même de la *gargante*, c'est-à-dire le “gosier” en langue d'oc. La protubérance inscrit donc le Père Ubu dans la lignée des êtres dotés d'un « ventrem omnipotentem » dont Rabelais précise : « Lesquelz furent tous gens de bien et bon raillars. Et de ceste race nasquit saint Pansart et Mardygras ».

7. Henri Béhar, « La culture potachique à l'assaut du symbolisme : le cas Jarry », *Europe*, 623 (1^{er} mars 1981), p. 30.

2.1 Sous le régime de Pantagruel

*Boire sans soif et faire l'amour
en tout temps, madame, il n'y
a que ça qui nous distingue des
autres bêtes.*

Figaro

La prédominance du corps dans le carnaval se présente par un engouement très prononcé pour la nourriture et la boisson car le bouffon est souvent un bon vivant.

Dans le théâtre de Jarry tout d'abord, puisqu'il est sans contredit un réinventeur moderne du carnaval, la nourriture est régulièrement convoquée. Bien sûr, il faut commencer par son goût pour l'andouille. Cette saucisse de boyau de porc rempli de tripes ou de chair hachées du même animal est un objet hautement symbolique. Tout d'abord, il s'inscrit dans la ligne de la tradition médiévale où il était coutume de manger beaucoup de charcuterie et de préparations qui invitent aux flatulences. De plus, Michel Arrivé souligne le rapport avec le thème excrémental d'une part, et avec le motif sexuel d'autre part⁸. L'andouille fonctionne dans l'esthétique jarryque comme un substitut de l'excrément. Dans *L'Amour absolu*, on trouve une mention à un « phallus d'or d'un saucisson de foie gras »⁹ dans un étrange menu, ce qui entérine le rapprochement sexuel. Cette charcuterie confond le désir carnassier avec la soif de pouvoir puisque qu'elle aide à venir à bout des réticences du Père Ubu lorsque sa femme, Mère Ubu, avatar raté de Lady Macbeth, pousse son mari à fomenter un coup d'État :

MÈRE UBU. – À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

Jarry, *Ubu roi*, I, 1, p. 354.

Évidemment, le mot peut tout aussi bien exprimer la bêtise puisque la polysémie

8. Le mot "andouille" vient très probablement du bas latin *inductilis*, lui-même dérivé de *inducere*. On peut alors comprendre au sens propre "les choses prêtes à être introduites dans", d'où le sens sexuel. En cela, l'andouille est fortement liée à l'étymologie du mot "farce", lui-même issu du féminin de *farsus* qui, en bas-latin, signifie "la chose qui sert à remplir ou à bourrer".

9. Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 940.

du mot fait qu'on l'emploie souvent dans ce sens. Juste avant, Mère Ubu déplore justement que son mari soit « si bête ». C'est aussi dans ce sens qu'on trouve une occurrence du mot dans *Les Diablogues* lorsque le duo manque de reconnaître son propre reflet :

UN. – Vous feriez mieux de regarder les Turcs. C'est des gens très curieux. Regardez, y en a la moitié qui piquent une espèce de crise, regardez ! ils s'arrachent les cheveux ! Ça doit être une tradition, à la fin des repas, chez les Turcs... Ah non, mais réellement ça devient de l'hystérie ! Ils sont tout rouges ! Dites, ça ne doit pas être des Turcs, vous savez. Ils sont plus civilisés que ça, les Turcs.

DEUX. – C'est pas des Turcs, andouille ! C'est une glace. Le gars qui s'arrache les cheveux, c'est moi, et celui qui a l'air d'une andouille, c'est vous.

UN. – Ah ? c'est nous ? – Jamais j'aurais cru que nous étions aussi nombreux.

Dubillard, *Au restaurant*, p. 50.

D'ailleurs, la seule existence d'un diablogue se déroulant dans un restaurant suffit à signaler l'importance que la nourriture revêt pour l'auteur. Dans la même veine, on en trouve un autre intitulé « l'apéritif », un autre consacré aux « huîtres » et un autre au « pot-au-feu ».

Un élément fondamental de l'imaginaire nourricier dans *Les Diablogues* est la présence d'un menu de restaurant particulièrement fourni. Cette accumulation fonctionnelle comme une tactique pour dire l'excès et la volonté d'engloutir le monde, tant les éléments de la liste sont étrangers au domaine comestible. C'est comme si la faim du ventre rejoignait la faim des mots. Nous en proposons ici un extrait¹⁰ :

CARTE

UN et DEUX la lisent alternativement.

La terrine du chef
Le pied du chef
Le museau du chef
L'œil du chef
Les turqueries farcies à la grecque
Les salopes milanaïses
L'œuf cocu
Le trou normand
La truite de Schubert
La poule salée sur canapé
La vieille andouille

10. Le menu sera intégralement cité dans la partie consacrée à la stylistique du délire (voir page 304).

Le frein de Grenouille à disques
[...]
La table garnie
Les sièges
Le restaurant
Les bougies
La carquette
Maison du chef

Dubillard, *Au restaurant*, p. 51-52.

Dans ce délire gastronomique, on reconnaît le goût de Rabelais, cet « Eschyle de la mangeaille »¹¹, pour les listes incongrues. Il suffit de rappeler celle très célèbre dite des *torche-culs* qui figure au chapitre 13 du *Gargantua* pour s'en convaincre. On y trouve des inventions fantaisistes et un vocabulaire familier, voire ordurier. Il suffit pour le moment de goûter la variété d'une telle débauche gastronomique. La nature de la liste, le menu, veut normalement qu'il s'agisse d'une accumulation, c'est-à-dire d'une liste d'objets appartenant à la même sphère conceptuelle. Cependant, certains éléments cités, tels que les sièges ou les bougies, ne sont des plats que parce qu'ils sont dans le menu, de manière purement formelle, et surtout en opposition avec la sémantique. On sent même assez que les personnages se laissent emporter dans leur délire et désignent tout ce qui leur tombe sous les yeux. Ce coup de force produit un effet ludique et donc comique. Il n'est pas exclu, de surcroît, que Dubillard en profite pour critiquer la société de consommation à la manière de la *Complainte du progrès* de Boris Vian, marquée elle aussi par l'excès. La chute est assez réjouissante puisque le choix se porte finalement sur d'autres mets encore qui ne figuraient pas dans la liste. Ils occasionnent un dialogue d'une profonde absurdité sur fond de sérieux imperturbable :

UN. – Moi je prends un radis maison, une garniture garnie et une garçonnière meublée.
DEUX. – Je ne vous conseille pas la garçonnière meublée, on dirait du sable.
UN. – Je croyais que c'était un genre de jardinière.
DEUX. – La jardinière à la Cosaque, c'est bon, mais c'est pas la saison.
UN. – Je prendrais bien « l'œuf servi dans sa poule », mais je me connais, je ne dormirai pas de la nuit.

Dubillard, *Au restaurant*, p. 52.

¹¹. C'est ainsi que Victor Hugo surnommait Rabelais dans *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, 1864, p. 99.

Dubillard active l'une des caractéristiques importantes du carnaval lorsqu'il met l'accent sur les vents corporels dans le diablogue de la *Vieille noblesse*. On y voit la recherche d'origines généalogiques se muer en remontées gastriques :

UN. – Nous, dans notre famille, le titre et tout ça remonte, attendez, ça remonte, ça remonte...

DEUX. – Attendez, ça remonte... ça remonte... Voyons, ça remonte... (*Il rote.*)

UN. – Oui, à peu près.

Dubillard, *Vieille noblesse*, p. 16.

L'irrévérence tournée contre l'aristocratie s'exprime par un contraste saisissant avec elle. Le rot surgit et surprend le spectateur qui n'a aucune raison de s'attendre à un si soudain changement de registre dans le dialogue. Le reflux rappelle encore une fois l'origine du bouffon puisque « tout concourt ainsi, en Carnaval, à assurer en l'homme et hors de l'homme la mystérieuse circulation du pneuma igné artiste. Soufflets, vessies, fèves et pois, feu et vent, lune et Pierrots enfarinés, pet de l'ours et du Cheval-jupon, coqueluchon et corde des pendus, assurent le mécanisme précis des souffles liés et déliés »¹². On trouve une forme complémentaire chez Beckett dans une courte réplique qui surgit sans annonce pour mieux détruire toute tentative de sérieux :

ESTRAGON – Estragon. – Qui a pété ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 114.

Du côté de Ghelderode on trouve également de très nombreuses mentions à la nourriture. Le simple nom de Beni-Bouftout dans *Don Juan* (1928) suffirait à faire ce constat. La curiosité doit nous pousser à nous intéresser au *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*. Le protagoniste est vieux et va bientôt mourir. Il a le droit à une dernière consultation de son médecin. Celui-ci l'incite à boire et à manger abondamment :

ULENSPIEGEL. – J'ai trop bu !

DOCTEUR CLORIBUS. – Votre estomac ?

ULENSPIEGEL. – Trop mangé !

DOCTEUR CLORIBUS. – Vos bras ?

ULENSPIEGEL. – Trop travaillé !

DOCTEUR CLORIBUS. – Vos jambes ?

12. Claude Gaignebet, *op. cit.*, p. 16.

ULENSPIEGEL. – Trop couru les mauvais lieux !

DOCTEUR CLORIBUS. – Votre tête ?

ULENSPIEGEL. – Trop pensé aux moyens de moquer le monde et de vivre et de m'enrichir sans rien faire ! Ma grande douleur est de n'être pas devenu médecin. Docteur, baillez-moi quelque réconfort. Je vois se mouler dans votre sac de voyage la forme alléchante d'un poulet rôti et de certain flacon qui ne contient pas de vinaigre à prendre les mouches, n'est-ce pas ?

DOCTEUR CLORIBUS. – Pour un moribond, vous avez bon œil !

ULENSPIEGEL. – Et bonnes dents !

DOCTEUR CLORIBUS. – Grignotez donc cette cuisse de poulet ; buvez de ce vin vieux.

ULENSPIEGEL. – Grâce vous soient rendues !

DOCTEUR CLORIBUS, *riant* – Il va mieux ! Remplissez le gobelet, domestique ! Mangez cette autre cuisse, Ulenspiegel ! N'avez-vous pas besoin de forces pour dicter votre testament ?

ULENSPIEGEL. – Il sera bien fait ! Encore une rasade ? Hé, docteur, mourir n'est pas pénible quand on a un gentil médecin... Encore une rasade ?

Ghelderode, *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*, p. 98-99.

Ulenspiegel est un bon vivant, comme la plupart des bouffons traditionnels. L'origine du parasite que nous avons évoquée en première partie montrait déjà ce lien à la nourriture¹³. Ce pur pantagruélisme prend à l'approche de la mort la forme d'une sagesse. On retrouve l'épicurisme de Rabelais. On peut quitter Ghelderode en rappelant qu'il avait fondé un ordre de la Gidouille avec ses amis anarchistes et qu'il en était le commandeur.

L'obsession pour la nourriture est plus diffuse chez Beckett. Dans *En attendant Godot*, elle se rapporte essentiellement à Estragon, qui est notre auguste :

ESTRAGON. – [...] Délicieuse, ta carotte (*Il en suce méditativement le bout*).

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 26-27.

Estragon remarque les os de poulet par terre, les fixe avec avidité.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 35.

Évidemment, Estragon a faim car il est dans un état d'indigence avancé. Son désir de manger intervient la plupart du temps comme une interruption dans un dialogue plus spirituel. Le corps se rappelle au bon souvenir du public par intermittence. C'est attention portée à l'estomac revient inlassablement briser tout espoir de s'élever et d'échapper à la matérialité. Mais l'effet n'en demeure pas moins comique. La matérialité renvoie à la raideur comique et le spectateur ne parvient pas à prendre

13. Voir page 61.

en pitié le personnel dramatique de Beckett. Il en va de même de Nagg qui réclame son repas dans *Fin de partie* non sans rappeler le caprice de l'enfant :

NAGG. – Ma bouillie!

HAMM. – Maudit progéniteur!

NAGG. – Ma bouillie!

HAMM. – Ah il n'y a plus de vieux! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça!

Beckett, *Fin de partie*, p. 21.

Beckett a parfaitement montré comme la fin de la vie était similaire à son début. L'être est obnubilé par son estomac car les saveurs du palais sont la première et la dernière source de plaisir. Dans cet exemple-ci, on peut relever l'emploi du verbe *bouffer* dont, bien sûr, l'étymologie est la même que celle du mot bouffon. Il s'agit de faire référence au gonflement des joues pour signifier l'avidité excessive. D'ailleurs, le mot "bouffer" est intéressant dans sa polysémie puisqu'on peut l'employer aussi bien dans un sens propre pour souffler ou par référence au gonflement des joues, mais aussi dans de multiples emplois figurés¹⁴.

Krapp, de son côté, mange ses bananes de manière quasi obsessionnelle, voire érotisante, dans la longue didascalie introductive de *La Dernière Bande* :

Il se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Finalement, il croque le bout de la banane, se détourne et se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière, c'est-à-dire à raison de quatre ou cinq pas au plus de chaque côté, tout en mastiquant méditativement la banane. Il marche sur la peau, glisse, manque de tomber, se rattrape, se penche, regarde la peau et finalement la pousse du pied, toujours penché, par-dessus le bord de la scène dans la fosse. Il reprend son va-et-vient, finit de manger la banane, retourne à la table, s'assoit, demeure un moment immobile, pousse un grand soupir, sort les clefs de sa poche, les élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se lève et va vers le devant de la table, fait jouer la serrure du second tiroir, en sort une seconde grosse banane, l'examine de tout près, referme le tiroir à clef, remet les clefs dans sa poche, se retourne, s'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, flanque la peau dans la fosse, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui.

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 9-10.

14. On bouffe aussi bien des kilomètres que des briques pour bien rouler, du lion quand on fait preuve d'audace, de la tête de cochon quand on se prend un coup dans l'estomac, ou encore le nez de quelqu'un quand on est en bisbille. Il existe encore d'autres emplois que nous épargnons à notre lecteur qui aura déjà compris l'intérêt sémantique de cette racine.

Dans ce numéro de pantomime, Krapp se livre à un gag éculé qui place la pièce sous le signe du cirque. De plus, on peut sans peine voir dans ce fruit oblong une possible évocation phallique comme c'était déjà le cas avec la carotte d'Estragon. Avec la nourriture, on retrouve les préoccupations infantiles. Le corps incarne aussi cette vision circulaire du temps où l'on peut retomber dans son enfance¹⁵. Cela réactive l'importance du carnaval comme phase de transition dans le temps.

Estragon, Nagg et Krapp ne partagent pas qu'un souci pour leur pitance. Ils sont trois figures de la déchéance. Entre le clochard, l'homme des poubelles, et celui dont le nom évoque les déchets, nous avons un panel d'ordures dans la lignée des monstres. En même temps, ils nous rappellent une tradition circassienne : « *Some clowns have obsessive concern over food and drink* »¹⁶.

Mais on peut aller plus loin avec le personnage d'Ubu qui perpétue la tradition de l'ogre avec son appétit pantagruélique. Pour commencer, Ubu est nanti d'une « pèche » régulièrement évoquée, par exemple dans l'acte IV d'*Ubu roi*, et qui serait une cavité mystérieuse dans laquelle il menace d'engloutir ses ennemis. Dans *Ubu enchaîné*, Mère Ubu reproche à son mari son appétit immodéré :

MÈRE UBU, *accourant, les bras au ciel*. – Père Ubu, Père Ubu, tu vales d'une façon ridicule, tu as englouti en un instant tout le buffet, tu as de la confiture jusqu'aux yeux et jusqu'aux coudes [...]

Jarry, *Ubu enchaîné*, II, 6, p. 442.

L'appétit d'Ubu, aussi insatiable qu'inéluctable, suscite l'effroi des personnages autant que le sourire du spectateur. Il est un gouffre sans fond. Le ventre d'Ubu surpasse celui du Gaster de Rabelais en ce qu'il va jusqu'à s'ouvrir comme un nouveau monde dans la version *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*. Dans cette deuxième version d'*Ubu cocu*, le premier acte se déroule entièrement dans « *l'intérieur de la Gidouille* ». On comprend assez vite que les personnages qui sont présentes dans l'acte, les deux palotins Quatrezoneilles et Herdanpo¹⁷, ainsi que l'ébéniste et Mère Ubu, ont été

15. La naïveté de l'enfant est d'ailleurs souvent utilisée par les clowns pour construire leur personnage. Cela leur permet d'associer l'ignorance et parfois la bêtise avec une logique implacable ou au contraire retorse, pointant des évidences hilarantes.

16. Vicki Janik, *Fools and Jesters in Literature, Art, and History*, London, Greenwood, 1998, p. 11 – Je traduis : « Certains clowns ont un intérêt obsessionnel pour la nourriture et la boisson ».

17. Cette graphie n'est qu'une variante de « Merdanpot » qu'on trouve ailleurs.

aspirés par « l'grand trou noir d'où qu'on n'revient jamais »¹⁸. Le monstre Ubu tient donc de l'ogre et il semble capable d'avaler le monde entier. À la fin, Mère Ubu est poursuivie par l'âme de la Gidouille qui finit par lancer sur elle l'archéoptéryx qui à son tour la prend en chasse « *jusqu'à ce qu'elle s'engloutisse dans la trappe* »¹⁹. Comme les enfers mythologiques, l'ancre d'Ubu a plusieurs niveaux, plusieurs cercles. Mère Ubu semble promise à une fin anatomiquement dégradante.

Si l'on s'intéresse plus spécifiquement à la boisson désormais, on trouve également maints exemples qui complètent le régime pantagruélique. Évidemment, l'alcool prend un sens différent puisque l'ivresse est elle-même une forme de la folie. Avec elle, on perd le sens commun et les inhibitions.

Dans l'acte terrestre de *César-Antéchrist*, il est explicitement dit qu'Ubu est saoul. Dans *Les Antliaclasses I*, Nez-de-Tabac a un nez très rouge qui évoque l'auguste originel. Jarry va jusqu'à créer un « opéra-chimique » qu'il intitule *Les Alcoolisés* (1889-1890) dans lequel figure une chanson à boire.

De même, l'opéra *Pantagruel* s'ouvre sur une scène de beuverie. La coprésence des ribauds avec les ribaudes laissent à penser que le mot désigne moins la fonction de soldat qu'un homme de mauvaise vie. L'emploi féminin a souvent servi pour parler des prostituées. Le détournement de l'expression consacrée de la grenouille de bénitier insiste sur le culte qui est voué au vin. La scène ouvre le spectateur à une toute nouvelle liturgie.

CHŒUR
Je bois, je bois!
Je ris quand je bois,
Ennuis,
Soucis,
Fuyez loin d'ici.
Travers,
Revers
Meurent dans le verre.
Buvez dans le verre. Buvez sans eau,
Et le coude haut.

18. Alfred Jarry, *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, I, 2, p. 493.

19. *Ibid.*, I, 5, p. 495.

Et maintenant, que tout chagrin s'oublie,
Trouvez en ces beautés, une heure de folie!

Jarry, *Pantagruel*, III, 3, p. 373.

Dans *Le Moutardier du pape*²⁰, Jarry s'est inspiré de la mort récente du pape Léon XIII pour réactiver une légende qu'on trouve dans une édition du *Canard Sauvage* de 1903 où il parodie le discours du député Guilloteaux : « Si l'on proclame, messieurs, la faillite de la religion, c'est que le pape ne boit plus assez ; le pape, à force de boire, n'a plus soif. Il n'est pas étonnant que son infaillibilité soit en baisse. Que fait donc son moutardier, de qui la fonction est, comme vous savez, à l'instar de ceux de Gargantua, de "lui jeter continuellement en la bouche moutarde à pleines palerées", afin de l'exciter à boire ? »²¹. Le traitement blasphématoire nous rapproche de l'esprit de Rabelais.

Dans la partie « Onésime ou les tribulations de Priou » d'*Ubu cocu*, l'ouverture est accompagnée, selon la didascalie, de « chants religieux mêlés d'airs bachiques »²². On est donc d'office dans un univers favorable aux débordements. La référence divine nous fait quitter le culte chrétien pour l'imaginaire antique. C'est même une mythologie originale qui se constitue autour de l'image du tonneau dans *Guignol*²³ (1893). C'est notamment le cas dans la troisième partie intitulée « L'art et la science »²⁴. Elle s'ouvre avec une allitération en [f] qui en accentue la poéticité :

Des hommes feuille-morte groupent autour d'un falot leur phalange de phalènes. Barbapoux coryphée chante :

HYMNE

Roule dans le gouffre, trône de Silène! Roule dans le gouffre, autel de Bacchus!
Plonge dans le gouffre, maison de Diogène! Sacrilèges ouvriers, dans l'humide et le noir jetons les symboles de la philosophie et des dieux antiques. Sous nos mains

20. Il s'agit d'une opérette bouffe de 1895 publiée en 1907.

21. Alfred Jarry, *L'infaillible suffrage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 414 – L'article a d'abord été publié dans *Le Canard sauvage* (28 mars – 3 avril 1903). En réalité, Jarry déforme la citation de Rabelais : « Cependant quatre de ses gens luy guettoient en la bouche, l'un après l'autre, continuellement, moustarde à pleins palerées. Puis beuvoit un horricque tract de vin blanc pour luy soulager les rognons » (*Gargantua*, chap.21, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.64).

22. Alfred Jarry, *Ubu cocu*, *opus cit.*, p. 475.

23. Cette pièce a d'abord été publiée dans *L'Écho de Paris* mensuel illustré du 23 avril 1893 et a valu à Jarry un prix de prose.

24. Le titre renvoie à l'opposition de méthode entre la vidange artisanale de Barbapoux qui utilise un tonneau, et celle, scientifique, d'Ubu.

magiques, l'humide et le noir s'épandent en libations qui fécondent la terre. Et grâce à nous seuls le blé germe et vit comme dans l'oubli des siècles par les champs des Pharaons.

Et, par notre art sans parèdre, l'Immonde est glorifié. Portons les vases qui puisent de nos mains artistes. Identifiés à notre Œuvre, plongeons-y jusqu'à nos genoux. Les flots de l'humide et du noir déferlent sur nos cnémides. Les vapeurs de l'abîme, brune tête de démon, s'élèvent. Mais d'en haut sur nous pleure joyeuse la lumière; et dans notre ciel est un nimbe.

Jarry, *Guignol*, « L'art et la science », 1, p. 187.

Dans cet extrait, les « hommes feuille-morte », c'est-à-dire les vidangeurs, utilisent le symbole d'Ubu, le tonneau, qu'ils déclinent dans une triple désignation, à Silène²⁵, Bacchus et Diogène, qui nous place de plain-pied dans les origines du carnaval et qui font également écho à notre archéologie du bouffon. La mention de la fécondité en particulier rappelle la fonction du carnaval. Il s'agit de régénérer le peuple, et avec lui le monde, dans un grand recommencement.

Le tonneau fonctionne comme un dénominateur commun²⁶. Il est même appliqué à une autre divinité par Ubu lui-même dans la suite de la pièce :

VOIX D'UBU. – Kérubs du Tonneau suprême, illuminez-nous dans notre exode vers ces lieux où nous ne primes point encore siège.

Jarry, *Guignol*, « L'art et la science », 3, p. 189.

L'invocation est mystérieuse puisque le dieu Kérubs semble être inventé par Jarry. On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une graphie étymologisante – comme en faisait souvent Rabelais – du mot « chérubin ». Il ne s'agit pas du Chérubin de Beaumarchais mais plus vraisemblablement d'une créature céleste²⁷. En français, les formes *chéroub* et *chérub* sont utilisées pour désigner un être fantastique, mi-homme, mi-animal, appartenant à l'origine à la mythologie assyrienne. Il servait comme gardien du seuil. Dans un sens, on peut supposer une certaine logique à vouloir invoquer un

25. Dans *La Couronne de fer-blanc*, la figure de Silène revient fréquemment. Karel le fol s'exclame « Que Silène m'exauce » et Kaizer Karel, qui se fait passer pour son bouffon, lui répond : « Par Silène, qu'on apporte à boire à l'empereur » (I, 5, p. 236).

26. On en trouve une variante dans *Pantagleize*, où une didascalie précise au tout début de la pièce que Pantagleize est au « fond de sa caisse », ce qui rappelle Diogène, d'autant plus qu'il se prétend une page plus loin « philosophe de profession » (*Pantagleize*, I, 1, p. 43).

27. Le mot chérubin est un emprunt au latin chrétien. Il s'agirait d'une dérivation flexionnelle de *cherub*, lui-même issu de l'hébreu *kerūb* (dont le pluriel est *kerubim*) qui désigne une sorte d'ange. Le mot est issu de l'akkadien *karūbu*, « gracieux », *kirūbu*, « propice ». On trouve la forme « kéroubins » chez Victor Hugo.

Dieu tutélaire alors qu'on entreprend un siège. Il serait tout désigné pour l'autoriser. Mais, en même temps, l'allégorisation du tonneau peut inciter à penser à une sorte de gardien du tonneau.

Le fût prend un sens plus essentiel dans *Ubu cocu* puisqu'il sert de métaphore pour la tête.

LA CONSCIENCE. – Ouf! quel choc! mon crâne en bourdonne!

BARBAPOUX. – Comme un tonneau vide.

Jarry, *Guignol*, « L'art et la science », 6, p. 515.

Il devient le siège des pensées et par extension symbolise l'origine de la personne. Bien sûr, ce tonneau-là est vide. Mais cette vacuité ne peut que renforcer un lien avec la folie, c'est-à-dire avec tout l'imaginaire de l'enveloppe creuse, de la coquille vide.

LA CONSCIENCE. – De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux, tonneau, citrouille, rebut de l'humanité. Décervelez, coupez les oreilles!

Il le renfonce.

Jarry, *Guignol*, « L'art et la science », 6, p. 191.

L'emploi injurieux s'explique assez bien puisque l'image du tonneau peut servir à signifier la folie ou la bêtise. Bien sûr, il peut servir aussi à mettre l'accent sur la rotondité du physique. Enfin, il sert évidemment à évoquer l'alcool, ce qui revient à traiter quelqu'un de « barrique ». Le rapprochement avec la citrouille par l'accumulation, voire la gradation, fonde une double signification. Un emploi populaire de la cucurbitacée – aujourd'hui désuet – sert à parler d'une personne énorme et ridicule, souvent dotée d'une grosse tête et se distinguant par son imbécillité²⁸.

Dans la littérature ghelderodienne, on trouve également plusieurs passages où l'alcool coule à flots. Jacqueline Blancart-Cassou affirme qu'à sa connaissance, « aucun dramaturge [...] n'a autant que Ghelderode évoqué l'envie de boire, le plaisir de boire, l'euphorie d'après boire ». Elle ajoute qu'« il n'est presque pas de pièce de cet auteur où il n'en soit question : dans la plupart de ses œuvres, on boit sur la

²⁸. On trouve cet emploi par exemple sous la plume de Roger Martin du Gard dans *La Gonfle* (1928) : « J'étais-t-i' fier et fanfarreux d'avoir eç'te casquette neuf su' la citrouille ». On le trouve également sous celle de Gide dans *Souvenir de la Cour d'assises* (1913) : « Mon voisin de droite, une épaisse citrouille qui sourit du haut de son ventre aux choses, aux gens, à la vie ».

scène, à moins que l'on ne revienne des coulisses, visiblement aviné »²⁹. La spécialiste distingue trois types de buveurs dans la littérature dramatique. Premièrement, on trouve les buveurs ridicules qui sont source de comique parce qu'ils proposent une version déshumanisée de l'homme. Parmi eux : les ivrognes de Molière, les prêtres de Musset, le comte Almaviva qui va chez Bartholo, maints personnages de vaudevilles comme *L'Affaire de la rue Lourcine*. Elle soutient qu'ils n'intéressent pas Ghelderode. Deuxièmement, on trouve des buveurs attachants tel le Figaro du début du *Barbier de Séville* ou l'Octave des *Caprices de Marianne*. Ceux-là sont empreints d'une mélancolie romantique qu'ils essaient de noyer tant bien que mal. On les verrait dans la partie dite « moderniste » du théâtre de Ghelderode. Enfin, elle établit une dernière catégorie dans laquelle elle regroupe les buveurs dionysiques qui sont d'une sympathie sans mélancolie. Falstaff serait pour elle le plus emblématique. Ce dernier type de buveur figure dans la partie dite « flamande » du théâtre de Ghelderode.

La plupart des buveurs de la manière moderniste de Ghelderode, ses premiers écrits, n'ont pas de famille ni de foyer. Les seuls qui fassent exception au début de *La Mort du docteur Faust* et de *Pantagleize* quittent rapidement leur chambre pour partir à l'aventure. Les bars et les tavernes sont très nombreux en revanche : la Taverne des Quatre-Saisons dans *La Mort du docteur Faust*, le bar Babylone dans *Don Juan*, le Bar Objectif dans *Pantagleize*, le bar Au Bien-Être dans *Sortie de l'Acteur*, et d'autres dont on ignore le nom dans *Images de la vie de Saint-François d'Assise*, *Le Club des menteurs* ou encore dans *Un Soir de pitié*. Pour ces buveurs attachants, il s'agit d'« un refuge où le personnage trouve une certaine convivialité, des êtres désœuvrés et disponibles comme lui-même, au contact desquels il peut oublier la pénible réalité, cultiver une illusion, reprendre confiance en soi, confiance dans les autres et dans la vie – l'alcool l'aidant »³⁰.

Dans *Un Soir de pitié*, la pièce s'ouvre dans un bar où l'on découvre le barman qui porte le nom évocateur de Bacchus :

Un cabaret pauvre en banlieue. Le comptoir à droite. Un banc à gauche. Quelques

29. Jacqueline Blancart-Cassou, « L'ivresse et la soif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », in *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2000, p. 63.

30. *Ibid.*, p. 66.

tables et chaises. [...] Bacchus, le patron du lieu, gros homme doux, moustachu et congestionné, aligne obstinément des bouteilles sur le comptoir.

Ghelderode, *Un Soir de pitié*, didascalie initiale, p. 10.

Bacchus a des allures de poètes dans cette pièce de 1921. Il incite tout le monde à boire et offre même son vin. En même temps, il se désole de ne pouvoir accéder lui-même à l'état d'ivresse. C'est sa tragédie à lui. Et comme il n'accède pas à la vérité du vin, il est condamné à n'avoir qu'une « histoire confuse, pleine de fumées »³¹. C'est ainsi que commence la pièce dont il est le protagoniste désenchanté et profond. L'alcool joue un rôle ambivalent chez Ghelderode puisqu'il peut aussi bien être l'agent de la mélancolie, comme c'est le cas ici, que celui de la griserie salvatrice, comme c'est le cas dans *Barabbas* où l'incitation à boire est plus éclatante. On y trouve quinze fois le mot « soif », et dix-huit fois le verbe « boire » (souvent sous la forme de supplications). Pour boire, les personnages sont prêts à tous les crimes.

L'alcool coule également à flots dans *La Balade du Grand Macabre* (1934) où le personnage de Nekrozotar³², le Grand Macabre, offre un traitement du thème plus ouvertement exubérant. La pièce a lieu en Flandre, dans la principauté inventée de Breugellande, nom qui rend hommage au peintre, dans une époque indéterminable. Il ne s'agit donc plus, dans la classification de Jacqueline Blancart-Cassou, de la manière moderniste mais de la manière flamande. La simple référence picturale permet d'imaginer un univers populaire et festif. Nekrozotar dépeint le pays de Breugellande comme un âge d'or dans un temps ancien traité :

NEKROZOTAR. – [...] L'habitant n'avait d'autre souci que de soigner sa bedondaine et dormir au soleil, les jambes ouvertes et la tête à l'ombre. Les alouettes vous tombaient rôties dans la bouche et les poulets couraient déplumés, cuits et saucés. Les tartes poussaient sur les toits et les fontaines versaient le cidre et l'hypocras. S'il y pleuvait, c'était plus de truffes, raisins secs ou marrons glacés. Et la seule activité des benoîtes gens consistait à prohiber toute réflexion, à danser ventre à ventre au son des cornemuses, à jouer aux boules, à tirer à la perche, à fumer de longues pipes, à goûter les bières et les vins, à mastiquer, à digérer et à recommencer. Ceux qui ne dormaient pas riaient et ceux qui ne riaient pas dormaient. Quant aux jeux de l'amour je ne me souviens pas, mais ils étaient incessants, variés et sans hypocrisie. Nul ne thésaurisait, ou ne besognait ou n'enviait son semblable. De race plus pacifique, mieux portante, plus ornée, il n'en fut jamais ! Et quel roi la gouvernait, tenant une fourchette et non un sceptre ? Goulave l'ancien, à cheval sur un tonneau, chantonnant sans arrêt et

31. Michel de Ghelderode, *Un Soir de pitié*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4, p. 12.

32. On retrouve bien sûr la racine grecque νεκρός pour évoquer la mort, mais on peut aussi faire l'hypothèse qu'il partage avec Zotten le fol la racine *zot* qui évoque le "fou" des kermesses.

dictant des proverbes aux sages hommes de son conseil, des conseillers étendus dans l'herbe fleurie, avec des coccinelles dans la barbe!...

Sous la table, pleurs de Goulave : Videbolle et Porprenaz pleurent aussi, à chaudes larmes.

PORPRENAZ Porprenaz. – Ô déchirement ! J'en reste inconsolable.

Il boit.

VIDEBOLLE. – Pleurons, pleurons sur ces splendeurs abolies.

Il boit.

NEKROZOTAR. – Pleurez, mes frères ! En cet éden floral, potager, aux senteurs culinaires, où les quatre saisons faisaient éclore de nouveaux plats sans cesse, où ne rencontrait de maigres, ni de grincheux, ni de malades, ni d'envieux, ni d'horloges, ni de livres, ni d'écoles, ni de prêtres, ni de temples, ni de casernes, ni de soudards, ni de fiscaux, ni de gardes-villes, ni de corvées, ni de prisons, ni de juges, ni de potences, ni de comptoirs, ni rien, rien qui en fût naturel et raisonnable. L'oiseau était chez lui dans l'air, le poisson dans l'eau, et l'homme sur son derrière. Les anges passaient en groupes mélodieux au ciel breugellandien et les diables mêmes étaient de bons diables, toujours saouls en kermesses, farceurs, narquois, organisant des carnivals burlesques et des fêtes galantes. (*Il se mouche avec bruit.*) Qu'en reste-t-il ? Derniers survivants d'un âge doré, ces flacons inestimables que voilà, vin très authentique pressé par blancs pieds de pucelle et que nous voulons boire, in memoriam.

Il débouche et verse.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, II, 4^e tableau, p. 90.

Ce pays de cocagne est le parfait cadre de vie pour l'homme sauvage, celui d'avant la société et ses lois. Il s'agit moins d'une abbaye de Thélème, puisqu'on défend par exemple de réfléchir, que d'une terre d'abondance où la fête bat son plein en permanence. On y vit sous le régime du ventre. Le personnage de Porprenaz, le bien nommé, exerce le métier d'« inspecteur et gustateur des vignes et des houblons de la principauté de Breugellande »³³. Ailleurs, Nekrozotar formule sa philosophie dans des termes archaisants dans le style de Rabelais :

NEKROZOTAR. – [...] Mes confraters, point n'est de larmoyer mais de boire, afin de crevailler joyeusement.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, II, 4^e tableau, p. 91.

Il propose une hygiène de vie faite de débauche en mettant en avant l'idée de la mort, qu'il incarne par ailleurs. Il faut rappeler que le carnaval revêt également une dimension eschatologique puisqu'il célèbre la fin d'un temps et le début d'un nouveau. La mort est donc au centre de la mythologie carnavalesque. Nekrozotar, qui fait partie de ces « diables [...] moult folâtres, capricieux, inventifs, rigolards, turlupins, libertins, musicaux, mardigraissés, prompts à prouesses »³⁴ nous enjoint

33. Michel de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2, p. 39.

34. *Idem.*

à ne pas céder à nos pulsions mélancoliques et à célébrer la vie. Il n'a pas grand mal à convaincre Porprenaz dont le nom signifie bien sûr qu'il a le nez rouge, et par voie de causalité qu'il aime téter les bouteilles. Évidemment, le trait physique fonctionne comme une image clownesque. Pour Jacqueline Blancart-Cassou, « les personnages chargés d'incarner une franche gaieté appartiennent à deux lignées assez nettement distinctes, qui toutes deux ont pris naissance dans l'œuvre antérieure de l'écrivain, avant de s'affirmer à la faveur de la création flamande : l'un est celle des hédonistes, qui en viennent à puiser leur sereine gaieté dans les libations ; l'autre celle des illusionnistes du Verbe, qui règnent sur le monde scénique par la parole et préfèrent la griserie des mots à celle de l'alcool »³⁵. Avec Nekrozotar, l'illusionniste du verbe, et Porprenaz, le bon vivant, on a un panorama complet des joyeux drilles du corpus ghelderodien.

On peut achever cette route des vins par une dernière halte du côté de Dubillard. On trouve dans les sketches quelques cas attestés d'ivrognerie.

UN. – Mon nez ? mais c'est à vous de me le dire, s'il a quelque chose, mon nez ! Il a quelque chose d'extraordinaire ?

DEUX. – Absolument pas. Un peu rouge, peut-être.

UN. – Je pense bien. Je suis complètement soûl.

Dubillard, *L'apéritif*, p. 101.

Dubillard affectionne une grande sobriété de style dans les dialogues de ses personnages, ce qui le rapproche bien sûr de Beckett, et en même temps du clown de cirque qui s'adresse aussi aux enfants. La référence au nez rouge pourrait paraître anodine si on ne la trouvait ailleurs dans toute sa transparence :

UN. – Ce sera un nez tout rouge comme les Indiens ?

DEUX. – Oui.

UN. – Sera pas beau, ton nez, alors.

DEUX. – Si. Ce sera un clown.

UN. – Oh ! Un nez clown ?

DEUX. – Oui.

Dubillard, *Dialogue puéril*, p. 101.

Dans ce dernier exemple, l'évocation du nez rouge, « ce plus petit masque du monde »³⁶, est explicitement reliée au clown. Contrairement à Jarry ou à Ghelde-

35. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode, opus cit.*, p. 191.

36. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 154.

rode qui entretiennent un codage complexe nécessitant un réflexe herméneutique, Dubillard préfère s'inscrire sans mystère dans l'univers clownesque. Évidemment, la tournure est curieuse puisque le personnage opère une sorte de transfert où le nez est le clown. Plus extraordinaire encore, la valeur clownesque est perçue comme une esthétisation opposée à la stylisation du monstre.

L'expression la plus clownesque est néanmoins un court extrait de dialogue où il est encore question du vin. La chute apporte une logique imparable qui vaut pour une évidence supérieure à l'idée reçue :

DEUX. – C'est la raison pour laquelle je ne bois que du vin.

UN. – Moi aussi.

DEUX. – Tous les ivrognes disent que c'est pour oublier qu'ils boivent.

UN. – Ce qu'ils veulent oublier, c'est l'eau.

Dubillard, *Printemps*, p. 251.

Ce parcours gastronomique nous amène à voir que le rapport à la nourriture et à la boisson participe de la construction dégradante du bouffon. Il s'agit d'une vision de l'être réduit à ses instincts alimentaires, à ses besoins corporels. Alors que nous nous apprêtons à exposer en détail la présence de la scatologie et du sexe dans le corpus, nous pouvons déjà affirmer que le bouffon est montré comme un homme sauvage, voire un animal. Michel Foucault insistait déjà dans son essai sur cet aspect : « L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature. La folie, dans ses formes ultimes, c'est pour le classicisme, l'homme en rapport immédiat avec son animalité sans autre référence, ni aucun recours »³⁷. On sent dans la formulation du critique combien l'animalité est subversive. Elle remet en question la dignité humaine en autorisant un régime exceptionnel. Pire encore, cette animalité n'est pas une catégorie à part mais bien un degré inhérent à l'humain. La régression plane alors comme une menace. C'est pourquoi sans doute le bouffon représente une noirceur que l'Église a longtemps combattue en voulant interdire les fêtes des fous, une fois qu'elle avait échappé à leur contrôle. Le bouffon incarne cette épée de Damoclès, cette tentation de la chair

³⁷. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, opus cit.*, p. 166.

et de la régression animale.

Ce retour à un stade antérieur de l’homme civilisé permet d’accéder à un comique plus proche des préoccupations de l’enfance. En tout cas, la présence de cette matière renvoie le spectateur aux plaisirs de sa propre enfance. Cette dimension du comique carnavalesque permet donc aussi de régénérer le spectateur lui-même.

2.2 La truculence

*L’esprit de bouffonnerie est le
seul qui autorise certaines au-
daces.*

Jean Cocteau

La truculence désigne à la fois un fond et une forme, un sujet et un style³⁸. Dans son usage vieilli, la truculence désigne un aspect féroce, un comportement brutal. Le mot est alors synonyme de cruauté, de rudesse, de sauvagerie et de violence. Rapporté à quelqu’un, il marque sa vitalité débordante, tapageuse et même excessive. On le trouve employé dans ce sens pour qualifier le jeu d’acteur de Jean-Paul Moulinot qui incarnait Galgüt dans une mise en scène de *L’École des bouffons* par Marcel Lupovici au Théâtre 247 en 1963. Le journaliste souligne que l’acteur est « excellent dans le mélange de veulerie, de haine et de truculence qui marque son personnage »³⁹. Il est aussi employé à propos d’un style artistique ou littéraire pour indiquer une manière de s’exprimer pleine de vivacité savoureuse, une sorte de hardiesse verbale, une vigueur de composition qui en passe souvent par une exaltation lexicale. Il prend

38. Le mot est emprunté au latin *truculentus* et est employé pour qualifier ce qui est farouche, cruel, menaçant ou redoutable. Dérivé du latin *trux, trucis*, “farouche, cruel”, il est aussi bien utilisé pour les hommes que pour les animaux, pour le visage ou le climat, et en somme, aussi bien pour le concret que l’abstrait. Plusieurs hypothèses ont été formulées quant à son origine. Il pourrait venir de l’irlandais *tru*, “destiné à mourir” ou bien du latin *truncus*, “tronc” ou de *torvus*, “torve”, ce qui le rapprocherait du groupe indo-iranien du védique *tarūte* et *turvati*, “il triomphe de, il l’emporte sur”, avec la notion de supériorité, de force. Outre son utilisation dans la critique rabelaisienne, il est rarement employé dans l’usage mondain jusqu’à Théophile Gautier avec le sens de “haut en couleur”, surtout en parlant d’une toile de peinture avec des couleurs vives. On peut enfin noter que le dérivé verbal intransitif « truculer » n’apparaît que sous la plume de Jarry.

39. Guy Leclerc, « *L’École des bouffons* de Ghelderode : le Grand-Guignol continue », *L’Humanité* (26 novembre 1963).

alors également le sens d'une liberté et finit par déchoir en plaisante crudité de ton. Il convient très bien au bouffon parce qu'il rend compte de l'ambivalence de style, faite de fusées poétiques et de réalisme cru. Le bouffon jongle avec les niveaux de langue comme avec les idées, crachant les pépites et enjolivant les ordures.

Il s'agit de nous consacrer à la présence du bas corporel, et plus précisément de la scatologie, et de l'obscénité, qui produisent un « aspect non littéraire »⁴⁰ aux textes, selon les principes esthétiques dominant l'histoire littéraire. Bien sûr, cette matière appelle la plupart du temps un vocabulaire familier et grossier qui passe par les injures et les jurons. Ce sont des ingrédients indispensables pour faire la saveur de ce bagou truculent.

Lorsque Bakhtine utilise le concept, c'est pour aborder les thèmes obscènes et irrévérencieux qui constellent l'œuvre de Rabelais :

Les images de Rabelais sont empreintes d'une sorte de « caractère non officiel » indestructible, catégorique, de sorte qu'aucun dogmatisme, aucune autorité, aucun sérieux unilatéral ne peuvent s'harmoniser avec les images rabelaisiennes, résolument hostiles à tout achèvement définitif, à toute stabilité, à tout sérieux limité, à tous terme et décision arrêtés dans le domaine de la pensée et de la conception du monde⁴¹.

Le recours à la truculence fait office de contestation non seulement esthétique mais également idéologique. Il promeut ainsi les principes de complexité, d'ambiguïté et d'illimité qui ont influencé la littérature.

L'esprit de Jarry est rabelaisien comme le rappelle Henri Béhar : « Son unique consigne est de n'en respecter aucune. Au théâtre, Jarry saccagera simultanément les notions triomphantes d'unité d'intérêt et d'intrigue, la cohérence logique, le respect du public, le bien-dire ; il osera déverser sur la scène tout ce que la bonne conscience refoule et le bon goût réproouve »⁴². Parmi les objets privilégiés du refoulement, les excréments ont un statut particulièrement intéressant qui ont partie liée avec l'histoire des bouffons. Selon Janik, « *excretion is another concern of fools* ». Elle

40. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, opus cit., p. 10.

41. *Idem*.

42. Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, opus cit., p. 244.

ajoute : « *Excrement played an important role in the Feast of Fools. It was used in place of incense during the serious service, and later the clergy rode in dung-filled carts 'tossing it at the crowd'* »⁴³. Pour Roger Caillois qui interprète le carnaval comme la célébration d'un « temps usé » que l'homme congédie avec l'année révoquée, les détritrus revêtent une valeur symbolique. Pour lui, l'ensemble des déchets produits par l'homme ou la société concourent à une sorte de *catharsis* populaire qui sert à régénérer la communauté et à l'aider à surmonter sa peur des épreuves ou encore à stimuler le renouveau de la vie, un peu comme si, en vertu de la sagesse agricole, la semaison d'engrais favorisait la germination d'un temps nouveau et d'une nouvelle humanité. D'ailleurs, il peut être intéressant de rappeler le lien étymologique entre l'engrais et la graisse puisque nous avons insisté sur la dimension nutritive du carnaval. Le mot « engrais » est un déverbal d'« engraisser ». Il s'agit donc d'enrichir la terre en lui donnant du gras. La période de carnaval permet une conjoncture calendaire particulière où la terre et l'homme se nourrissent l'un l'autre dans une grande circulation de la vie.

Il n'est pas étonnant de lire une grande abondance d'occurrences dans l'œuvre de Jarry. La simple création du nom d'Ubu est liée à un intérêt pour l'excrément. En effet, le personnage d'Ubu est inspiré d'un professeur de physique dont Jarry était l'élève au lycée de Rennes. Ce professeur du nom de Hébert devint d'abord Héhé, puis Ébé sous la plume de l'auteur, en alternance avec la désignation P.H. Par la suite, le nom connut son ultime modification lorsqu'il fut employé dans une chanson où la rime interne le métamorphosa : « Jarry est parti du refrain de cet Hymne National et Liturgique à la fois qu'était la Chanson du Décervelage, calqué sur la mélodie de celui de la "Valse des Pruneaux". Le refrain rennais finissait sur le vers "Hurrah, cornes-au-cul, vive le père Ebé", ce qui rimait avec trembler, etc. rime peu satisfaisante, à dire vrai. En faisant rimer intérieurement ce noble alexandrin, Jarry le transfigurait et créait le nom »⁴⁴. Comme le mot qui dictait la rime en [y]

43. Vicki Janik, *op. cit.*, p.12 – Je traduis : « Les excréments sont une autre préoccupation des fous » ; « les excréments jouaient un rôle important dans la Fête des Fous. Ils étaient utilisés comme encens pendant le service, puis le clergé était promené dans des chars pleins de bouses et "les lançait à la foule" ».

44. Jean-Hugues Sainmont, « Ubu ou la création d'un mythe », *Cahiers du collège de 'Pataphy-*

était « cul », nous l’associons à l’univers excrémental par synecdoque.

L’occurrence la plus célèbre et mémorable est évidemment l’ouverture d’*Ubu roi* avec son retentissant « merdre » en guise de première réplique, qui a si bien su choquer son public qu’il a fait une percée dans les anthologies de littérature classique. On ne compte pas moins de trente-trois occurrences du mot dans la pièce⁴⁵. Cette déformation de Jarry a beaucoup questionné la critique. Certains comme Charles Chassé et Louis Perche y ont vu de la bienséance, d’autres comme Rachilde et Paul Chauveau un souci d’expressivité, le public une volonté de scandale et les érudits une forme populaire issue du Moyen Âge comme le mot “robre” pour “robe”. C’est néanmoins l’approche de Michel Arrivé et de Pierre Larthomas qui ménage le mieux la disponibilité de cette langue. Ils ne se prononcent pas sur l’origine de la formation et insistent sur la valeur ludique de l’épenthèse. Dans *Le Langage dramatique*, Larthomas constate que « merdre » est une création personnelle qui ne camoufle pas la grossièreté et attire plutôt l’attention, en donnant le ton à la pièce. Henri Béhar ajoute que « le processus est donc complexe : il permet d’effacer, de dérober un terme, et, par le même mouvement d’affirmer sa présence consolidée ». Il conclut que « déformer un mot, c’est le créer à nouveau »⁴⁶. Ce genre de tactiques linguistiques correspond également aux astuces de Rabelais.

On trouve un hommage à Jarry dans le *Pantagleize* de Ghelderode. Le personnage de Bergol, le ministre boiteux et barbu, n’a que ce mot-là à la bouche quand il s’agit de prendre sa défense :

LE GÉNÉRALISSIME. – Au suivant ! (*Bergol entre. Il est furibond, la tête dans les épaules.*) Encore un ministre ? Quel gouvernement boiteux nous aurions eu avec celui-là !

Rires.

BERGOL. – Merde !

LE GÉNÉRALISSIME, *offusqué*. – Pareillement ! Vous reconnaissez avoir participé...

BERGOL. – Merde !

LE GÉNÉRALISSIME, *furieux*. – Qu’avez-vous à ajouter pour votre défense ?

BERGOL. – Merde ! Et encore une fois : Merde !

sique. Le problème d’Ubu, 3-4 (1950), p. 61.

45. On le trouve décliner dans plusieurs formules : “bougre de merdre”, “de par ma merdre”, “sabre à merdre”, “nos armes à merdre”, “Madame de ma merdre”, “garçon de ma merdre”, “sac à merdre”, “croc à merdre”, etc.

46. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 61.

LE GÉNÉRALISSIME. – C'est peu! Avocat, si vous tenez...

L'AVOCAT DISTINGUÉ, à Bergol. – Camarade, que dois-je dire pour votre défense?

BERGOL. – Mais... ce que je ne cesse de répéter.

L'AVOCAT DISTINGUÉ, *désolé*. – Vous voyez, Messieurs, il ne connaît rien d'autre. Je demande, pour l'inculpé, un poste de vidangeur.

Dehors fusillard.

LE GÉNÉRALISSIME. – Au mur!

BERGOL, *tonitruant*. – Merde!!!

Il sort, riant grossièrement.

Ghelderode, *Pantagleize*, III, 9, p. 128-129.

La répétition mécanique du mot fonctionne dans l'interrogatoire comme une forme de résistance devant l'opresseur. Bergol a pourtant montré dans les scènes précédentes qu'il pouvait être loquace et pertinent. Ici il refuse de coopérer et a recours à un juron trop marqué dans l'histoire du théâtre pour être une pure coïncidence. Il lui permet de partir en « *riant grossièrement* », ce qui équivaut à une petite victoire.

Jarry rend le sujet obsédant dans *Les Alcoolisés* où l'étron devient la ritournelle d'une chanson.

M. CROCKNUFF, *rattachant ses bretelles* [...]

Ah! Messieurs, dans votre giron

Je verse des pleurs lamentables,

Sans mes fœtus inexorables

Tout écrasé... comme un étron!

CHŒUR DES FŒTUS

Comme un étron.

M. CROCKNUFF

Je souffre, souffre, souffre, souffre...

CHŒUR DES FŒTUS

Comme un étron.

M. CROCKNUFF

Comme un étron enfoui dans le gouffre

Où donne accès un orifice rond.

LES FŒTUS

C'est un étron!

Jarry, *Les Alcoolisés*, I, 1, p. 146-147.

Crocknuff tend la perche pour se faire battre en se désignant lui-même comme un étron. Il fera payer cher l'humiliation qu'il subit de la part des fœtus⁴⁷, ces êtres

47. Cette surprenante présence peut être mise en relation avec un passage de *Malone meurt* de Beckett : « Oui, voilà je suis un vieux fœtus à présent [...] ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène ».

qui vivent dans des bocaux remplis d'alcool et qui sont toujours assoiffés.

Si la dimension carnavalesque est assez éclatante chez Jarry et Ghelderode sans guère de surprise, elle n'en est pas moins présente dans le style apparemment plus sobre de Beckett. La truculence prend davantage la forme d'une trivialité, c'est-à-dire d'une banalité de sujets et de style qui rapproche le verbe des personnages du sociolecte familial d'un public populaire.

Beckett en premier lieu s'est livré à la truculence dans sa prime jeunesse. Jean-Pierre Martin nous apprend que lorsqu'il était étudiant au Trinity College de Dublin et qu'il s'adonnait aux plaisirs de la scène avec ses camarades, il avait recours à l'obscénité. Ce contre-pied du puritanisme prenait le sens d'une rébellion contre son éducation. L'obscénité et la trivialité étaient des antidotes au Dublin catholique, celtsisant et nationaliste, « une réaction à la pose poétique et à la tradition romantique, un refus, en haine de la pompe, de ce que Shaw appelait la "bardôlatrie". Le goût pour l'obscénité (qui plus encore que le burlesque et le grotesque vise à désacadémiser le texte littéraire et à se distinguer des "gendelettres") fut ainsi d'emblée lié à la volonté de ridiculiser une certaine écriture poétique, comme un usage exagérément littéraire de la métaphore »⁴⁸. Outre le désir de désacadémiser le texte littéraire, la valeur blasphématoire de sa démarche apparaît dès ses premiers écrits et prend une dimension personnelle. Jean-Pierre Martin commente cette « obscénité la plus crue, la plus scatologique et la plus sexuelle » : « Faisant déraiser le discours, jouant un rôle de démythification et de rabaissement, mimant un renversement symbolique des valeurs, un effondrement de ce qui permet la transcendance, l'obscène revendique, face à la filiation, la séparation d'avec la mère et la langue maternelle, ainsi que la révolte contre l'assignation génétique d'origine »⁴⁹. Il termine en disant que « l'obscénité comme la trivialité disent à quel point c'est le corps qui pense »⁵⁰ et montre comment « cette fugue esthétique et vitale est donc aussi liée au sentiment profond d'une langue en crise »⁵¹.

48. Jean-Pierre Martin, « obscénité », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 744.

49. *Ibid.*, p. 745.

50. *Idem.*

51. *Ibid.*, p. 744.

En premier lieu, le personnage de Krapp est pertinent parce que son nom a une origine populaire anglaise qui en fait « l’incarnation de cette humanité vouée, quelle que soit son appartenance sociale, à un devenir excrémental »⁵². En anglais, le mot est utilisé pour dire “merde”, “foutaise” ou encore “conneries” (*crap*). Nous avons déjà parlé de son allure d’auguste, mais on peut ici ajouter qu’il fait également une rapide allusion au thème scatologique :

KRAPP. – [...] Qu’est-ce aujourd’hui, une année ? Merde remâchée et bouchon au cul.

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 28.

Dans ce monologue où il fait les questions et les réponses, Krapp décrit sa vie et par extension, lui-même en train de se raconter. Ainsi, la « merde remâchée » implique un ressassement perpétuel. Krapp rumine sans cesse les mêmes souvenirs et plus encore, il répète les mêmes mots. L’excrément caractérise aussi bien le fond que la forme. Le « bouchon au cul » figure la constipation qui interrompt la circulation vitale et fait de Krapp une sorte de pot-pourri. C’est exactement cela qui amène Yann Mével à dire : « Obscène donc, l’imaginaire de Beckett peut l’être précisément en ce qu’il prend pour objets l’immonde, l’ordure et le sordide »⁵³.

Dans *Oh les beaux jours*, c’est le spectateur qui semble traîner ses selles avec lui. Lorsque Winnie joue un dialogue entre un dénommé Piper – ou Cooker, peu importe –, et sa femme, elle nous fait bien comprendre par le truchement du discours rapporté qu’on a affaire à un reflet du public qui s’interroge devant l’incongruité de la pièce de Beckett. Les répliques décrivent sans conteste la situation de Winnie. Beckett incarne dans l’homme ses détracteurs. La femme lui rétorque alors :

WINNIE. – Et toi ? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ? Est-ce parce que tu tiens encore debout sur tes deux panards plats, ton vieux baise-en-ville bourré de caca en conserve et de caleçons de rechange, me traînant d’un bout à l’autre de ce fumier de désert [...]

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 50-51.

52. Florence Bernard, « Krapp », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 559.

53. Yann Mével, « Une mélancolie des temps modernes ? Beckett entre monstrueux et obscène », in Sjef Houppermans, *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui. Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 301.

Le sac de Piper est semblable au chapeau de Charles Bovary, c'est une invraisemblable incarnation de la bêtise. Celle-ci dénonce plus précisément le petit bourgeois confit d'abjection bien-pensante et de certitudes jamais libérées. Au passage, on peut relever la mention du type de sac dont le signifiant permet bien sûr d'activer des connotations obscènes.

Les poches de Vladimir dans *En attendant Godot* ne valent guère mieux puisqu'elles sont « archibondées de saletés de toutes sortes »⁵⁴. Celui-ci doit d'ailleurs s'absenter et sortir dans la coulisse lorsqu'il n'est plus en mesure de se retenir davantage. C'est un peu comme s'il avait été rattrapé par la « Merdecluse » de son passé, ce pendant au Vaucluse. Si l'on peut parler de bouffons donc, ce n'est plus dans le sens d'un gonflement d'air ou d'une boursoufflure du vide. Dans ce cas-là, le bouffon est substantiellement congestionné, et son humour subséquemment alourdi. S'il ne vient pas de la merdecluse, du moins est-il un habitant des « marais de l'inesthétique »⁵⁵.

Enfin, on peut s'intéresser au soliloque de Lucky dans la même pièce car on peut aussi y voir un phénomène de rupture de constipation. Il fonctionne comme une explosion intempestive et salutaire par le biais d'une diarrhée verbale qui « évacue le trop plein de la pensée excrémentielle humaine »⁵⁶. Dans l'extrait suivant, l'excrément prend la forme d'un discret jeu de sonorités :

LUCKY, *débit monotone*. – Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie [...]

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 59.

La truculence revêt ici un sens renforcé puisque l'expression langagière est vécue comme un palliatif ; la prise de parole devient l'expression des maux. Évelyne Grossman commente cette valeur laxative du discours beckettien : « Tout discours est d'abord excrémentiel, il est cette vidange violente qui s'échappe de corps qui tentent de percer en eux des trous pour se vider d'eux-mêmes, dans une parodie sans cesse rejouée de naissance, par débâcle organique »⁵⁷. C'est peut-être ainsi

54. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 17.

55. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003, p. 212.

56. Arnaud Beaujeu, *Matière et Lumière dans le théâtre de Samuel Beckett*, Bern, P. Lang, Modern French identities, 2010, p. 124.

57. Évelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998, p. 70.

qu'il faut comprendre Beckett lorsqu'il dit dans sa correspondance : « Je dois maintenant m'atteler à la fastidieuse toilette de ma pièce qui s'appellerait probablement *En attendant Godot*. Il faut surtout bien dégager l'anus »⁵⁸. À la première lecture, on comprendrait volontiers que Beckett a voulu lutter contre une tentation anale, c'est-à-dire justement une esthétique carnavalesque. Or, après l'exposé des exemples, nous serions plutôt tentés d'imaginer un texte originel farci de scatologie. En même temps, cette idée de « dégager l'anus », c'est le traitement qu'il applique à ses personnages qui ont l'heur de connaître une désobstruction salvatrice. Évidemment, cela a valu des déboires à l'auteur. Dans un article du *Figaro* de 1957, on peut lire : « C'est laid, c'est sale, c'est désolant, c'est malsain, c'est vide, c'est misérable... philosophie infantile »⁵⁹. Bien sûr, cela n'a pas découragé Beckett. La truculence revêt dans son théâtre une fonction dédramatisante qui permet notamment une « pulvérisation éphémère mais toujours recommencée de l'angoisse » dans un « refus du pathos camouflé sous le grinçant et sous le cocasse »⁶⁰.

Chez Alain Badiou, la truculence apparaît dès la première réplique d'*Ahmed le subtil* dans ce qui ressemble furieusement à un hommage à Jarry :

ANTOINE. – Foutu merdier.

CAMILLE, *très nonchalante*. – Ouais.

ANTOINE. – Comment vais-je me tirer de cette merde ?

CAMILLE. – Ouais.

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 1, p. 35.

Évidemment, le juron de 1994 n'a pas l'impact de celui de 1896. Difficile d'y voir une volonté de scandaliser un public qui a été familiarisé avec des violations bien plus extrêmes de la bienséance. En revanche, l'hommage est indubitable⁶¹.

Par la suite, la truculence devient l'instrument polyvalent de la contestation. Elle prend un sens politique dans un extrait d'*Ahmed philosophe* :

RHUBARBE. – [...] Quand ils m'ont dit : « Rhubarbe, tu pètes plus haut que ton cul »,

58. Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956, opus cit.*, p. 532.

59. Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro* (5 mai 1957).

60. Jean Emelina, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot, Fin de partie*) », *art. cit.*, p. 179.

61. Dans le même genre, *Le Ménage de Caroline* s'ouvre sur « un splendide, un énorme et interminable juron » de la part de Borax : « Sacré mille milliards de nom de nom de nom... » (Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, p. 179).

je me suis dit, mon vieux, ils te disent que tu es totalitaire. C'est ça qui m'a mis aussi sec la larme à l'œil.

AHMED. – Je te le dis : la mesure, la mesure exacte. Tu l'as vu, ce cul dont ils parlent ?

RHUBARBE, *se tortillant*. – C'est pas si facile, de voir son derrière.

AHMED, *prenant son bâton*. – On va mesurer.

Tout un jeu improvisé où Ahmed mesure avec son bâton la hauteur exacte des fesses de Rhubarbe.

C'est bien ce que je pensais. Ce n'est pas très haut au-dessus du niveau de la mer.

RHUBARBE. – Ils ont dit : “plus haut ! Tu pètes plus haut que ton cul.”

AHMED. – D'accord. Mais ce qui est plus grand que ce qui est petit peut rester petit. Non ?

RHUBARBE, *tenté par cette solution*. – Un petit peu plus haut que mon cul, ça reste pas très haut au-dessus du niveau de la mer ? Ça reste modeste, ça reste éthique et démocratique ? Tu crois ?

Badiou, *Le grand et le petit*, p. 224-225.

Rapportée à la chose politique, l'altitude du séant prend un double sens. D'une part, elle sert à mesurer l'imposture du candidat dans son action civique. Elle règle le niveau de légitimité électorale. D'autre part, elle entache la sphère politique lorsqu'elle est prise au sens littéral. Elle est rabaissée dans sa matérialité première. Le *rabaissement* est un trait marquant du réalisme grotesque de Bakhtine. Il s'agit d'un « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité »⁶². La petite comédie qu'Ahmed lance est digne d'Ulenspiegel qui était connu pour feindre le premier degré.

Ailleurs dans *Ahmed philosophe*, Alain Badiou nous propose un autre rapprochement. La scatologie s'empare de la finance. Ahmed parle du « bonus fiscal » et dit :

AHMED. – C'est vrai qu'on croirait entendre “le bon anus fécal”.

Badiou, *La société*, p. 268.

On peut clairement voir dans le rapprochement paronomastique une volonté railleuse vis-à-vis de la finance. Le rapport entre le paiement de ses impôts et l'action défécatrice est éminemment signifiante dans un fragment intitulé *La société*. Alain Badiou prend soin de rappeler à son public que contrairement à ce que le capitalisme voudrait nous faire croire, l'argent a bien une odeur.

62. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 29.

Enfin, la scatologie devient un enjeu esthétique et métathéâtral lorsque l'auteur amène ses personnages à questionner la légitimité de sa présence réelle sur la scène.

LA DOUBLURE. – Est-ce que je peux posément et explicitement chier sur la scène ?

[...]

Est-ce que je peux au moins pisser sur le premier rang de spectateurs ?

[...]

Bon sang de bonsoir ! Quel est pour moi le gain, d'avoir à porter sur mon dos l'Ahmed titulaire, si je ne peux même pas faire rire les gens à l'ancienne, par le soulagement bénéfique de mes sphincters ?

Badiou, *Les Citrouilles*, I, 1, p. 471-474.

On lui fait bien comprendre qu'il n'est pas séant de se décharger sur la scène. Il n'en demeure pas moins que l'idée est lâchée et qu'elle suffit d'ailleurs pour faire son chemin dans l'imaginaire dramaturgique du spectateur. Badiou passe par la suggestion et fait flotter la menace dans la salle, s'adonnant à une véritable « apologie du mauvais goût »⁶³. Cela suffit à faire réagir le public comme si la chose se produisait véritablement. La question occupe plusieurs pages et veut s'inscrire dans la tradition de la farce médiévale.

Une autre sphère importante de la truculence est celle de l'obscénité, c'est-à-dire la représentation de ce qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine sexuel.

Jarry fait d'abondantes allusions au sexe. La fin du deuxième acte d'*Ubu roi* se termine par une orgie. L'un des jurons préférés d'Ubu est « cornegidouille »⁶⁴, qui se décompose en corne qui renvoie généralement au sexe et possiblement au cocuage, et *gidouille* qui symbolise l'appétit, et même l'avidité. Réunis, ces mots font apparaître l'image d'un prédateur sexuel⁶⁵. Et cela sans compter sa botte secrète, « le petit bout de bois dans les oneilles », qui suggère aussi bien un décervelage qu'un viol⁶⁶. On peut aussi identifier la canne qu'il a toujours dans sa poche, sorte de

63. Christian Schiaretta, « Interview avec Chantal Boiron : une sorte de sauvagerie humaniste », *Théâtre/Public* (1996), p. 64.

64. Dans le même genre, on trouve, chez Ghelderode, le juron « couilleberdouille » dans la bouche de Porprenaz (*La Balade du Grand Macabre*, III, tableau n°3, p.91).

65. On trouve pas moins de soixante-quatre injures dans *Ubu roi*, plus ou moins grossières, allant de « triste imbécile » à « charogne », en passant par « lâche », « gueux », « soûlard », « andouille », « sagoin », « sot personnage », « révoltante bourrique » et « bouffresque ». Le Père Ubu et la Mère Ubu en utilisent à eux deux quarante-trois. Les deux termes les plus récurrents sont « bougre » (avec les variantes « bouffres » et « bouffresque »), douze fois, et « sagouin », sept fois.

66. Cette association peut d'ailleurs renvoyer à la naissance de Gargantua qui naquit en sortant

marotte moderne, à un autre symbole phallique. Autre phallus enfin que le mirliton offert par le Père Ubu au roi Venceslas pour le remercier de l'avoir fait comte de Sandomir, dans la sixième scène du premier acte d'*Ubu roi*. L'anecdote est également rapportée dans la Conférence sur les pantins. Michel Arrivé soutient cette hypothèse. Pour lui, « cette pratique de Polichinelle prolongée en tuyau d'orgue »⁶⁷, où le lien avec Polichinelle d'une part et la forme prêtée à l'objet d'autre part sont explicites, invite à la lecture sexuelle. Le critique voit donc dans cette proposition la menace d'Ubu de faire subir à Venceslas un acte sexuel de caractère sadique. L'interprétation culmine lorsque Venceslas refuse le cadeau et l'offre à son fils Bougre las, dont le nom laisse entendre qu'il est un bougre las, c'est-à-dire à l'époque un sodomite passif. Toutes ces allusions exigent une forte capacité herméneutique, ce qui interroge le caractère populaire de ce théâtre écrit dans une langue si savante⁶⁸. Cependant, on trouve aussi une présence plus substantielle du sexe dans *Le Moutardier du pape* où l'œuvre entière se construit autour d'une anecdote imaginaire qu'on trouvait déjà chez Rabelais. Au chapitre 48 du *Quart Livre*, lorsque les personnages sont « en l'isle des Papimanes », on peut lire une illustration de l'histoire de la chaise percée qui suit l'anecdote de la Papesse Jeanne⁶⁹, elle-même déjà mentionnée rapidement

de l'oreille de sa mère Gargamelle, « ce qui sous-entend, ajoute Raymond Devos, que par l'oreille droite... il devait se passer des choses ! Des cris et des chuchotements ! De quoi vous faire dresser l'oreille ! » (Raymond Devos, « Prêter l'oreille », in *Matière à rire*, Paris, Grasset, 1991, p. 79-80).

67. Alfred Jarry, *Conférence sur les pantins*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 422.

68. De la même manière, Robin Wilkinson s'interroge sur la place accordée à la culture classique dans les *Diablogues* de Dubillard. L'auteur s'appuie sur des références à Beethoven et à Rimbaud, ce qui fait dire à Wilkinson que faire d'une identification vouée à l'échec le ressort d'une réussite théâtrale « tient de la gageur ». Il se demande si « une telle œuvre chercher à rester en marge du succès, au-dessus du commerce des lois du spectacle » (Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, Lyon, CERTC, 1989, p. 222-223).

69. La papesse Jeanne est un personnage légendaire qui aurait accédé à la papauté en se travestissant en homme au IX^e siècle. Elle aurait été plus communément connue sous le nom de Jean VIII. La supercherie aurait pris fin lors d'une procession où elle aurait accouché en public. En découle un rite fantaisiste qui aurait été institué par l'Église catholique pour éviter que l'événement ne se reproduise : lors de l'avènement d'un nouveau pape, un diacre serait chargé de vérifier manuellement, pas l'intermédiaire d'une chaise percée aussi appelée *sedlia sternocaria*, la présence des testicules. Le diacre déclarerait alors « *duos habet et bene pendentes* » (« il en a deux, et bien pendants »), ce à quoi les cardinaux répondraient en chœur : « *Deo gratias* ». Cette histoire figurait dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse à l'époque de Jarry. Le dictionnaire mentionnait également deux œuvres théâtrales. La première est la comédie en un acte et en vers de François-Pierre-Auguste Léger mise en musique par Chardini et représentée à Paris, au théâtre Feydeau, le 26 janvier 1793. La deuxième est un vaudeville en un acte de Antoine Simon-

au chapitre 12 du *Tiers Livre*. L'opérette est entièrement centrée sur l'idée que le Saint-Père, « s'il n'a rien pour être saint, doit avoir tout pour être père »⁷⁰. La papesse Jeanne a de surcroît un féroce appétit sexuel qu'elle expose dès la scène d'exposition.

Chez Beckett, l'obscénité est convoquée majoritairement dans un sens figuré dans une expression figée ou un jeu de mots qui n'entreprend l'imagination qu'avec retenue. C'est par exemple le cas dans *Fin de partie*. Hamm traite Clov de « fornicateur »⁷¹ avec tout ce que l'acte d'insulte peut avoir de désémantisant. Plus tard, Hamm fait un jeu de mot facile :

HAMM. – Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés.

Beckett, *Fin de partie*, p. 49.

On trouve quelque chose d'assez similaire de la part de Vladimir :

VLADIMIR. – Que Lucky ne se mette en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés.

Beckett, *Fin de partie*, p. 49.

Le sens trivial du verbe « branler » résonne dès lors qu'il est voisin du verbe « baiser ». Beckett a recours à des sursauts de l'imaginaire sexuel qu'il parsème ici et là. Le sens ne semble pas utilisé dans le but de constituer une image mais seulement pour interpeller l'oreille pudique du spectateur et la froter un peu à la rugosité d'idiolectes populaires. C'est encore le cas lorsque Krapp s'exclame « Ah foutre oui ! »⁷² : la truculence n'est pas tant dans le mot désémantisé mais dans le recours même du juron. En revanche, on peut également trouver quelques cas où Beckett cède aux tentations du sujet obscène :

VLADIMIR. – [...] Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

ESTRAGON. – On attend.

VLADIMIR. – Oui, mais en attendant ?

ESTRAGON. – Si on se pendait ?

VLADIMIR. – Ce serait un moyen de bander.

nin et Théodore Nézél représenté à Paris pour la première fois le 15 janvier 1831 sur la scène de l'Ambigu-Comique.

70. Alfred Jarry, *Le Moutardier du pape*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3, III, 6, p. 191.

71. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 22.

72. Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 16.

ESTRAGON, *aguiché*. – On bande ?

VLADIMIR. – Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?

ESTRAGON. – Pendons-nous tout de suite.

VLADIMIR. – À une branche ? (*Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.*) Je n'aurais pas confiance.

ESTRAGON. – On peut toujours essayer.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 22.

Le comique ne provient pas que de la thématique sexuelle mais aussi de l'enthousiasme et de l'obstination d'Estragon à l'idée d'obtenir un plaisir. Cela en passe aussi par le désamorçage de la dimension pathétique attachée à l'acte funeste.

De même, chez Dubillard, les allusions restent relativement discrètes. Même s'il est explicitement question de sexe, il ne s'agit pas de s'appesantir dessus. On trouve ici une mention à une « Symphonie Levrette »⁷³ et là à une « partouze »⁷⁴. Ailleurs, l'auteur nous propose une épellation fortement influencée par le registre sexuel :

DEUX. – On peut toujours essayer.

UN. – Des Bas. BAS B comme baiser, A comme amour, S comme Suivez-moi-jeune-homme.

Dubillard, *Le Malaise de Georges*, p. 257.

Ici, on sent bien le prétexte de l'épellation pour mieux créer une interférence scabreuse. La construction ternaire permet de mettre en suspens les deux premières équivalences, qui sont possiblement très chastes, et qui changent rétroactivement de valeur lorsque la dernière équivalence éclate sans l'ombre d'une ambiguïté.

On trouve aussi un cas plus complet de truculence qui se situe à mi-chemin entre l'évocation scatologique et l'évocation sexuelle :

UN. – Le suppositoire ? Eh bien, non, je vous avouerai franchement que je ne suis pas partisan du suppositoire. D'abord, ce n'est pas commode, n'est-ce pas... Vous êtes par exemple dans un bureau de poste, ou n'importe où où il y a du monde, vous avez beau vous détourner, quand vous en prenez un, on vous remarque.

DEUX. – C'est surtout ça qui m'a retenu. Le pharmacien m'a dit : sous cette forme-là, ce qu'ils appellent la forme torpille, l'effet est plus rapide.

Dubillard, *Le Malaise de Georges*, p. 257.

On retrouve dans la torpille anale un comique plus facile et clairement assumé. Évidemment, la matière comique est amplifiée par la configuration particulière où

73. Roland Dubillard, *Le concert*, Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

74. Roland Dubillard, *La retombée des fêtes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 106.

l'absurde de la situation est mis en exergue. Dubillard nous invite ni plus ni moins à fantasmer une scène de pénétration dans un lieu public. Les personnages débattent à froid de l'aspect pratique de la chose avec un flegme, sinon britannique, néanmoins pragmatique. C'est pour ce genre de moment de grâce que la réception a plus volontiers parlé de clown, en songeant probablement à l'humour anglais.

Là où Dubillard est le plus à l'aise, c'est dans la mise à distance et l'objectivation de cet humour facile.

UN. – Mais mon pauvre ami, ce n'est pas ça qu'on va vous reprocher ! Que ça existe !

DEUX. – C'est quoi alors ?

UN. – C'est que ça fasse rire.

DEUX. – C'est pas de notre faute si ça fait rire.

UN. – Non. Mais les gens, ça les vexent, qu'on les fasse rire avec des choses dont on a pas le droit de parler.

DEUX. – Si on ne peut pas en parler sans rire, après tout, il vaut mieux rire et en parler tout de même. Parce que si on ne parle plus ni des bidets, ni des pots de chambre, ni des caleçons, au bout d'un moment on ne saura plus ce que c'est, ils se vexeront et ils se laisseront mourir.

Dubillard, *Le plongeur*, p. 122.

En revanche, on retrouve avec Ghelderode et Badiou une truculence bien plus tapageuse faite d'un grotesque extravagant. Plus une trace de retenue dans ce retour aux sources où l'on se vautre dans l'obscène. Pour Ghelderode, il s'agit de pratiquer le théâtre comme un « art d'instinct »⁷⁵ : « Le théâtre tel que lui le pratique, il le veut – comme aux origines le rite dionysiasque – liturgie où l'extase confine à l'effroi »⁷⁶.

NEKROZOTAR, *tonitruant*. – Debout, bacchante. Debout pour les flamboyantes noces de la Luxure et de la Mort !

SALIVAINE, *délirante*. – Que je te ceinture, que je te saccage. Embrasse, et sans douceur, mon barbaresque. M'embroche ! Biloque-moi !

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, acte I, 2^e tableau, p. 60.

Le texte transpire la débauche libidinale. La mention de la “bacchante” nous jette dans une tradition sulfureuse. La verbe “biloquer” renvoie au labour profond qui est fait avant l'hiver. Le barbaresque renvoie à la sensualité d'un imaginaire oriental ancien. L'acte sexuel est impudemment proclamé.

75. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *opus cit.*, p. 71.

76. Élisabeth Deberdt-Malaquais, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris, Éditions Universitaires, 1967, p. 140-141.

Et du côté de Badiou, l'attrait du sexuel est clairement défendu. L'auteur se défend comme par anticipation des reproches qu'on pourrait lui faire d'avoir recours à ces vieilles ficelles de la farce : « Dans la conception que je me fais du comique, il n'est pas question de renoncer ni aux jeux de mots les plus lourds, ni à la trivialité, ni aux allusions sexuelles, ni à la bastonnade, ni même à la scatologie »⁷⁷.

AHMED, *sortant son bâton comme si c'était un énorme phallus*. – Et ça, madame la députée, est-ce que ça vous laisse de bois ?

Badiou, *La politique*, p. 191.

Quelques pages plus loin, Ahmed veut passer à l'acte et lui ordonne de se mettre « à quatre pattes »⁷⁸. La relation sexuelle prend la forme d'un assaut, d'une domination. Il dérape et devient un viol avec Camille :

AHMED. – [...] Assez ! Hypnotise-moi, ou je t'hypnotise, toi, et en plus je profite de ton sommeil d'hypnotisée indécise pour te violer de tous les côtés.

CAMILLE. – Nom d'un chien ! De tous les côtés ?

AHMED. – Sans exception !

Badiou, *La décision*, p. 301.

On voit qu'Ahmed est un bouffon à l'appétit sexuel débordant qui, comme le Don Juan de Molière et de Mozart, désire toute femme, quelle qu'elle soit. La violence de son appétit est comparable à celui d'Ubu. Ahmed ne passe toutefois jamais à l'acte. Comment le pourrait-il ? Les menaces qu'il profère ne servent qu'à heurter la pudeur et Alain Badiou n'a pas pour ambition de contribuer à avilir l'image de la femme. La relation la plus explicite qui peut se jouer se fait tout habillé et dans une satisfaction mutuelle avec Fenda :

AHMED, *prenant son bâton*. – Imagine que le bout du bâton soit ton présent, ma flamboyante cocotte. Le reste du bâton, c'est quoi ? Et l'air en avant du bâton, c'est quoi encore ? Et si je touche le bout de ton sein, cet asile rond des voluptés que tu proposes (*Il le fait, soupir de Fenda.*), n'est-il pas vrai que le bâton est le passé bien dur de mon geste, et que ton sein en est l'avenir ? L'homme circule gravement du passé vers l'avenir, selon un fin calcul qui prend son temps dans le temps.

Badiou, *Le temps*, p. 231-232.

Ahmed s'exprime dans une prose poétique qui rachète la bassesse sexuelle pour l'ériger en érotisme intellectuel. On retrouve l'objet phallique, le bâton, mais il est

⁷⁷. Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, *opus cit.*, p. 20.

⁷⁸. Alain Badiou, *La politique*, *opus cit.*, p. 194.

utilisé avec retenue. La comparaison entre l’attouchement et une conception philosophique du temps demeure cependant tout à fait cryptique, si bien qu’on peut questionner la volonté même de vouloir signifier une quelconque théorie. En revanche, on peut compter sur la Doublure d’Ahmed, celle-là même qui se proposait tantôt de souiller la scène et d’arroser le premier rang de l’orchestre, pour exploiter un niveau de langue ordurier caractéristique de la truculence de style :

LA DOUBLURE.

[...]

(*La doublure chante, un peu comme un braiement d’âne.*)

“Lui alla chez une putain

Qui lui apprit comment gicler

Et comment l’robinet s’éteint.

Elle trouva un gars musclé

‘vec qui sa pudeur part en couilles

Tout un quart d’heure il la dérouille

Bien retroussée dans l’escalier.”

Badiou, *Les Citrouilles*, I, 1, p. 475.

Les chansons paillardes étaient monnaie courante dans les carnivals du Moyen Âge. Elles abordaient par un vaste éventail de bravades humoristiques les interdits. Elles se distinguaient des chansons érotiques parce qu’elles ne faisant pas que célébrer le plaisir charnel, elles insistaient sur les laideurs de la débauche et avaient recours à l’outrance comique. C’est le moment d’évacuer de manière brutale les non-dits muselés par la bienséance.

Pour en finir avec la truculence, on peut voir que chez Dubillard et Beckett, on trouve davantage de retenue. En revanche, Jarry, Dubillard et Alain Badiou n’hésitent pas à faire durer l’indécence. Ainsi, la parole du bouffon « charrie l’ordure évacuée du langage ritualisé »⁷⁹. L’ensemble des auteurs oscille entre une franche gaillardise de sujet comme de ton, et un savant cryptage des signes, qui oblige le lecteur à prendre en charge des interprétations équivoques. Tous les dosages sont proposés au public moderne.

⁷⁹. Maurice Lever, « Une vie de bouffon », *L’Histoire. Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie d’Erasmus à Foucault* (2011), p. 49.

2.3 Le monde à l'envers

Si l'aliénation mentale continue à croître ainsi, les fous seront bientôt la majorité et n'auront plus qu'à enfermer les sains d'esprit après s'être libérés eux-mêmes.

Journal le *Times* du 5 avril 1877

Processus incontournable du carnaval, le renversement complète logiquement, pour Bakhtine, la langue carnavalesque :

Toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités du pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme "un monde à l'envers" ⁸⁰.

Ici, Bakhtine utilise un motif ressassé qui prétend s'inscrire dans une tradition antique et plus précisément au culte de Saturne à Rome. Ce culte a connu un renouveau après la bataille de Trasimène, en 217 de notre ère. Les *Saturnalia* se sont ensuite organisées annuellement en fin d'année en l'honneur de Saturne, ancien dieu romain de la fécondité agraire assimilé plus tard à Cronos. Jacques Lacarrière ⁸¹ nous apprend qu'elles étaient organisées dans les derniers jours de décembre, elles marquaient la fin de l'ancienne année et le début de la nouvelle et duraient une semaine entière. Elles se singularisaient par l'absence des signes de dignité. On n'y portait pas la toge mais seulement une tunique et une espèce de couvre-chef, le *pileus libertatis*, bonnet d'affranchi qui a traversé les âges pour devenir plus tard le bonnet phrygien, non sans une dénaturation de son sens originel. Lors de cette fête

80. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 19.

81. Jacques Lacarrière, *op. cit.*, p. 160.

populaire, les exécutions capitales étaient arrêtées, les tribunaux fermés, les hostilités suspendues. Marquée par la licence, cette célébration permettait aux domestiques de prendre un congé. Il était d'usage que les maîtres se servent eux-mêmes, voire servent leurs esclaves. Et la nuit, le peuple arpentait les rues en poussant des cris de joie et en s'adonnant à diverses facéties de plus ou moins bon goût. Sénèque raconte, par exemple, qu'il vit au cours des Saturnales, des esclaves installer un tribunal en plein air, s'habiller en magistrats et rendre des jugements farflus. On élisait d'ailleurs un roi du carnaval, le *saturnalicus princeps*, qui était en général un esclave dont le rôle consistait à singer le comportement d'un vrai roi et à donner à tous les ordres les plus absurdes, ordres qu'il fallait exécuter. La fête est aussi abondamment décrite dans les *Saturnales* de Macrobie, auteur du IV^e siècle qui fit autorité parmi les clercs du Moyen Âge. Or, justement, pour Bakhtine, le carnaval se doit d'entraîner « l'élimination provisoire de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre les individus, l'abolition de certaines règles et tabous en vigueur dans la vie normale »⁸². C'est en cela qu'un sentiment de continuité entre la fête antique et la célébration médiévale s'est instaurée profondément.

Cependant, Jacques Heers, tempère drastiquement cette association séculaire en insistant sur le risque anachronique de la simplification : « Tout n'est pas là, ou pas seulement. L'histoire ne se répète pas indéfiniment. Les sociétés, à des siècles d'intervalle, marquent, même sans brusqueries, leurs fortes originalités par toutes sortes d'expressions bien à elles. La fête ne se dissocie jamais d'un contexte social qui la secrète, lui impose ses élans et ses couleurs »⁸³. L'historien nous invite à voir dans le rapprochement éculé une méprise historique. La transposition, surtout d'un fait si vivant comme la fête, ne peut pas se faire sans une *réinvention*.

Néanmoins, là encore on ne saurait trop s'embarrasser de la véracité historique puisqu'il s'agit de s'appuyer sur l'imaginaire collectif qui, lui, n'a pas hésité à emprunter ce raccourci. À la décharge des auteurs, il faut dire qu'on le trouve sous la plume des plus éminents critiques. Seul un spécialiste pouvait pointer du doigt

82. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 24.

83. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 30.

la marge d'erreur car lui seul est en mesure de la percevoir. Cela ne change pas grand-chose à notre démarche. Les auteurs comme le public sont bercés par cette confusion, elle est donc efficiente pour donner du sens au texte.

Nous verrons d'abord des cas de renversement où les personnages échangent leur place. Ce genre d'inversion fonde le *topos* du carnaval. Jarry et Badiou l'utilisent essentiellement à des fins comiques alors que Beckett et Ghelderode savent également en exploiter la puissance angoissante.

L'Ubu d'*Ubu roi* d'abord relève d'un renversement puisqu'il dirige un putsch contre le roi et prend sa place. Mais la symbolique de l'inversion prend une importance plus grande dans *Ubu enchaîné* où il aspire à devenir esclave pour s'élever. Après leurs mésaventures en Pologne, Ubu et sa femme débarquent en France et Ubu refuse d'être roi ou Maître des Finances. La réponse du mari est pour le moins surprenante :

MÈRE UBU. – Oublie comme moi ces petites misères. Mais de quoi vivrons-nous si tu ne veux plus être Maître des Finances ni roi ?

PÈRE UBU. – Du travail de nos mains, Mère Ubu !

MÈRE UBU. – Comment, Père Ubu, tu veux assommer les passants ?

PÈRE UBU. – Ô non ! ils n'auraient qu'à me rendre les coups ! Je veux être bon pour les passants, être utile pour les passants, travailler pour les passants, Mère Ubu. Puisque nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu !

MÈRE UBU. – Esclave ! mais tu es trop gros, Père Ubu !

PÈRE UBU. – Je ferai mieux la grosse besogne. Et vous, madame notre femelle, allez nous préparer notre tablier d'esclave, et notre balai d'esclave, et notre crochet d'esclave, et notre boîte à cirer d'esclave, et vous, restez telle que vous êtes, afin que chacun voie à n'en pas douter que vous avez revêtu votre beau costume de cuisinière esclave !

Jarry, *Ubu enchaîné*, I, 2, p. 430.

De même que dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, les personnages n'échangent leur position que pour un temps. L'inversion prendra fin et l'ordre initial sera restauré. Ubu est vite rattrapé par son tempérament cruel qui fait de lui un dominant. Dès le départ, il ne parvient pas à se défaire de son « crochet » d'esclave, qui deviendra bientôt un « crochet à cirer », manifestation évidente de sa nature brutale. L'inversion carnavalesque fonctionne comme un moteur qui alimente la pièce et lui

donne une architecture bien connue du public, facile à cerner, et surtout ludique à voir.

On trouve des effets ponctuels d'inversion sous des formes picturales chez Ghelderode. Il est notamment influencé par James Ensor qui, dès la fin du siècle précédant, avait ouvert la voie à la tendance expressionniste de la peinture flamande. Son thème de prédilection est justement le carnaval⁸⁴. Son goût de la peinture a influencé son sens de la dramaturgie et il n'hésite pas à construire des tableaux où l'inversion se constate dans l'immédiateté des postures et des costumes, sans qu'aucune explication soit nécessaire. C'est par exemple le cas dans l'ouverture du deuxième tableau du premier acte de *La Balade du Grand Macabre* où Videbolle et Salivaine, mari et femme, se livrent à un jeu sadomasochiste dans lequel les rôles masculin et féminin sont inversés :

Quand le rideau se lève, on voit Videbolle, le barbu et dolent philosophe, sauter automatiquement sous les coups de fouet que lui envoie dans les jambes Salivaine sa com-mère. Celle-ci, grasse, vulgaire, autoritaire et sans rien d'agréable. Videbolle porte des vêtements de femme : cottes et bonnet. Salivaine est habillée en homme. Elle fume la pipe.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, 1, 2^e tableau, p. 47.

On imagine assez bien le rideau se lever et jeter à la vue du public, sans crier gare, cette violence grotesque. Au-delà de l'inversion de costumes, l'efficacité repose également sur l'efficacité d'un cliché patriarcal qui voudrait que l'homme soit dominant dans le couple.

Dans *La Couronne de fer-blanc*, on retrouve le même effet de surprise avec Karel le Fol :

Entre Karel le Fol. Échevelé, en haillons, maupiteux. Une vieille nappe en velours d'Utrecht pend sur son dos. À la ceinture est passée une épée de bois. Sur sa tête,

84. Jacqueline Blancart-Cassou insiste sur les influences que Ghelderode a reçues. Picasso, vers 1905, peignait des saltimbanques en costume de piste. Plus tard, le théâtre d'Apollinaire et Cocteau tirait de ces divertissements des effets surréalistes avec *Les Mamelles de Tirésias*, *Parade*, *Le Bœuf sur le toit* ou *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Le théâtre et le cinéma expressionnistes surtout ont utilisé l'univers forain pour symboliser un monde qui n'est que faux semblants et sinistres pitreries. Elle cite enfin les drames de Wedekind et ceux du flamand Herman Teirlinck, ou encore le célèbre film de Robert Wiene intitulé *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Chez ces artistes, on retrouve un goût prononcé pour les fêtes et les foires, les clowns et les masques. Tout cela a profondément marqué l'imaginaire de Ghelderode, et probablement celui des autres auteurs de notre corpus.

tête fine, expressive et maladive, titube une couronne de fer-blanc. Dans un bras, il a un bouquet défraîchi ; dans l'autre, une cage avec un oiseau. Il arrive chantant en fausset et sautillant sur le rythme du tambour. Il est très pénétré de son rôle.

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, p. 232.

Là encore, tout repose sur l'immédiateté du spectacle vivant. Karel le Fol est imbriqué dans une complexe stratification de jeu. Il joue le fou qui joue l'empereur. On retrouve le cas plus emblématique du bouffon qui prend la place du souverain. Mais tout dans son apparence indique la fragilité des artifices et l'on devine assez bien que l'illusion éclatera bientôt comme une bulle de savon. Avec le peu de temps qu'il a, il tente tout de même de propager le renversement, non plus seulement des apparences, mais également de tout l'ordre social :

KAREL LE FOL. – Fort bien... Tout est donc pour le mieux dans mon royaume... Capitaine, soyez toujours indulgent pour les pochards, les fainéants, les tricheurs, les poètes, les lutineurs de filles et tout autres turlupins. C'est l'élite de mes sujets... Est-ce tout ?

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, p. 233.

C'est le propre du bouffon d'avoir la réaction inverse à celle que l'on attend. Lekidam le montre bien au début du 2^e tableau de *Pantagleize* :

Entre Lekidam, mondain, lavallière, tout en cheveux. Très efféminé, une voix de castrat.

[...]

LEKIDAM. – Pour être froid et cruel. Ami, je ris (*il fait semblant de pleurer*) et je pleure (*il rit*).

Ghelderode, *Pantagleize*, 2^e tableau, p. 52-53

La permutation du rire et des larmes est d'autant plus intéressante chez le bouffon qu'il est susceptible de faire rire justement parce qu'il est triste. Au passage, il faut relever la féminisation du personnage qui sert ici des dessins de grotesque caricatural, pour mieux se moquer du bouffon. La dimension *drag queen* de Lekidam pourrait être un clin d'œil au burlesque des pratiques interlopes de l'époque.

Dans *Ahmed le subtil*, le renversement qui est proposé se construit à l'échelle d'une scène. Alexandre, terroriste du groupe Passion oblique, a perdu une grosse somme d'argent et est en proie à une panique désespérée. Armé d'un pistolet, il rencontre Ahmed, accompagné de Camille et d'Antoine. Naturellement, tout le monde compte

sur les ressources d’Ahmed pour se tirer de ce mauvais pas. Imperturbable, le bouffon prend les devants :

AHMED, *passant devant Alexandre d’un air fier*. – Mais non, mais non ! Je suis un politique, moi. Que monsieur, de la révolution mondiale, me tue.

ANTOINE. – C’est des conneries, tout ça. [...] Trouve-nous une brique, Ahmed.

AHMED. – Rien du tout, j’ai attaqué la droite, la gauche, les extrêmes. Qu’on me liquide immédiatement.

ANTOINE. – Tiens, va, tel un Auguste de l’empire prolétaire, je te pardonne.

AHMED. – Capitulation ? Renégatisme ! Qu’on me pistolète à fond de haut en bas.

[...]

AHMED, *prenant le pistolet des mains d’Alexandre*. – Si nul ne veut rendre la justice du peuple, je me la rendrai à moi-même.

ALEXANDRE. – Johnson ! Sois matérialiste ! Ne t’abandonne pas à la manie japonaise du hara-kiri !

AHMED. – Japonais toi-même !

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 5, p. 91-92.

Peu avant encore, Ahmed prétendait ne pas s’occuper de politique. Il a beau être du mauvais côté du canon, il ne se démonte pas et mène clairement la danse à grand renfort de psychologie inversée. Il lui suffit d’inciter toujours plus son contradicteur à tirer pour le désarmer. Ce préambule permet d’amorcer naturellement le renversement de situation :

AHMED, *braquant le pistolet sur Alexandre*. – Monsieur a compté mes derniers instants ? Et avec une valise, en plus ?

ALEXANDRE. – Ce n’était que la lourde main de la révolution mondiale. Je n’y suis pour rien. Il y a encore un petit petit Staline dans ma tête.

AHMED. – Monsieur s’indigne de ce qu’on fasse sauter les poissons de la préfecture plutôt que les grenouilles du bénitier ?

ALEXANDRE. – C’est l’éternel choix entre le sabre et le goupillon.

AHMED. – Monsieur me traite de mouchard, et même de renard ?

ALEXANDRE. – Comme disait Lénine, le révolutionnaire doit savoir ramper. Tiens ! Je rampe !

Il rampe sur le béton.

[...]

AHMED. – Lève-toi. Et fais attention, la prochaine fois.

[...]

Ahmed tire en l’air avec le pistolet ; il n’y a aucune détonation mais il sort du tube un énorme jet de peinture bleue.

[...]

AHMED. – Je savais bien que j’avais une peur bleue !

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 5, p. 92-93.

Le rapport de domination est explicite dans la construction du dialogue en interrogatoire. Ahmed manipule son jouet jusqu’à la reptation, ultime chute où le corps

quitte la digne verticalité sur scène. En réalité, on comprend bien qu’Ahmed n’a jamais perdu le contrôle. L’inversion repose donc entièrement sur les apparences et la mécanique dialogale. Il faut voir là une occasion d’être ludique bien sûr, mais aussi, selon l’auteur, d’offrir un espace de contestation d’une portée supérieure : « Ainsi Ahmed [...] devenait, dans la puissance de la langue, des intrigues, de la libre et matérielle affirmation de la supériorité de l’esprit, l’héritier de tous les personnages par lesquels la comédie, et la farce, qui en est l’essence, montrent dans la lumière la revanche des gens “d’en bas”, et fictionnent l’incroyable désir d’exister qui anime leur intelligence aux aguets »⁸⁵. On trouve des échos de ce rêve révolutionnaire également chez Ghelderode :

BARABBAS. – Camarades ! Un temps nouveau commence. C’est l’avènement des gueux.
Tout est renversé.

Ghelderode, *Barabbas*, p. 135.

L’apostrophe est clairement inspirée du communisme et offre donc une coloration politique à cette contestation sociale. Mais l’occurrence n’est pas davantage développée par l’auteur et on trouve d’autres genres de révolutions. Par exemple, Ghelderode essaime les jalons d’un soulèvement cosmique :

FOLIAL. – [...] De sorte que l’enfer envahit le ciel, que ce jardin de volupté devient le domaine de l’expiation...

Ghelderode, *L’École des bouffons*, p. 305.

LE CHEVALIER CAPRICANT. – Le ciel est renversé ! Et c’est la grande victoire de l’Enfer !

Ghelderode, *D’un Diable qui prêcha merveille*, p. 215.

Ce genre de proclamations permet à Gaëtan Brulotte de parler d’« instauration parodique d’une théologie négative »⁸⁶. Le bouffon et le roi étant des pôles symboliques, il semble naturel que leur inversion entraîne une bascule de tout ce qu’ils représentent, dans la société comme dans l’ordre naturel et même supranaturel. Le

⁸⁵. Alain Badiou, *La Tétralogie d’Ahmed, opus cit.*, p. 12 – Au passage, on remarque que la mention de l’« incroyable désir » figure également dans le titre d’un essai qu’il consacre à Beckett. Il n’y a plus qu’un pas pour envisager que cette conception des gens d’en bas s’applique aux personnages des deux auteurs.

⁸⁶. Gaëtan Brulotte, « L’esthétique de la cruauté chez Ghelderode », in Sergio Villani, *Littérature*, North York, 2, 1998, t. 10, p. 19.

critique construit un rapprochement entre l'esthétique de Ghelderode et la théorie du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud⁸⁷.

Enfin, il faut se pencher plus attentivement sur le renversement le plus emblématique qui soit, celui où le fou et le roi échangent leur place dans *Escorial*. C'était déjà en quelque sorte le cas dans l'image de Karel le Fol, mais l'interversion prend une dimension supérieure quand elle fonde l'intrigue de la pièce. Anne Ubersfeld s'attache à chercher les origines de ce *topos* dans son essai de 1974 sur le théâtre de Victor Hugo intitulé *Le Roi et le bouffon*. Elle explique qu'il s'agit d'un thème phare pour les Romantiques sous la Restauration. Plusieurs sources alimentent la pérennité de cet échange. Elle cite sans surprise Rabelais sous la plume duquel on peut lire, dans le *Le Tiers Livre* qu'« un mesmes horoscope estre à la nativité des Roys et des Sotz »⁸⁸. Elle y voit l'une des premières affirmations de la réversibilité possible du destin des fous et de celui des rois. Elle cite également un texte en vers de facture médiévale, intitulé *La Danse des folz*, et que le public du XIX^e siècle peut trouver en tête du deuxième chapitre d'un roman, *Les Deux Fous* (1830) de Paul Lacroix. Celui-ci est connu en son temps pour être l'auteur d'un *Essai historique sur les fous des rois de France*. C'est à lui qu'Hugo aurait emprunté le motif de la bouche largement fendue qu'il offre à Quasimodo et surtout à Gwynplaine. Enfin, elle mentionne l'influence d'*Henri IV* de Shakespeare. À la quatrième scène du deuxième acte de la première partie, Falstaff joue le rôle du roi d'Angleterre pour faire des remontrances au Prince de Galles, sur quoi le prince réclame un échange, et à son tour devient le roi, Falstaff devenant le prince. Évidemment, le génie d'Hugo n'est pas en reste et on lui doit d'avoir apporté à ce canevas l'ajout d'un amour grotesque du bouffon pour une femme, amour le portant à se tourner contre le Roi.

Dans *Escorial*, on peut véritablement parler d'une réécriture du *Le Roi s'amuse*. Avec cette pièce, on assiste à l'élaboration d'un renversement carnavalesque dans les règles de l'art. Il se met en place avec une minutie qui mérite notre attention. Dès la didascalie initiale, il est précisé que le trône est celui d'un « *fou persécuté* ». Déjà

87. À travers cette théologie négative, Ghelderode valoriserait la chair et restaurerait l'unité du mal et de la vie, du satanique et du divin véritable, comme le souhaitait Artaud.

88. François Rabelais, *Le Tiers Livre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 468.

s'efface la séparation entre les deux rôles, « tous deux prisonniers de leur fonction respective, ils improvisent jour après jour le psychodrame du pouvoir ; l'un s'attachant à l'exercer, l'autre à le contrefaire »⁸⁹. Le roi montre assez rapidement qu'il a un sens pervers de la morale puisqu'il demande à son bouffon de le faire rire alors qu'il est censé tenir le deuil de sa défunte épouse :

LE ROI. – [...] Si tu parviens à me faire rire lors des funérailles, on parlera dans le monde entier de la magnanime douleur du roi. Fais-moi rire?...

Ghelderode, *Escorial*, p. 75.

Ordre ou demande ? La ponctuation de Ghelderode est quelque peu énigmatique et questionne l'équilibre mental du roi. Le renversement des valeurs oblige à renverser l'autorité morale sur le seul autre personnage de la pièce, le bouffon. Celui-ci est d'ailleurs parfaitement lucide quant à la situation :

LE ROI. – [...] Vous n'êtes plus qu'un homme, et combien laid!... [...] et ma laideur vaut bien la vôtre.

Ghelderode, *Escorial*, p. 79.

Entraînés par le bouleversement moral, les personnages perdent leurs qualités respectives et avec une logique presque inéluctable, les identités se rencontrent à un point de croisement et de confusion où chacun est le miroir de l'autre. S'ensuit un moment fugace où le roi accède à une conscience presque méta-théâtrale :

LE ROI. – Pas encore! (*Il prend Folia par l'épaule.*) Combien ta farce était équivoque et que j'aime l'équivoque! Je n'étais pas très aise, mais tu m'as étonné tout de même. Enfin, j'ai ri et d'un rire qui venait du fond des entrailles; ma bonne humeur renaît... [...] Je comprends l'art des comédiens et des bouffons, moi... À eux, toute ma tendresse! Je possède une âme de bouffon, ce soir surtout. [...] Moi, d'un roi; toi, d'un monstre, nous voici devenus deux hommes! Je m'en sens follement réjoui! Mais toi, gargouille, ton visage exprime le souci, l'angoisse, le désespoir – tout ce qui devrait paraître sur le mien et n'y paraîtra pas, malgré mes efforts!

Ghelderode, *Escorial*, p. 80.

Le roi et le bouffon ne sont plus qu'une seule et même personne, sorte de Janus ou encore de monstre bicéphale. Dans sa mise en scène, Jean-Paul Hymperis a exploité cette caractéristique :

⁸⁹. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 24.

Pour ma part, lorsque j'ai monté *Escorial* en 1978, c'est un petit tableau de Brueghel qui m'a donné ce que j'ai considéré alors comme une clé essentielle (le tableau représente deux singes enchaînés l'un à l'autre). À l'évidence, il ne s'agissait plus d'un roi ou d'un bouffon, mais d'un seul être déchiré entre deux tendances aussi propres l'une que l'autre à la nature humaine : le maître et l'esclave. Le roi et le bouffon ont donc fait place à deux êtres interchangeables (les comédiens, choisis pour leur ressemblance physique, étaient habillés et maquillés de façon rigoureusement identique). Ils pouvaient alors jouer au jeu pervers de l'échange – efficace – des attributs du pouvoir et de sujétion. Pour couronner le tout et pour pousser la logique interne de la pièce à son paroxysme, les comédiens jouaient en alternance les rôles du roi et du bouffon...⁹⁰.

À partir de là, les personnages ont atteint le point de bascule et peuvent consommer pleinement l'échange. L'inversion s'incarne d'abord par l'échange de la gravité et de la joie. Cependant, la permutation des registres ne change rien à la teneur de leur propos et c'est pour eux l'occasion de dire autrement ce qu'ils ont sur le cœur. Le fou aime la reine. Ce verre de terre amoureux d'une étoile entend régler ses comptes avec ce roi qui ne la mérite pas. L'extrait étant trop long, nous en proposons seulement quelques répliques fortes qui rendent compte du dispositif :

LE ROI. – [...] Ne suis-je pas né bouffon, Sire ? Je suis de nature grimacier, perfide et dissimulé, semblable en cela aux femmes. [...] La reine a jugé et mon âme et mon corps, a vu que j'étais un bouffon sous mes habits magnifiques. Je me fusse comporté en roi qu'elle ne s'y serait laissé prendre. Croyez bien, Sire, que j'ai fait tout pour la séduire, les plus gracieuses singeries. [...] Mais un bouffon raconte-t-il jamais sa vie ? Il danse !... Je danse à la Mort ! Je danse ma libération ! Je danse les funèbres pompes, la chute au néant de cette poupée de cire, emplie d'aromates ! [...]

FOLIAL. – Blasphémateur !... Celle qui meurt, elle est belle, pure et sainte. Elle meurt à cause du silence et des ténèbres de ce palais, où les murs ont des yeux, où les salles de fête recèlent des trappes et des instruments de supplice. Elle meurt de vivre parmi les êtres sinistres, loin du soleil, séquestrée, étrangère. Elle meurt, reine sans peuple et d'un royaume où goutte le sang, où règnent les espions et les inquisiteurs. Je vous le dis, la Mort est une bienfaitrice, dont j'ai souhaité la venue comme vous l'avez souhaitée. Elle s'en est arrivée très vite, car elle ne rôde jamais loin de ces lieux, qu'elle se partage avec la Folie.

LE ROI. – Oh, Sire ! est-ce prudent de parler si librement ? Il n'y a que le roi qui puisse énoncer de si francs propos sans qu'une poire d'angoisse les vienne étouffer.

FOLIAL, *qui n'a pas entendu*. – Tais-toi, bouffon ! Je connais tes farces les plus abjectes. Tu es un salisseur, épris d'ordure, amoureux de nains et d'histrions, et dont les mornes délectations vont du fumet de la chair qui brûle au bavardage des perroquets. Tes péchés font pâlir le théologien. Et si Dieu ne te saisit par à la gorge, c'est qu'il te réserve la fin d'Hérode, ou pis...

Ghelderode, *Escorial*, p. 80.

90. Extrait d'un article de Jean-Paul Humpers dans *Rencontre avec Michel de Ghelderode*, Carnières, Éd. Lansman, 1991.

Suite à cette acmé, le discours se craquèle et des sursauts de vérité s'infiltreront bientôt de toute part. Tout en préservant les apparences d'un double jeu, le roi révèle sa connaissance de la relation adultère que le bouffon entretenait avec la reine. Très vite, on comprend que la mort de la reine n'avait rien d'accidentel et qu'il n'est pas de châtement assez pervers pour exercer la vindicte royale. Folia, complètement perdu, ne sait plus s'il doit éclater de rire ou prendre au sérieux la débâcle d'invectives. Ainsi, « après la farce, la tragédie »⁹¹. Un bourreau entre et tombe sur Folia, l'étrangle et le laisse pour mort tandis que le roi s'en va, ne laissant dans son sillage qu'un cadavre et un « rire hystérique »⁹². Folia, comme le roi des fous dans le carnaval traditionnel, finit par être sacrifié. Contrairement à Jarry ou Alain Badiou, Ghelderode reste dans la lignée tragique du *Roi s'amuse*.

Les renversements carnavalesques revêtent donc de multiples intérêts. Ils offrent un puissant ressort ludique et même comique qui permet d'exploiter pleinement les ressources du théâtre en lançant un défi au talent des acteurs. De plus, ils figurent également une métaphore de la révolte, qu'elle soit sociale, métaphysique, politique ou même cosmique.

Il faut également prendre en compte une autre forme de renversement. Il ne s'agit plus pour les personnages d'intervertir leur rôle mais de prendre le phénomène à l'échelle de l'œuvre entière et de la considérer dans sa dimension parodique. En effet, que ce soit dans la macrostructure de son intrigue ou au niveau d'une réplique, on trouve de nombreuses références à des œuvres antérieures. Le langage imitatif et parodique est un élément clef de la théorie de Mikhaïl Bakhtine⁹³.

La question de la référence est difficile à traiter puisqu'elle intervient à des degrés très divers et qu'une certaine conception de l'écriture ne peut tout simplement pas s'en passer. Aussi, le seuil qui rend légitime l'appellation "parodie" peut être relatif au nombre d'occurrences, à la taille d'un cas ou à sa puissance d'évocation. C'est donc également dire qu'il dépend de l'origine de la référence et de sa popularité

91. Michel de Ghelderode, *Escorial, opus cit.*, p. 84.

92. *Ibid.*, p. 85.

93. L'importance de la parodie doit d'autant moins étonner qu'elle est constitutive du bouffon puisqu'il singe le roi dans sa version archétypale. Cet art, il le tire plus généralement du mime dont nous avons déjà dit l'importance dans le théâtre antique (voir page 58).

propre. Enfin, il pose problème aussi en termes de réception puisqu'elle n'existe que lorsqu'elle est détectée et donc d'abord détectable. Ainsi, nous avons ici encore moins qu'ailleurs vocation à entreprendre un relevé exhaustif ; nous proposerons seulement quelques études de cas. Notre attention se portera sur Alfred Jarry et sur Samuel Beckett, dans cet ordre.

Pour Henri Béhar, la culture potachique attachée à l'œuvre d'Alfred Jarry repose en grande partie sur l'utilisation d'un langage imitatif et parodique. Outre les évidentes références à Rabelais et à Shakespeare⁹⁴, le critique explique qu'il s'est largement inspiré de chrestomathies, ce qui le rapproche de l'éclectisme de Ionesco. Nul besoin de répéter que Jarry s'est aussi évertué à désacraliser ses professeurs, notamment dans *Un Cours de Bidasse*, *Les Alcoolisés* et surtout dans *Ubu cocu*. On peut détailler davantage une autre source d'inspiration plus proprement moderne : Jarry a beaucoup puisé dans les premières bandes dessinées de Töpffer⁹⁵. Dans *L'Ouverture à la pêche* et *Le futur malgré lui*, on trouve un hommage particulier au personnage de Monsieur Jabot dont la dernière scène se retrouve également dans *Ubu enchaîné*. De plus, *L'Objet aimé*⁹⁶ est également inspiré de deux autres albums de Töpffer : *Les Amours de Monsieur Vieux Bois* et *Le Docteur Festus*, ce dernier ayant plus directement engendré le Dr. Faustroll qui fait lui aussi un grand voyage d'instruction.

Si l'on s'intéresse de plus près encore à la langue et aux citations littéraires, on découvre chez Jarry un véritable analecte des grands classiques. Il s'est ingénié avec un soin tatillon à tisser un réseau de passages d'anthologie. On peut commencer notre

94. *Ubu roi* est l'exemple le plus connu et le plus manifeste. La première scène reprend le premier acte de *Macbeth*, où Lady Macbeth convainc son mari, fait « thane de Cawdor » par Duncan, comme Ubu comte de Sandomir par Venceslas, de tuer le roi.

95. L'écrivain et dessinateur genevois Rodolphe Töpffer (1799-1846) est considéré comme l'un des créateurs de la bande dessinée. Il publia sept volumes. Le premier, *L'Histoire de M. Jabot* (1833), contenait 52 planches avec des légendes explicatives. Le dernier s'intitulait *L'Histoire de M. Cryptogamme* (1845).

96. La création eut lieu à la suite de celle d'*Ubu enchaîné*, le 22 septembre 1937, par la compagnie Le Diable écarlate, sous la direction de Sylvain Itkine, à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Sylvain Itkine et des décors de Jean Effel. Par ailleurs, cette pastorale en un acte devait constituer la première représentation du Théâtre international radiophonique, dans une mise en scène de François Bernouard, en 1925. Le comité directeur de ce Théâtre radiophonique comprenait notamment Marinetti, Pirandello et Jean de Gourmont. Nous ignorons si cette représentation radiophonique eut bien lieu.

voyage par le plus évident : *Ubu roi* est une réécriture du *Macbeth* de Shakespeare. Les emprunts sont discrets puisque Jarry transforme la matière première, d'une poésie bien trop précieuse pour sa farce. On reconnaît tout de même le moule à travers la copie :

MACBETH
Je n'y retournerai pas.
J'ai peur de penser à ce que j'ai fait :
Revoir cela, je n'ose pas.

LADY MACBETH
Infirmes volontés!
Donnez-moi ces poignards. Les dormeurs et les morts
Ne sont que des images. C'est l'œil de l'enfant
Qui a peur d'un diable peint.

Shakespeare, *Macbeth*, II, 2⁹⁷.

PÈRE UBU. – Oh ! Merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas ! hélas !

MÈRE UBU. – Quel homme mou ! et le temps presse.

Jarry, *Ubu roi*, I, 5, p. 358.

Sans conteste, la matière a été grossièrement réduite à un substrat on ne peut plus simple. Cependant, on perçoit encore comment le dialogue de Jarry suit l'architecture pensée par Shakespeare. Quant à la langue à proprement parler, on trouve bien sûr des inventions de facture rabelaisienne mais c'est surtout une large tendance à l'archaïsme qui donne un cachet ancien aux idiolectes. Henri Béhar en propose une synthèse : « Plus que l'irrévérence à l'égard de la tradition pédagogique, le mélange des tons marque le divertissement potachique. Ravi de certaines tournures bizarres, l'oreille enchantée par des sonorités rares, l'élève parle une langue archaïque, pour le plaisir. Ainsi le Nous de majesté, les alexandrins et hémistiches qui parcourent le récit de la Mère Ubu (v, 1), les inversions "que ne vous assom'je", les exclamations grandiloquentes "de par Dieu", ou encore des termes employés dans un sens classique "penser" pour faillir, "perdre" pour faire périr, "construire" pour agencer, et l'intensif "fort" (20 occurrences) à la place de "très" »⁹⁸.

97. William Shakespeare, *Macbeth*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 354-355 – Je traduis : « MACBETH. – I'll go no more. / I am afraid to think what I have done / Look on't again I dare not. // LADY MACBETH. – Infirm of purpose ! / Give me the daggers. The sleeping and the dead / Are but as pictures. 'Tis the eye of childhoohd / That fears a painted devil ».

98. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 63.

En effet, c'est toute l'histoire du théâtre français qu'on retrouve ensuite sous la plume de cet écolier vétilleux. Il est notoire qu'il a un penchant pour les classiques du XVII^e siècle et notamment pour la tragédie. Pour Mireille Losco-Lena, « la modernité de Jarry tient à ce qu'il déploie les forces pures de la tragédie avec une insolente jubilation »⁹⁹. Par exemple, on peut être sensible à la similarité des deux répliques qui suivent :

ANDROMAQUE

Quelle horreur me saisit ? Grâce au ciel, j'entrevois.
Dieux ! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Racine, *Andromaque*, v, 5¹⁰⁰.

MÈRE UBU. – Grâce au ciel j'entrevois Monsieur le Père Ubu qui dort auprès de moi.

Jarry, *Ubu roi*, v, 1, p. 358.

On sent effectivement dans la prosodie de Mère Ubu un reste de versification et sa réplique se découpe aisément en trois hémistiches égaux. Armelle Hérisson explique que « dans cette entreprise de défiguration burlesque du vers, c'est souvent le bas registre du mirliton qui, en même temps, tend à provoquer le rire et mine l'idée du poème »¹⁰¹. L'irrévérence sert l'efficacité des effets comiques. C'est dans la même veine qu'il faut comprendre le « combat des voraces contre les coriaces », c'est-à-dire le combat contre l'Ours qui sera finalement mangé à la fin d'*Ubu roi*. Il s'agit bien sûr d'un clin d'œil au combat des Horaces contre les Curiaces dans l'*Horace* de Corneille. De même, les *Les Antliaclasses I* et *Ubu roi* manifestent de troublantes similitudes avec son *Cinna*.

Les tragédies ne sont pas le seul patrimoine classique que Jarry entend exploiter. Le passage de l'Ours que nous venons d'évoquer est également une référence directe à *La princesse d'Élide* de Molière. Dans le deuxième intermède, Moron est attaqué par un ours. Il s'agit pour Jarry d'emprunter le matériel de la *Commedia dell'Arte* et les éléments d'intrigue imaginés par Molière. Ubu est aussi couard et vantard que Moron. C'est la tradition du Matamore qui est convoquée, qu'on trouve également

99. Mireille Losco-Lena, « *Ubu roi* (Alfred Jarry) - fiche de lecture », *art. cit.*

100. Jean Racine, *Andromaque*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 255.

101. Armelle Hérisson, « Le petit vers bouffe de Jarry et le poème », *Études françaises. La corde bouffonne, de Banville à Apollinaire*, 3 (2015), p. 102.

dans l'*Illusion comique* de Corneille ainsi que dans *Le Soldat fanfaron* de Plaute. D'ailleurs, le nom de Moron n'est pas sans rappeler le latin *morio, onis* qui signifie tout simplement "fou" ou "bouffon". L'influence de la comédie classique touche également la langue de Jarry :

HARPAGON. – [...] Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. [...] je me meurs, je suis mort, je suis enterré.

Molière, *L'Avare*, IV, 7¹⁰².

PÈRE UBU. – Ah! Oh! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré.

Jarry, *Ubu roi*, IV, 4, p. 383.

L'accumulation essentiellement anaphorique de tournures passives laisse une empreinte bien reconnaissable. Le monologue d'Harpagon est suffisamment célèbre pour transparaître dans la réplique du Père Ubu¹⁰³. Bien sûr, les références permettent de convoquer un vaste contexte et de télescoper une grille de lecture supplémentaire aux situations de Jarry. Avec un effort minime, Jarry convoque tout le désarroi d'Harpagon et le livre d'un seul trait. À la lumière de ce dernier exemple, on ne peut pas manquer de voir dans *Les Brigands de la Calabre* une autre référence à l'*Avare* puisque Lantimèche parle à sa « cassette » et que le jardinier est dit « très avare ».

On peut ensuite faire un saut dans l'histoire du théâtre et voir encore une fois combien la contribution de Victor Hugo fut cruciale dans notre corpus. Dans la quatrième scène du deuxième acte d'*Ubu roi*, lorsque Bougrebas, le héros qui s'oppose à l'antihéros Ubu, s'échappe par un escalier secret et se réfugie dans une caverne dans la montagne, il agit exactement comme Hernani le banni. Nous avons déjà dit que Jarry jalousait le scandale qu'*Hernani* avait connu¹⁰⁴. Jarry emprunte très librement et propose des croisements parfois inédits. Le drame romantique apparaît aussi ailleurs sous la forme d'une citation :

102. Molière, *L'Avare*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 569.

103. La Mère Ubu fera à peu près de même en s'écriant : « [...] Ah! Je meurs! J'étouffe! il me mord! il m'avale! il me digère! » (V, 1, p. 394).

104. Bien sûr, Bougrebas est aussi comparable dans cette scène aux champions de *La Chanson de Roland* lorsque, face à la multitude des ennemis, « il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre ». Il « fend le crâne » de ses victimes tout à fait comme dans les batailles des chansons de geste.

L'OBJET AIMÉ. – « Vous êtes mon lion superbe et généreux ».

Jarry, *L'objet aimé*, scène 4, p. 560.

Enfin, on peut voir une dernière influence lorsque Mère court après un trésor caché dans la crypte d'une cathédrale dans la première scène du cinquième acte d'*Ubu roi*. Cela évoque fortement la crypte où le Don Carlos d'Hugo, dans la pièce éponyme, attend de savoir s'il sera roi et cela explique autrement le recours à l'alexandrin.

Pour conclure avec Jarry, on peut établir que sa posture d'auteur indique également la volonté de désacraliser qu'Henri Béhar explique en ces mots : « Avec la caricature des enseignants ou des condisciples, la parodie des œuvres classiques et des éditions scolaires, Jarry forge son style : il se plaît à montrer une action digne de la plus noble antiquité, ayant pour fin des objets dérisoires et, par là-même, il répand un rire vengeur sur toute la littérature. Jarry n'est pas prodigieusement précoce par le choix des thèmes traités, mais par la conception qu'il nous donne d'un art littéraire tendant à son auto-destruction, déversant des flots ou des tombereaux nauséabonds sur les beaux édifices du passé »¹⁰⁵. Béhar aborde presque la posture stylistique de Jarry comme une expérience de métamorphose truculente, comme si l'auteur s'échinait à faire tomber de leur piédestal les colosses du panthéon littéraire.

Dans les pièces de Samuel Beckett, on trouve un goût comparable pour la citation. Là encore il semble que l'écriture ne puisse se passer d'une savante maîtrise des pairs. Les origines anglosaxonnes de Beckett l'amènent bien sûr à connaître d'abord les auteurs de langue anglaise et on n'est guère surpris de retrouver toute l'œuvre de Shakespeare en filigrane :

RICHARD. – Mon royaume mon un cheval!

Shakespeare, *La Tragédie de Richard III*, v, 4¹⁰⁶.

HAM. – Mon royaume pour un boueux!

Beckett, *Fin de partie*, p. 36¹⁰⁷.

Dans cette allusion discrète, c'est toute la Guerre des Deux Roses de Shakespeare qui surgit fugitivement. Beckett fait entendre, l'espace d'une seconde, les derniers

105. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 11.

106. William Shakespeare, *La Tragédie de Richard III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1052 – « RICHARD. – My kingdom for a horse! »

107. Version anglaise : « HAMM. – My kingdom for a nightman! »

mots de Richard III, aussi tordu d'esprit que de corps, dans sa chute, abandonné sur le champ de bataille.

Dans *Oh les beaux jours*, Winnie n'est pas en reste. Elle aussi fait montre d'une érudition qui fait la part belle au grand dramaturge élisabéthain. Par exemple :

OPHÉLIE

Oh ! malheur à moi,
Avoir vu ce que j'ai vu, et voir ce que je vois !

Shakespeare, *Hamlet*, III, 1¹⁰⁸.

WINNIE. – [...] quels sont ces vers merveilleux ? – (*elle s'essuie un œil*) – malheur à moi – (*l'autre œil*) – qui vois ce que je vois

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 15¹⁰⁹.

Là non plus, on ne peut pas manquer de voir dans cet emprunt une clef de compréhension. Il s'agit pour Ophélie de se désespérer face à un Hamlet qui sombre dans la folie. Son destin tragique semble pourtant à l'opposé de la combativité de Winnie qui se rattache furieusement à la vie, dans un *incroyable désir* d'exister. La superposition des deux femmes permet d'offrir une profondeur, une complexité qui dit assez bien la lutte qui se livre en réalité sur le plan symbolique.

L'extrait suivant, tiré de *Roméo et Juliette*, demande de lire le texte dans sa langue d'origine pour constater la réécriture.

ROMEO

Thou art no conquer'd beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.

Shakespeare, *Romeo and Juliette*, v, 3¹¹⁰.

WINNIE. – [*WINNIE finishes lips, inspects them in mirror held a little further away.*]
Ensign crimson. [*WILLIE turns page. WINNIE lays down lipstick and mirror, turns*

108. William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1052 – « OPHELIA. – O woe is me, / T'have seen what I have seen, see what I see ! »

109. Version anglaise : « WINNIE. – [...] what are those wonderful lines – [*wipes one eye*] – woe woe is me – [*wipes the other*] – to see what I see ».

110. William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 434 – « ROMEO. – Tu n'es pas conquise. La bannière de la beauté / Est encore pourpre sur tes lèvres et tes joues, / Et le drapeau blafard de la Mort n'y est pas déployé. »

towards bag.] Pale flag

Beckett, *Happy Days*¹¹¹

Ici les reprises de *ensign crimson* et de *pale flag* ne laissent pas de doute. En français bien sûr, la reprise est plus discrète, d'autant plus que Beckett couvre ses traces en utilisant une autre référence dans sa traduction de 1963. Pour traduire l'image métaphorique de la bouche en drapeau blafard, l'auteur parle d'une « bouchette blémie », tournure qu'il emprunte à l'ode *Quand au temple nous serons* de Ronsard.

Cette référence-ci ne fait que renforcer l'imaginaire macabre qui doit s'associer au personnage de Winnie. Par le prisme d'une Ophélie désenchantée, d'une Juliette défunte ou d'une expirante ronsardienne, on comprend assez comme Winnie est sans cesse menacée par l'ombre de la mort dans un savant codage de citations.

Il existe de nombreuses autres citations tapies dans la pièce de Beckett. Les cahiers de mise en scène de l'auteur en sont truffés. On peut mentionner pêle-mêle *Le Paradis perdu* de Milton, *Ode au rossignol* de Keats, plusieurs autres pièces de Shakespeare telles que *Cymbeline* et *La Nuit des rois*. On y trouve également des vers de Victor Hugo ou d'autres de Racine, tirés d'*Athalie*.

Dans son article « Shakespeare » dans *Le Dictionnaire Beckett*, Marie-Claire Pasquier pointe une conséquence intéressante de la prégnance de Shakespeare dans l'œuvre de Beckett. Elle explique que de nombreuses créations se sont à leur tour emparé des leçons de Beckett pour jouer Shakespeare. Elle cite notamment Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein et Luchino Visconti.

Beckett convoque des scènes d'anthologie sous la forme de fulgurations. Mais contrairement à Jarry qui se construisait avec un rapport complexe d'hommage et de vulgarisation, permettant de dynamiser la copie en même temps que de dynamiter le modèle, Beckett privilégie une exploitation où la référence induit de multiples strates d'interprétation sans renier sa dimension testamentaire.

Il ne semble pas utile de rappeler l'importance de Molière dans *Ahmed le subtil* ou

111. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 2006, p. 142 – traduction de l'auteur dans les Éditions de Minuit : « WINNIE. – [...] (*Winnie termine ses lèvres, éloigne un peu la glace et les inspecte.*) Fraîche bouchette. (*Willie tourne la page. Winnie dépose glace et rouge et se tourne vers le sac.*) Bouchette blémie ». (p.20).

celle d'Aristophane dans *Les Citrouilles*. Cette dernière pièce elle-même regorge de citations de Bertold Brecht, de Paul Claudel et de Luigi Pirandello. L'affrontement entre Eschyle et Euripide devient celui qui oppose Brecht à Claudel. Pirandello y joue donc le rôle de Sophocle. L'esclave Xanthias est joué par Ahmed et Dionysos par Madame Pompestan. Le théâtre est plus généralement moqué. Il arrive à Ahmed de prendre « *un ton très doctoral, et avec les improvisations qui s'imposent* »¹¹² ou d'entrer en scène « *d'un pas très noble, comme dans une tragédie jouée dans le style odéonien* »¹¹³.

On le voit, les références sont partout et se renvoient les unes aux autres dans un infini jeu de miroirs. Il est vain d'essayer d'en venir à bout. Grâce à elles, l'histoire se voit dotée d'une épaisseur augmentée par la conjonction des auteurs. Les intrigues se superposent et se télescopent. Il en résulte un effet détonant fondu dans une simultanéité polyphonique.

Le bouffon carnavalesque se construit comme un bon vivant toujours prêt à chopiner et à ripailler. Il trouve dans l'alcool les consolations d'une vie amère ou puise de quoi rafraîchir sa joie, et dans la bombance un plaisir consommé. Il célèbre tout ce qu'il peut y avoir de corporel, sans abjurer le plaisir de la sexualité ou avoir honte des traces malodorantes qu'il laisse sur son passage. Obéissant à une circulation logique de la vie en harmonie avec la nature, il cultive dans le champ littéraire une part de fumier. Vicki Janik rappelle : « *Just as fools seem surrounded by magic and primitivism, they seem the center of sexual and alimentary activity* »¹¹⁴. L'importance de ces motifs a une incidence sur la langue qui ajoute au bas corporel un style bas. Et tout cela participe à l'irrévérence d'une parodie qui inverse le monde dans un miroir déformant.

Alfred Jarry, Michel de Ghelderode et Alain Badiou affichent un carnavalesque

112. Alain Badiou, *La politique, opus cit.*, p. 195.

113. Alain Badiou, *Le Sujet (1)*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 215.

114. Vicki Janik, *op. cit.*, p. 11 – Je traduis : « De la même façon que les fous semblent être entourés de magie et de primitivisme, ils semblent aussi être le centre de l'activité sexuelle et alimentaire ».

flamboyant qui reprend allègrement tous les *topoi* de la tradition. Beckett et Dubillard y ont également recours de maintes façons mais ils font preuve de plus de retenue et le laissent irriguer leurs pièces sans l'autoriser à phagocyter d'autres dimensions qui servent de contrepoin. Ils auront d'ailleurs la part belle dans la suite immédiate de notre développement qui traite des bouffons mélancoliques.

Quant au sens qu'il y a à réactiver cette tradition dans les temps modernes, on peut le trouver dans le besoin d'une époque en crise de se régénérer. Pour Jean de Palacio qui a justement travaillé sur le passage du XIX^e au XX^e siècle, « les diverses figures carnavalesques [...] servent à réécrire le cours de l'Histoire, perçue comme ère de transition et de mutation »¹¹⁵. Le bouffon est porteur d'un processus symbolique qui propose un rite de passage vers un nouveau cycle. Le carnaval, comme la crise, est un état transitoire. Le bouffon se comprend alors comme un opérateur de transition.

115. Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 41.

3 Le bouffon mélancolique

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, le chagrin, le dépit, le désespoir.

Pascal

Le bouffon n'est pas uniquement un jongleur de mots et un joyeux drille, il lui est aussi permis d'être profondément désenchanté et taciturne depuis le XIX^e siècle. Autrement dit, s'il appartient « au monde de la poésie et de l'humour », c'est « soit par l'éclat de son imaginaire, soit par la tristesse de ne pouvoir s'envoler »¹. À l'opposé donc du bouffon carnavalesque, l'archétype du bouffon mélancolique sera tout aussi pertinent pour comprendre notre personnel dramatique. La mélancolie fait écho à un romantisme marqué non par un mal du siècle adouci par l'enchantement de la nature et de l'amour, mais à un romantisme cruel fondé sur le spleen, fait de solitude, d'obsession du néant, de dégoût d'autrui, de soi et plus généralement de la vie. Il s'agit donc d'une mélancolie inspirée de Baudelaire, de Taine ou encore de Lecomte de Lisle.

Toutefois, avant d'utiliser le "concept" de mélancolie, il est nécessaire d'en préciser le sens et même de donner quelques clefs de son histoire car elle est ancienne et

1. Serge Martin, *op. cit.*, p. 27.

aussi riche que celle du bouffon lui-même : « Il y a une physiologie et une psychologie de la mélancolie, une anatomie de la mélancolie et une chimie de la mélancolie, une clinique de la mélancolie et une iconographie de la mélancolie, une philosophie et une pharmacie, une nosologie de la mélancolie... Il y a tout un théâtre de la Mélancolie »². Il y a de nombreuses écoles de la mélancolie, certaines complémentaires et d'autres contradictoires.

« La mélancolie est trop instable sémantiquement pour qu'on la considère comme un concept »³, déclare Yves Hersant dans *Mélancolies*, une anthologie de textes de l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle consacrée au plus célèbre mal de l'âme. Cette sentence semble fragiliser davantage l'édifice de notre démonstration. Et pourtant, nous verrons qu'à plusieurs égards la mélancolie permet de mieux comprendre les bouffons. Yves Hersant insiste sur le flou sémantique qui affecte le mot "mélancolie". Il est employé pour désigner tour à tour un sentiment vague et rêveur, un malaise existentiel ou une folie féroce qui trouve son issue dans le suicide. Il peut ainsi s'agir d'un tempérament, d'un état prémorbide ou encore d'une dépression anxieuse. De plus, son histoire a partie liée avec les sphères médicale et religieuse, comme c'était le cas pour la folie. Dans son *Problème XXX*, Aristote lie la mélancolie au génie d'une manière qui fait de la folie « un état paroxystique du tempérament de la bile noire »⁴. La pensée antique ne voit pas une différence de nature entre la folie et la mélancolie, mais seulement de degré. La mélancolie a donc pleinement sa place dans une étude sur les fous artificiels.

Selon Paul Demont, le mot *melancholia*⁵ et ses dérivés font leur entrée dans la langue grecque chez Aristophane en 414 avant notre ère. C'est également à ce moment-là qu'il serait apparu dans certains traités médicaux regroupés sous le nom de *Collection hippocratique*. Dans ces derniers, la mélancolie fait partie des maladies somatiques car elle manifeste un dérèglement de l'articulation entre le corps

2. Jean Clair, « Un musée de la Mélancolie », in *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 282.

3. Yves Hersant, *Mélancolies*, opus cit., XI.

4. Jackie Pigeaud, « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », *Histoire, Économie et Société. Santé, médecine et politique de santé*, 3, 4 (1984), p. 505.

5. Le mot grec μελανχολία (*melankholía*) est composé de μέλας (*mélas*), "noir" et de χολή (*khōlé*), "la bile".

et l'âme⁶. L'origine physiologique est très vivante dans l'étymologie : « Le verbe *mélancholân* renchérit sur le verbe *cholân*, “avoir la bile”, “être colérique” et plus généralement “être fou”. La “bile” (*cholè*) et la “colère” (*cholos*) sont des mots apparentés en grec et en français, “cholère” signifiait aussi “bile”. Un autre composé, *picrocholos*, “individu de bile amère” (d'où viennent le Picrochole et la guerre Picrocholine de Rabelais) associe la bile à une saveur ; *mélancholân* suppose une coloration de la bile, devenue noire (*melan-*), et liée à une certaine espèce de folie, qu'on peut à l'occasion rendre par une image encore vivante en français, “avoir les idées noires” »⁷. Sur le plan médical, la mélancolie est une forme de folie. D'ailleurs, la tradition picturale renforce ce lien par le partage de mêmes couleurs symboliques : « Y a-t-il des couleurs propres à la mélancolie ? Il y aurait, par exemple, le jaune et le vert des mélancoliques élisabéthains, la *green and yellow melancholy* dans laquelle baignent les portraits des gentilshommes aux pieds nus peints par Nicholas Hilliard ou par Marcus Cheeraerts »⁸. On ne peut s'empêcher de penser au costume traditionnel du bouffon précédemment exposé⁹.

D'autre part, dans le cadre religieux, la mélancolie se voit également gratifiée d'une aura positive. Dans la théorie astrologique, la mélancolie est associée à Saturne, ce qui la rapproche en cela du carnaval et des saturnales. L'astre est alors censé incarner une dialectique : « De par sa qualité d'astre lourd, froid et sec, il produit des hommes entièrement tournés vers les choses matérielles, aptes seulement aux durs travaux de la terre ; mais à l'inverse, de par sa position d'astre le plus élevé, il produit les *religiosi contemplativi*, entièrement tournés vers les choses de l'esprit, détachés de toute forme de vie terrestre »¹⁰. Cette ambivalence symbolique du lourd et du léger, du terrestre et de l'éthéré, rappelle tout à fait celle du mot “clown”

6. Parmi les maladies somatiques, la pire est la *phrénitis*, fièvre aiguë dont le symptôme principal est l'aliénation mentale. Ensuite, on trouve, du plus somatique au plus philosophique, la *manie* (*furor* des Latins) qui est la folie par excellence, l'*hydrophobie* et enfin la *mélancolie* qui est la maladie même de la relation de l'âme et du corps.

7. Paul Demont, « La mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », in Jean Clair, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 34.

8. Jean Clair, « Un musée de la Mélancolie », *art. cit.*, p. 87.

9. Voir page 72.

10. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 161.

évoqué dans notre première partie¹¹.

Jean Starobinski insiste sur l'influence que Marsile Ficin et les platoniciens de Florence ont eue pour faire de la mélancolie-tempérament l'apanage exclusif du poète, de l'artiste, du grand prince, et surtout du grand philosophe. À partir de 1770, on parle même de « l'égérie de la malédiction littéraire »¹². La double nature de la Mélancolie avait été mise à l'honneur dans l'exposition *Mélancolie : génie et folie en Occident* qui s'est tenue d'octobre 2005 à janvier 2006 dans les galeries nationales du Grand Palais, à Paris. Cette alliance entre asthénie et énergie, entre stupeur et puissance, entre inhibition et création, entre bestial et divin enfin, a été abondamment présente dans les arts et la pensée classique. Parmi ses dernières manifestations, on peut citer les poètes maudits dont la mélancolie passait pour le moteur même de l'inspiration.

Les dictionnaires sont encore un repère précieux pour rendre compte de la polysémie. En 1690, le *Dictionnaire universel* de Furetière stipulait que la mélancolie « signifie aussi une rêverie agréable, un plaisir qu'on trouve dans la solitude, pour méditer, pour songer à ses affaires, à ses plaisirs ou à ses déplaisirs ». Il ajoutait que « les poètes, les amants entretiennent leur mélancolie dans la solitude ». Il finissait en précisant que « des vers plaintifs sont le fruit d'une douce *mélancolie* »¹³. Quant au *Dictionnaire de Trévoux* de 1771, il parle d'une « *mélancolie* douce, qui n'est autre chose qu'une rêverie agréable, une *délicieuse* tristesse, s'il est permis de parler ainsi ». Il ajoute que « c'est la situation d'une âme qui, en se refusant aux tentations vives qui la fatigueraient, sait se prêter aux illusions des sens, et trouver du plaisir dans la méditation même de ce qui cause ses peines »¹⁴.

Cependant, dans cette partie, il sera avant tout question du sens négatif de la mélancolie. La partie positive sera exploitée dans les parties suivantes lorsqu'il s'agira de lier folie et enthousiasme poétique en étudiant la structure du délire.

11. Voir page 88.

12. Pascal Brisette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de L'Université de Montréal, 2005, p. 73.

13. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 3 t., La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 1292.

14. Trévoux, *Dictionnaire de Trévoux*, 8 t., Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 911.

Dans le pan négatif de la tradition mélancolique, la notion d'*acédie* est éclairante. Très proche du sentiment de l'absurde décrit par Camus, l'acédie est une mélancolie spirituelle. Dans sa thèse sur l'*Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, publiée en 1960, Jean Starobinski montre qu'elle est associée à « une lourdeur, une torpeur, une absence d'initiative, un désespoir total à l'égard du salut. Certains la décrivent comme une tristesse qui rend muet, comme une aphonie spirituelle, véritable "extinction de voix" de l'âme. Elle tarit en nous le pouvoir de parole et d'oraison. L'être intérieur s'enferme dans son mutisme et refuse de se communiquer au dehors »¹⁵. Dans la Grèce païenne, l'*akédia*¹⁶ désignait, avec son *a-* privatif, le double refus d'autrui et du souci de soi¹⁷. Les victimes de ce mal faisaient preuve de négligence et même d'indifférence, notamment à l'égard des morts laissés à l'abandon, sans sépulture. Le terme a ensuite été repris par le christianisme pour lui donner un sens spécialisé : « S'exposent à devenir "acédieux" ou "acédiastes" les cénobites et plus encore les anachorètes, notamment ceux voués à un "martyr blanc", surmenés, rongés de scrupules, soumis dans leur désert à d'éprouvantes conditions climatiques »¹⁸. Évagre le Pontique, auteur du *Traité pratique*, et Jean Cassien, auteur des *Institutions cénobites*, donnent au IV^e siècle une description en prêtant au mal une origine démoniaque. Selon eux, le démon de l'acédie, qu'ils appellent également « démon de midi », fait que le soleil paraît lent à se mouvoir, voire immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures. Ce démon forcerait de surcroît le moine à avoir les yeux rivés sur les fenêtres et à éprouver une forte aversion pour le lieu

15. Jean Starobinski, « Tradition de la mélancolie, I », in Yves Hersant, *Mélancolies*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 552.

16. Étymologiquement, le grec ἀκηδεια (*akêdeia*) signifie "négligence", "indifférence". Ce nom appartient à la famille du verbe ἀκηδέω (*akêdeô*), qui veut dire "ne pas prendre soin de".

17. D'un point de vue étymologique, le mot est construit par dérivation préfixale sur le radical du nom neutre κηδος qui signifie d'abord "souci", "chagrin" ou "deuil" (on trouve des occurrences dans l'*Iliade*, chez Pindare, Eschyle et Hérodote). Au pluriel, il est aussi utilisé dans un sens spécialisé pour les soins qu'on donne à un mort et peut même se traduire par "funérailles" (par exemple chez Homère, Isocrate, Plutarque, et dans un emploi singulier chez Hérodote, Pindare et Euripide). Enfin, il peut par extension désigner l'objet du souci, par exemple chez Eschyle. Le verbe κηδω en emploi transitif signifie 1° "affliger", "inquiéter", ou 2° "léser", "blesser", "endommager". L'emploi intransitif signifie "être inquiet", et par suite, "être affligé, triste". On l'emploie alors pour dire "prendre soin de", "s'inquiéter de quelqu'un ou de quelque chose", "s'inquiéter pour quelqu'un ou quelque chose".

18. Yves Hersant, « acédie », in *Mélancolies*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 775.

où il se trouve, ainsi que pour le travail manuel et plus généralement son mode de vie¹⁹ : « l'acédie, incapable de demeurer au repos dans une chambre, subit tout à la fois l'épreuve d'un temps interminable, stagnant, sans ouverture vers l'avenir, et l'épreuve d'un espace paradoxale, dont l'étroitesse est perçue comme immensité désertique » . C'est ce qui amène Yves Hersant à parler finalement d'un « art de mourir »²⁰.

Ce dernier explique aussi que le concept d'acédie connaît une longue éclipse entre la Renaissance et le Romantisme. Ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'on le redécouvre par l'entremise d'un regain d'intérêt pour le Moyen Âge et pour la pensée monastique²¹. Sa résurgence doit être mise en lien direct avec l'histoire du clown triste et le traitement pathétique et sombre des bouffons dans l'opéra et la littérature de l'époque.

La tradition mélancolique devait être convoquée ici pour mettre en relief des aspects très différents, voire opposés, de la tradition du fou de cour et de la tradition carnavalesque chez les personnages de Beckett en premier lieu, mais aussi chez ceux de Dubillard et parfois de Ghelderode.

19. Dans *Stanze*, le philosophe italien Giorgio Agamben partage la liste des “filles” de l'*acedia* que Grégoire 1^{er} avait établie au VI^e siècle : « *Maltitia*, amour-haine ambigu et irrépressible pour le bien comme tel, et *rancor*, révolte de la mauvaise conscience contre ceux qui exhortent au bien ; *pusillanimitas*, “petitesse d'âme”, effarement scrupuleux devant les difficultés et les exigences de la vie spirituelle ; *desperatio*, obscure et présomptueuse certitude d'être condamné d'avance, tendance complaisante à s'abîmer dans sa ruine, comme si rien, pas même la grâce divine, ne pouvait assurer le salut ; *torpor*, obtuse paralysante stupeur qui bloque tout geste susceptible d'amener la guérison ; et enfin *evagatio mentis*, fuite de l'âme en avant, course inquiète de rêverie en rêverie qui se traduit par la *verbositas*, verbiage proliférant vainement sur lui-même, par la *curiositas*, soif insatiable de voir pour voir qui se perd en possibilités toujours renouvelées, par l'*instabilitas loci vel propositi* et par l'*importunitas mentis*, pétulante incapacité de la pensée à se fixer un ordre et un rythme. » – (Giorgio Agamben, *Stanze. parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 23-24).

20. Yves Hersant, « acédie », *art. cit.*, p. 776.

21. Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand expose comment « les passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire ». Elle apparaît dans une note de *Port-Royal* sous la plume de Sainte-Beuve : « L'*acedia* est l'ennui propre au cloître, surtout dans le désert quand le religieux vit seul ; une tristesse vague, obscure, tendre, l'ennui des après-midis. Le besoin de l'infini nous prend ; on s'égare en d'indéfinissables désirs ». Kierkegaard la traduit dans la pensée de son époque : « Ce qu'à peu près nous distinguons par *spleen*, de ce que les mystiques connaissent sous le nom de moments de torpeur, le Moyen Âge les a connus sous le nom d'*acedia* ». Baudelaire à sa suite l'évoque dans ses *Fusées* où la « maladie des moines » apparaît comme un ancêtre du mal du siècle et affecte le poète lui-même. Enfin, on la retrouve chez Flaubert qui, dans *La Tentation de Saint Antoine*, la replace dans son contexte d'origine : « Que je m'ennuie ! s'écrie l'anachorète, je voudrais aller quelque part, je ne sais où ; je ne sais pas ce que je veux, je n'ai même pas la volonté de désirer vouloir. Dire pourtant que j'ai passé toute ma vie ainsi, et que jamais je n'ai vu seulement danser la pyrrhique ! C'est pitoyable ! D'où diable cette idée me vient-elle ? ».

Tout d'abord, nous examinerons les modalités de *la mise en péril du sens*. Les bouffons incarnent ou subissent une déperdition du sens dans la communication et dans leur rapport au monde. De plus, ils évoluent dans un univers où les lois spatio-temporelles les entraînent dans une inlassable répétition. Ils errent dans un monde propice à l'inaction et à l'épuisement. Enfin, nous verrons que tout cela produit *in fine* un sentiment de vide susceptible de se solder par des pulsions suicidaires.

3.1 La mise en péril du sens

L'ennui est, à certains égards, le plus sublime des sentiments humains

Giacomo Leopardi

Le sentiment de mélancolie ressemble au sentiment de l'absurde défini par Albert Camus. Il s'agit d'un silence du monde en réponse aux questions de l'homme. En l'occurrence, ici, plus rien n'a de sens. Ni le monde, ni la conversation, ni même sa propre existence. C'est donc non seulement la signification mais encore la direction qui sont mises en péril. La crise du sens entraîne essentiellement une réaction déprimante. L'atélogie sape toutes les bases, ruine le langage, menace la raison. C'est donc aussi une cause importante de folie, d'où un retour du bouffon. Or, les auteurs du corpus mettent en scène cette perte du sens dans une orchestration mesurée. Ils en font l'objet de leur théâtralité. C'est parfois même le sens central de la pièce.

Chez Beckett, la perte du sens a des effets dévastateurs sur l'état d'esprit des bouffons. Beckett était un grand lecteur de Robert Burton et de son *Anatomy of Melancholy* (1621) dans les années 1930. Le second *incipit* de *Molloy* constitue d'ailleurs une réécriture de l'épisode de la rencontre entre Hippocrate et Démocrite. Le motif de la mélancolie s'exprime de bien des manières dans le théâtre de Samuel Beckett. Quant à la perte du sens, elle touche la fonction principale qu'est le langage et met en faillite la communication. Elle détruit les raisons d'être et empêche d'orienter son action, ce qui se traduit par une perte d'entrain, de force et de volonté.

Dans *En attendant Godot* on trouve tous ces effets néfastes. La communication,

en premier lieu, se gâte de maintes façons. Les exemples qui suivent montrent trois types différents d'échec de la communication :

EXEMPLE 1

ESTRAGON. – Je vais t'expliquer. (*Il réfléchit.*) La branche... la branche... (*Avec colère.*) Mais essaie donc de comprendre !

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 22.

EXEMPLE 2

ESTRAGON. – Vous voulez vous en débarrasser ? [...] Vous voulez vous en débarrasser ? [...] Vous n'en voulez plus ? [...] Vous voulez vous en débarrasser ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 42.

EXEMPLE 3

ESTRAGON. – Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*)

VLADIMIR. – Et cependant... (*Un temps.*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas, j'espère ?

ESTRAGON. – Je n'écoute pas.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 105.

EXEMPLE 4

POZZO. – [...] mais vous êtes des amis ?

ESTRAGON, *riant bruyamment.* – Il demande si nous sommes des amis !

VLADIMIR. – Non, il veut dire des amis à lui.

ESTRAGON. – Et alors ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 119.

Dans l'EXEMPLE 1, la parole cale et se braque dans un aveu d'échec. Difficile de dire si c'est la langue qui se dérobe ou si c'est Estragon qui sèche. Toujours est-il que l'explication n'aboutit jamais. Dans l'EXEMPLE 2, il est manifeste que la répétition doit être imputée à l'étourderie de l'interlocuteur. Estragon n'est pas entendu parce qu'il n'est pas écouté. Pozzo a beaucoup de mal à communiquer avec Estragon et Vladimir car il est perdu dans ses pensées. Cette absence d'intérêt pour autrui cause bien sûr un sentiment d'abandon et de solitude. L'EXEMPLE 3, dans la même veine, marque le désintérêt des uns pour les autres, même s'ils sont compagnons embarqués dans la même galère. Dans un article qu'elle consacre non seulement à Beckett mais aussi à Ionesco, Rosette Lamont déclare : « *A few characters, unable to communicate with each other, walk like ghosts in pursuit of their parallel dreams* »²².

22. Rosette Lamont, *op. cit.*, p. 319 – Je traduis : « Quelques personnages, incapables de communiquer entre eux, marchent comme des fantômes en quête de leurs rêves parallèles ».

Enfin, l'EXEMPLE 4 est plus subtil puisqu'il repose sur un fait de linguistique pragmatique. Le contexte de communication, au lieu de préciser le sens de la phrase, la rend équivoque. Mais l'incommunicabilité culmine dans la chute, « et alors ? », puisqu'Estragon ne comprend toujours pas, même quand le tir a été rectifié. Cela participe de l'imbécilité généralement imputée aux augustes. De plus, vue la relation paradoxale de Vladimir et Estragon, il n'est pas tout à fait évident de savoir ce qu'il faut sous-entendre. Sont-ils évidemment amis, ou au contraire pas du tout ? Le problème de l'incommunicabilité apparaît dans la correspondance de l'auteur. Il écrit : « Il s'agit d'une parole dont la fonction n'est pas tant d'avoir un sens que de lutter, mal j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer »²³. Dans le style de Beckett, les points de suspensions et les aposiopèses miment assez l'épuisement, l'essoufflement. En fin de compte, on peut dire que les personnages se livrent bien souvent à un verbiage stérile qui ne sert qu'à occuper l'espace sonore sans poindre par le sens, ce qui est sa justification fondamentale.

VLADIMIR. – Ceci devient vraiment insignifiant.

ESTRAGON. – Pas encore assez.

Silence.

VLADIMIR. – Si tu essayais.

ESTRAGON. – J'ai tout essayé.

VLADIMIR. – Je veux dire, les chaussures.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Ça fera passer le temps. (*Estragon hésite.*) Je t'assure, ce sera une diversion.

ESTRAGON. – Un délassement.

VLADIMIR. – Une distraction.

ESTRAGON. – Un délassement.

[...]

ESTRAGON. – On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 96-97.

Long silence.

VLADIMIR. – Dis quelque chose !

ESTRAGON. – Je cherche.

Long silence.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 87-88.

On a bien affaire là à guérison par la parole : « Pour le mélancolique, en effet, la parole est une véritable thérapeutique : le moyen de survivre (au sens le plus fort,

23. Lettre à Édouard Coester du 11 mars 1954, in *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, p. 471

c'est-à-dire *contre* l'impulsion suicidaire), et, selon l'expression de Beckett, de "se faire", ou de "faire une vie". Moyen fragile, du reste, car la source des mots peut "tarir", les mots peuvent "vous lâcher" : terreur constante de Winnie qui a parfois des "bouillons de mélancolies"²⁴. C'est qu'ils constituent l'ultime refuge contre le silence et la solitude essentiels (endogènes), qui menaceraient alors le mélancolique d'une totale *mort psychique* ("Je m'en fous de mourir, je suis déjà mort" dit Coluche dans le film *Tchao Pantin*) »²⁵.

WINNIE. – [...] Hé oui, si peu à dire, si peu à faire, et la crainte si fort, certains jours, de se trouver... à bout, des heures devant soi, avant que ça sonne, pour le sommeil, et plus rien à dire, plus rien à faire, que les jours passent, certains jours passent, sans retour, ça sonne, pour le sommeil, et rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait. (*Elle lève l'ombrelle.*) Voilà le danger. (*Elle revient de face.*) Dont il faut se garer.

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 42.

La parole permet de donner une illusion de sens, un semblant d'existence. Ici, l'existence procède du sens : « Quoi que vaillent les mots et si peu qu'ils retiennent des choses et des gens, le silence est impossible, biologiquement »²⁶. La tentative de « diversion », « distraction » ou encore de « délassemet » ressemble fort au *divertissement* pascalien. Il s'agit de se détourner d'un silence insoutenable. Pour les mêmes raisons, Ghelderode explique dans une lettre à Jean Le Poulain que le cri sauve tout, qu'il jaillit de la chair telle une agonie, une extase ou un orgasme. Il fait dire à Jaïre dans *Mademoiselle Jaïre* :

JAÏRE. – [...] Mais il faut quelqu'un qui crie. Ce qui est monstrueux, c'est le silence de la mort.

Ghelderode, I, 21, *Mademoiselle Jaïre*.

De même chez Dubillard, le dialogue se charge de pointer du doigt ses propres limites et se résout bien souvent dans un non-sens.

UN. – Existe-t-il entre Strasbourg et Toulouse quelque chose que l'on puisse considérer comme un bloc ?

DEUX. – Je ne vois pas, non.

24. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, acte I, p. 41.

25. Pierre Dufour, « Beckett ou la parole mélancolique », *Théâtre/Public*, 75 (1987), p. 66.

26. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 403.

UN. – Alors, écoutez-moi. S'il y a réellement quelque chose de compréhensible dans votre histoire, dites-moi ce que c'est.

DEUX. – ... Je cherche. Probablement que tout ça avait un sens dans mon esprit tout à l'heure...

[...]

UN. – Alors. Vous y comprenez quelque chose, vous ?

DEUX. – Non. C'est pour ça que je n'aime pas parler politique. Au bout d'un moment, personne ne comprend plus rien à ce que j'ai dit. Alors, on me demande des explications, je m'embrouille et finalement je me fais traiter d'imbécile.

UN. – Ah ! Vous aussi ?

Dubillard, *Politique*, p. 99-100.

Ici, le court-circuitage de la conversation semble moins pesant pour les personnages car il n'empêche pas la conversation de se poursuivre. Par ailleurs, il prend un sens plus résolument comique lorsqu'il se manifeste dans un sketch qui parle de politique. En effet, comment ne pas voir dans ce dialogue de sourds un reflet de la dissension générale qui caractérise le public lorsqu'elle veut échanger sur le sujet ? La dimension parodique rapproche les personnages du spectateur et encourage un sentiment de sympathie. De la même manière, dans l'exemple suivant, le constat de solitude émerge au détour d'une comparaison alimentaire. La trivialité de la situation et du sujet empêche la conclusion digressive de prendre des proportions angoissantes.

UN. – Prenez une huître.

DEUX. – Une seule ?

UN. – Une huître est toujours seule.

DEUX. – C'est comme moi.

UN. – C'est comme nous.

DEUX. – C'est comme tout le monde. Tout le monde est seul.

Dubillard, *Les huîtres*, p. 23.

En parallèle d'une vacance de signification dans le dialogue, l'intrigue dramatique est dépouillée de son orientation. La question de l'événement théâtral est mise en question. Il s'agit d'expérimenter la possibilité d'une pièce sans action, où il ne se passe rien. L'auteur illustre tout à fait une pensée de Paul Bourget moulée à la manière d'Aristote : « L'homme moderne est un animal qui s'ennuie »²⁷. De fait, enlisés dans un univers atéléologique, les personnages s'ennuient ferme.

27. Paul Bourget, *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Lemerre, 1891, p. 168.

ESTRAGON. – En attendant, il ne se passe rien.

POZZO, *désolé*. – Vous vous ennuyez ?

ESTRAGON. – Plutôt.

POZZO, à *Vladimir*. – Et vous, monsieur ?

VLADIMIR. – Ce n'est pas folichon.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 53.

ESTRAGON. – En attendant, il ne se passe rien.

VLADIMIR. – Vous vous ennuyez ?

ESTRAGON. – Plutôt.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 105.

VLADIMIR. – Nous attendons. Nous nous ennuyons. (*Il lève la main.*) Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est incontestable. Bon. Une diversion se présente et que faisons-nous ? Nous la laissons pourrir. Allons, au travail. (*Il avance vers Pozzo, s'arrête.*) Dans un instant, tout se dissipera, nous serons à nouveau seuls, au milieu des solitudes. (*Il rêve.*)

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 113.

Dans *La Dernière Bande*, le bilan est tout à fait identique. Les quelques rares actions qui sont entreprises par Krapp sont avortées. Dès l'ouverture, le jeu des peaux de bananes installe une grammaire de la vacance et de l'échec puisqu'il « *manque de tomber* », ce qui fait de lui un personnage de farce raté. La langue le trahit également lorsqu'il cherche à connaître le sens du mot « viduité ». Par une simple mimique accompagnée d'une répétition insistante, il souligne par connivence l'inanité de la formulation du dictionnaire. La difficulté à produire du sens par les mots ne vient pas seulement de l'ignorance de tel ou tel personnage, mais aussi, pour Beckett, de l'opacité de la langue elle-même. Le personnage se livre à quelques distorsions. Par exemple, au lieu d'employer correctement la locution « creux de la vague », il parle de « la crête de la vague », inversant complètement la formule originelle²⁸. Ailleurs, il déconstruit le sens en décomposant les mots :

KRAPP. – Adieu à l'a... (*il tourne la page*) ...mour.

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 13.

28. Dans *Fin de partie*, Hamm pratique lui aussi la déformation : « Lèche-vous les uns les autres ! » (p. 89). Le détournement à caractère sexuel avec le verbe « lécher » à la place, sans doute, d'« aimer » relève également de la truculence. Il dit encore : « Quel sale vent vous amène ? » (p. 70). Et dans *En attendant Godot*, on peut lire qu'« on ne descend jamais deux fois dans le même pus » (p. 84). Jean Emelina y voit une forme d'humour noir (Jean Emelina, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot*, *Fin de partie*) », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 46-47)

La double séparation, typographique dans le texte, et paginale dans la diégèse, pulvérise le thème de fond de la pièce, l'amour. On n'est pas loin de voir dans cette distanciation l'apparition d'un préfixe privatif grec, comme une étincelle de négation. Après tout, la pièce ne raconte pas que l'impossible dialogue entre l'homme du passé et celui du présent, mais aussi une romance ratée. Le souvenir d'un amour qu'il a connu avec une femme est le seul heureux en apparence. On comprend qu'une acmé fut atteinte dans une barque, un jour, sur un lac. Mais Krapp a préféré fuir son bonheur pour s'adonner à un travail de recherche. Cela résultera dans la vente de dix-sept exemplaires seulement – et encore, au prix de gros et pour des bibliothèques d'outre-mer. Il finit donc sans amour et sans gloire : « Tout se passe comme si cet éblouissement, unique sous la plume de Beckett, n'était là que pour signifier, encore un peu plus que dans ses autres textes, à quel point exister consiste à faire le deuil de l'espérance et de la joie. Krapp s'affirme ainsi comme le reflet déformé du narrateur proustien lancé à la recherche du temps perdu »²⁹. La critique s'appuie sur l'essai que Beckett a consacré à Proust en 1931 lors de ses études au Trinity College de Dublin. En somme, Krapp a raté sa vie. Pourtant même en fin de parcours, il ne lui est pas permis d'en tirer des leçons, puisque chaque révélation de la bande magnétique fait l'objet d'une coupure.

KRAPP. – [...] Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir – (*Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil*) – grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare [...]

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 23.

L'épiphanie est manquée. Il ne tire pas les leçons de ses erreurs. Quant au spectateur, il n'a d'autre choix, pour comprendre le sens de l'histoire, que de se livrer à une écoute kaléidoscopique. La substance du récit découle d'une opération de lecture combinatoire.

Alain Badiou tire des leçons de Beckett pour repenser l'événement théâtral. Dans un fragment d'*Ahmed philosophe*, le bouffon s'attaque au problème en l'exposant au public. Comme Vladimir et Estragon, il est là pour attendre que quelque chose

29. Florence Bernard, « Krapp », *art. cit.*, p. 559-560.

se passe. Or, cette attente va se prolonger indéfiniment au point de se constituer comme sujet de la pièce et de se neutraliser elle-même. La distance critique et lucide du bouffon retourne la raison d'être du discours pour occuper le vide. En renvoyant la question de l'ennui sur le public, Badiou ne ménage pas son spectateur puisqu'il laisse l'acteur improviser en plus de lui dicter un laïus de cinq pages :

AHMED. – Il va certainement se passer quelque chose.

Vous-mêmes, là, devant moi, vous êtes bizarres. Qu'est-ce que vous faites, assis, alignés sur des chaises, à me regarder ? Hein ? Vous vous dites : Il va se passer quelque chose. Sinon vous seriez à vos affaires, comme moi. On est là pour attendre ensemble. Attendons.

Improvisation sur l'attente.

Mais où ça va arriver ? C'est ça qui me turlupine. Ça va arriver, j'en mets ma main au feu. Mais où ? En haut ? À droite ? Au fond, tout au fond ? C'est dur de ne pas savoir où. Quand vous savez où ça arrive, vous vous préparez, vous consolidez l'endroit, vous pouvez même faire une estrade, ou une barricade. Ou un piège à cons. Mais si vous ne savez pas du tout où ça arrive, vous êtes nerveux, vous regardez partout, vous prenez de gros risques. Il y a de gros risques. Je vous préviens. Vous avez intérêt à regarder partout, vous aussi. Pendant qu'on attend.

Nouvelle improvisation sur l'attente.

Attention ! À gauche, là-bas ! Préparez-vous ! Protégez-vous les oreilles !... Non. C'est pas ça, c'est rien. C'est une fausse alerte. Je trouve que la fausse alerte est ce qu'il y a de pire, quand on sait que ça va arriver. Nous sommes tous déjà assez nerveux, on est fatigué d'attendre, et puis il y a cette fausse alerte, sur le côté gauche, qui nous met sur les dents. S'il y a une alerte, qu'elle soit vraie, au moins ! Une fausse alerte est un des grands malheurs de l'existence. Enfin ! Attendons.

Badiou, *L'événement*, p. 171-172.

L'hommage à Beckett est manifeste. Le recours au verbe « attendre » fait office de citation. Alain Badiou décide seulement de développer un peu plus ce thème dans une variation où il intègre plus explicitement la part que prend le spectateur à cette attente et le rôle qu'il joue dans la contrainte d'écriture. Après tout, il se passe quelque chose parce que c'est un désir du public à satisfaire. Le dramaturge répond en proposant un autre divertissement. La part de méta-théâtralité n'est que le prolongement logique des prémisses mises en place par Beckett.

ESTRAGON, *renonçant à nouveau*. – Rien à faire.

VLADIMIR, *s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*. – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 9.

VLADIMIR. – Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première

vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 112-113.

Tout est bon pour s'occuper. Il faut savoir tuer le temps avec les situations les plus triviales qui soient. Dans l'extrait suivant, on tombe dans l'amabilité artificielle à la limite du badinage :

VLADIMIR, ESTRAGON. – Est-ce...

VLADIMIR. – Oh pardon !

ESTRAGON. – Je t'écoute.

VLADIMIR. – Mais non !

ESTRAGON. – Mais si !

VLADIMIR. – Je t'ai coupé.

ESTRAGON. – Au contraire.

Ils se regardent avec colère.

VLADIMIR. – Voyons, pas de cérémonie.

ESTRAGON. – Ne sois pas têtue, voyons.

VLADIMIR, *avec force*. – Achève ta phrase, je te dis.

ESTRAGON, *de même*. – Achève la tienne.

Silence. Ils vont l'un vers l'autre, s'arrêtent.

VLADIMIR. – Misérable !

ESTRAGON. – C'est ça, engueulons-nous. (*Échanges d'injures. Silence.*) Maintenant raccommodons-nous.

VLADIMIR. – Gogo !

ESTRAGON. – Didi !

VLADIMIR. – Ta main !

ESTRAGON. – La voilà !

VLADIMIR. – Viens dans mes bras !

ESTRAGON, *ouvrant les bras*. – Là-dedans !

VLADIMIR. – Allons-y.

Ils s'embrassent. Silence.

VLADIMIR. – Comme le temps passe quand on s'amuse.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 107.

Chez Dubillard aussi, l'action est très problématique la plupart du temps. Par exemple, dans le diablogue du « compte-gouttes », il s'agit de prendre dix gouttes d'un médicament, mais un doute sismique va bientôt disloquer la communication qui, à son tour, alimentera le doute et empêchera donc l'événement d'advenir. L'extrait suivant est le début du sketch :

UN. – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10. Dix gouttes, il m'a dit le docteur. Dans un peu d'eau sucrée, avant les deux principaux repas.

DEUX. – Vous êtes sûr que vous en avez mis dix ? Moi, j'en ai compté douze.

UN. – Vous êtes sûr ?

DEUX. – Je me suis peut-être trompé. J'en ai compté treize, mais la dernière on n'en parle pas, c'était une bulle. Enfin, ça n'a pas d'importance. L'important c'est que vous, vous soyez sûr de votre compte.

UN. – Sûr, sûr... Comment voulez-vous que je sois sûr. Faudrait que je recompte.

DEUX. – Moi, à votre place, je recompterais, parce que sur le flacon, c'est marqué : « Ne pas dépasser la dose prescrite ».

UN. – Ben oui, mais comment voulez-vous que je les recompte, moi ! Les gouttes, maintenant, on ne les voit plus. Elles se sont mélangées dans le verre.

DEUX. – Oh ben alors, ça fait rien.

UN. – Comment, ça fait rien.

DEUX. – Ben oui, du moment qu'elles se sont mélangées, c'est plus des gouttes. C'est une flaque. Il peut pas y en avoir douze... Il ne peut pas y en avoir dix non plus d'ailleurs.

UN. – Alors je me demande vraiment pourquoi je me serais donné la peine de les compter avec mon compte-gouttes !

DEUX. – Ah moi aussi ! C'est des drôles de gouttes ! Je ne sais pas comment vous avez pu les compter, parce que dans le flacon, j'en vois pas non plus.

Dubillard, *Le compte-gouttes*, p. 72-73.

Pendant encore plusieurs pages, les personnages ergotent en questionnant la fonction référentielle du langage et en remettant en cause leur perception du réel. François Regnault confie dans un article consacré aux *Diablogues* que le public fut hilare lorsque les personnages en viennent à se demander s'ils ne sont pas eux-mêmes les compte-gouttes. Il associe par ailleurs le sketch à la question mathématique de ce que Leibniz, inventeur du calcul infinitésimal, appelait « le labyrinthe du continu »³⁰. Dans la mise en scène de Denis Marleau au Théâtre du Rideau Vert de Montréal en février 2016, Stéphanie Jasmin, dramaturge associée, met en avant le rire particulier qui découle des défaillances du sens :

Ce rire a une profondeur de champ, pourrait-on dire. Il repose sur une sorte de mélancolie ; un constat de solitude devant la limite du langage, devant l'incapacité de communiquer même par la parole entre ces personnages. Une mélancolie qui apporte l'émotion, voire l'empathie devant cette vulnérabilité de créatures qui perdent pied. Dubillard ne pose par sur les êtres un regard cynique, de mépris ou de moquerie. Malgré les travers parfois pathétiques ou les réactions absurdes qu'il révèle chez les protagonistes de chaque diablogue, on sent de la « gentillesse » chez lui – un mot presque désuet aussi –, un regard doux-amer devant les incompréhensions infinies entre les gens.³¹

30. François Regnault, « Dubillard le présocratique », *Europe : revue littéraire mensuelle*, 1065 (2018) : Roland Dubillard.

31. Stéphanie Jasmin, « Une exploration des engrenages poétiques de Dubillard », *Europe : revue littéraire mensuelle*. Roland Dubillard, 1065 (2018), p. 92.

Finalement, le médicament sera pris, non sans une chute comique. Cette façon de retenir l'action et de l'épanouir dans une inépuisable digression fait dire à Csilla Jaray-Benn : « Dans les pièces de Dubillard, le critère de l'action est remplacé par la situation d'être dans l'impossibilité d'agir comme un vrai sujet. Cela aboutit d'un côté au comique, de l'autre côté à la tragédie de cette impuissance existentielle »³². Cette conception de l'écriture dramatique n'est pas propre aux diálogos, on la retrouve aussi dans d'autres pièces de l'auteur. Ionesco écrit à propos de *Naïves Hirondelles* de Dubillard : « Je dois dire aussi que c'est parce que rien ne se passe, que tout passe et que tant de choses se passent et que le tableau est complet de la dérision et du tragique »³³.

Les bouffons mélancoliques de la modernité sont victimes d'une interminable accalmie. Elle s'infiltré également dans la psychologie des personnages, si bien qu'on ne sait plus faire la part des choses entre l'inaction causée par la situation et celle cultivée par les personnages eux-mêmes.

VLADIMIR. – Ne faisons rien. C'est plus prudent.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 22.

C'est d'autant plus surprenant que ce soit Vladimir qui incite à ne rien faire puisqu'il est habituellement celui du duo qui pousse à tenir, coûte que coûte, et à continuer d'attendre, alors qu'Estragon serait davantage partisan de lâcher prise. Dans un entretien avec Lynda Peskine, Roger Blin partageait sa vision de notre auguste : « Il a tout le temps faim, tout le temps sommeil. C'est un bloc de refus, un cul de plomb »³⁴. De même, Jean-Pierre Sarrazac écrit : « À l'énergie désespérée que, depuis les moralités de la fin du Moyen Âge, le protagoniste des dramaturgies itinérantes consacrait à poursuivre sa Quête, son chemin de croix, les deux clowns beckettians substituent une dépense ludique fondée sur les artifices de l'atermoiement et de la dilatation »³⁵. Lorsque Vladimir est à terre et qu'Estragon insiste pour

32. Csilla Jaray-Benn, « Les objets-personnages et les personnages-objets de Roland Dubillard : la mobilité des objets dans les œuvres théâtrales », in *Revue d'esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 274.

33. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 341.

34. Lynda Peskine, *op. cit.*, p. 161.

35. Jean-Pierre Sarrazac, « Strindberg et Beckett : Vagabondages immobiles », in Michel Au-trand, *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, La licorne, 1994, p. 253.

l'aider à se relever, il finit dans le même état.

ESTRAGON. – Ce qu'on est bien, par terre!

VLADIMIR. – Peux-tu te lever ?

ESTRAGON. – Je ne sais pas.

VLADIMIR. – Essaie.

ESTRAGON. – Tout à l'heure, tout à l'heure.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 75.

Ici, on aperçoit une cause de l'immobilisme de la pièce, le manque de volonté. Ce n'est pas courant chez l'auteur. Généralement, il invite à constater les résultats et ne renseigne pas le spectateur sur les causes. Il faut être attentif pour saisir au vol les bribes de responsabilité qu'on peut imputer aux personnages. Plus loin dans la pièce, l'immobilisme prend un sens existentiel :

VLADIMIR. – N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé ?

ESTRAGON. – C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 67.

Beckett prive son humanité du progrès. Le statisme est d'abord profondément imprimé dans la nature de ces deux bouffons. Ils ne sont pas si différents des bouffons carnavalesques, qui n'échappent à leur condition que dans un renversement momentané avant de revenir à leur point de départ, ou pire, d'être sacrifiés. Lorsque Yves Bonnefoy se demande ce qu'est la mélancolie, il répond : « Au plus profond, me semble-t-il, une espérance à la fois toujours renaissante et sans fin déçue : mais moins dans celle-ci un vrai désir de "vraie vie" que le manque dans ce désir d'un réel besoin de se satisfaire »³⁶. Ce qui est en jeu, c'est la puissance de la volonté. Mais comment reprocher cette faiblesse quand les personnages savent si bien qu'il ne leur est rien permis d'espérer.

Il en va de même dans *Fin de partie* où la mélancolie prend la forme d'une dépression. Pour Yann Mével, l'évocation des ruines alentours, des rochers et de la mer fait écho au traditionnel paysage de la mélancolie, tel qu'on le retrouve dans la *Melancholia* de Dürer³⁷. Comme le Don Juan de Ghelderode, Hamm apparaît comme

36. Yves Bonnefoy, « La mélancolie, la folie, le génie - la poésie », in Jean Clair, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 15.

37. Yann Mével, « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », in Angela Moorjani et Carola Veit, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. endlessness in the year 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 471.

un être désenchanté dont l'existence a perdu sa saveur :

HAMM. – [...] Un jour tu seras aveugle. Comme moi tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir.

Beckett, *Fin de partie*, p. 51.

Pour Rosette Lamont, Hamm est un avatar d'Hamlet : « *Like Hamlet he is unable to act, his paralysis being more of the will than of the flesh* »³⁸. Elle insiste sur cette paralysie de la volonté qui est cause première de la pétrification. Elle précise : « *As to the characters of Endgame, the last specimens of humanity, without hope, without desire, they go about the task of enduring their vegetative existence wearily. There is no bond of affection between them. They are hardly present to each other, except through the tyranny to themselves. Conversation is a time filler, a kind of temporary tranquilizer in a world without meaning* »³⁹.

En revanche, dans *Transfiguration dans un cirque*, l'inertie prend une forme plus neutre :

AUGUSTE. – Alors, qu'est-ce qu'on doit faire?...

M. CLOWN. – ... Rien...

PICOLO. – Comment est-ce qu'on fait ça?...

M. CLOWN. – Quoi?...

PICOLO. – ... Rien...

M. CLOWN. – Tu t'assieds confortablement. Et tu dis à ceux qui ne font pas rien : Courage!...

CASIMIR. – ... et pourquoi vous dites ça?...

M. CLOWN. – Parce que toi tu as travaillé ou parce que tu vas travailler ! Avoir travaillé, c'est le passé... Travailler, c'est le futur... Le présent c'est t'asseoir et ne rien faire...

DUDULE. – Et comment s'y prendre pour que ce ne soit jamais le passé ou le futur, mais toujours le présent?...

M. CLOWN. – Eh bien, tu t'assieds et tu restes assis...

DUDULE. – ... Ah?...

M. CLOWN. – Te trouvant assis, tu n'es pas passé, tu n'es pas futur... Tu es présent!...

PICOLO. – Et si je vais ailleurs?...

M. CLOWN. – Alors tu es absent!... Allez tous vous asseoir!...

Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, p. 121.

38. Rosette Lamont, *op. cit.*, p. 325 – Je traduis : « Comme Hamlet, il est incapable d'agir, sa paralysie venant plus de sa volonté que de son corps ».

39. *Ibid.*, p. 324 – Je traduis : « Quant aux personnages de *Fin de partie*, ces derniers spécimens de l'humanité, sans espoir, sans désir, ils s'acquittent de la tâche consistant à endurer leur existence végétative avec lassitude. Il n'y a pas de liens affectifs entre eux. Ils sont à peine présents l'un pour l'autre, sinon quand ils se tyrannisent. Faire la conversation sert à passer le temps, sorte de tranquillisant temporaire dans un monde dépourvu de sens ».

Ghelderode développe une version assez positive et humoristique de l'inaction. Les clowns ne la subissent pas encore comme une fatalité. Au contraire, ils semblent la désirer, la rechercher et la cultiver. On y trouverait même une philosophie où la sagesse consiste à se tenir au présent, à savourer l'opportunité d'être *hic* et *nunc*. L'inaction se définit par opposition au travail et conserve sa valeur positive qui la rapproche de l'oisiveté. Il n'y a donc pas là de matière mélancolique mais il nous semblait utile de signaler d'une part la permanence du thème, et d'autre part sa polyvalence qui donne toute latitude aux bouffons pour donner à pleurer ou prêter à rire.

La perte de la signification n'est pas suffisante chez Dubillard et Ghelderode pour causer un état mélancolique. C'est lorsqu'il prend la forme d'une absence de sens dans la vie qu'il peut générer des effets tragiques, comme c'est le cas chez Beckett notamment. Dans un développement prochain, nous aurons le loisir de revenir sur la puissance comique de la déconstruction langagière, mais il s'agit, avant cela, d'aller encore un peu plus loin dans l'exploration de cette inertie existentielle. Cela nous permettra notamment de mettre en relief la conception du drame moderne par Peter Szondi qui affirme : « Pour le véritable drame, la situation n'est que le point de départ de l'action. Mais ici, l'homme est privé, pour des raisons thématiques, de cette possibilité. Il reste dans le même état, immobilisé par une complète passivité, jusqu'à ce qu'il prenne conscience de la mort »⁴⁰. Il s'agit d'accompagner le bouffon mélancolique pour explorer un pan plus résolument tragique de la mélancolie.

3.2 Le monde comme un cauchemar

*S'il existe un enfer en ce monde,
il se trouve dans le cœur d'un
homme mélancolique.*

Robert Burton

Condamnés à errer, les bouffons mélancoliques habitent un espace-temps qui obéit à une logique perverse où tout conspire à leur nuire : « L'espace scénique se voit

⁴⁰. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 49.

investi d'une fonction importante. Il est la matérialisation concrète de l'aliénation du héros. Il prolonge le corps du personnage, il l'enferme étroitement »⁴¹. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie déclare qu'« ici, tout est étrange »⁴². La célèbre gravure de Dürer ne fait-elle pas figurer maints objets qui servent à prendre sa mesure ? À bien y regarder, on trouve un compas, une sphère, une scie, un sablier, une balance, une règle, un polyèdre. Le cadre spatio-temporel dramaturgique correspond tout à fait au sentiment de l'acédiaste. D'une part, le temps est dilaté et semble même figé dans un éternel présent, refusant le progrès comme la fin. Cette perspective permet de comprendre la citation de Camus sur la relation de l'homme au temps sous un autre jour : « Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi »⁴³. D'autre part, l'espace peut faire l'objet d'une expansion infinie, jetant les personnages dans un désert d'où on ne s'échappe pas. Et Jean Starobinski de prononcer la sentence : « Errance incertaine ; emprisonnement ou claustration : c'est le sort que toute une tradition astrologique réservait au mélancolique, à celui dont la naissance avait été marquée par l'influx de Saturne »⁴⁴. Il s'agit donc d'étudier les procédés de construction d'un espace carcéral et d'un temps circulaire. C'est pourquoi nous empruntons à Orson Welles cette formule d'un monde à la logique de cauchemar qu'il emploie au début de son film *The Trial (Le Procès)* pour présenter sa lecture de Kafka.

Dans l'œuvre théâtrale de Beckett, les personnages sont en proie à un profond dégoût de la vie et à une aversion pour l'endroit où ils sont condamnés à errer. Dès le début d'*En attendant Godot*, il est question de partir :

ESTRAGON. – Les gens sont des cons.

Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin, la main en écran devant les yeux, se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin. Vladimir le suit des yeux, puis va ramasser la chaussure, regarde dedans, la lâche précipitamment.

VLADIMIR. – *Pah ! [Il crache par terre.*

ESTRAGON. – Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers*

41. Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, opus cit., p. 121.

42. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, opus cit., acte I, p. 51.

43. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 30.

44. Jean Starobinski, « L'encre de la mélancolie », in Jean Clair, *Mélancolies : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 27.

le public.) Aspects riants. (*Il se tourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.

Beckett, *En attendant Godot*, I, p. 16.

On sent bien ici comme les personnages sont des lions enfermés dans une cage, tournant en rond, piétinant, tentant de s'échapper. Estragon a, l'espace d'un instant, une vue directe sur le public réel. La construction de la dernière réplique est intéressante. La première observation, celle de l'« endroit délicieux », est manifestement ironique par antiphrase. La dernière, sans l'ombre d'un doute, vient du cœur. Que dire alors des aspects riants ? Cet accès de lucidité métathéâtrale est problématique puisqu'il ne se comprend qu'en fonction de la réaction réelle du public. Aussi peut-il aussi bien s'agir d'un commentaire ironique que d'une observation sincère. En revanche, cela ne change pas l'effet explicatif de la triple proposition. Quelle que soit la réaction réelle du public, Estragon nous fait comprendre qu'elle motive son envie de partir. Il se dessine une relation quasi conflictuelle avec ce public riant, qui vaut comme une preuve du ridicule des personnages.

Les tentatives d'évasion sont multiples dans la pièce. Par exemple, les personnages essaient de s'octroyer un peu de répit en dormant :

ESTRAGON. – Je peux me tromper. (*Un temps.*) Taisons-nous un peu, tu veux ?

VLADIMIR, *faiblement*. – Je veux bien. (*Estragon se rassied. Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon. Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon.*) Gogo... (*Silence.*) Gogo... (*Silence.*) GOGO!

Estragon se réveille en sursaut.

ESTRAGON, *rendu à toute l'horreur de sa situation*. – Je dormais. (*Avec reproches.*) Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir ?

VLADIMIR. – Je me sentais seul.

ESTRAGON. – J'ai fait un rêve.

VLADIMIR. – Ne le raconte pas !

ESTRAGON. – Je rêvais que...

VLADIMIR. – NE LE RACONTE PAS !

ESTRAGON, *geste vers l'univers*. – Celui-ci te suffit ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 19.

Rien n'y fait. Le désespoir ne vient pas de l'interdiction de rêver, mais du sadisme ultime d'avoir pour seul ami un autre soi-même. La condition de ces deux-là est vécue sous la forme d'une horreur. Chaque compagnon d'errance est le boulet de l'autre, qui tire un peu sur la chaîne invisible, par refus de solitude, et vous ramène dans les marécages existentiels. Dans son entretien avec Lynda Peskine, Roger Blin disait

qu'« ils ont besoin l'un de l'autre, ne peuvent se séparer pour longtemps mais ne se supportent plus »⁴⁵.

ESTRAGON. – Ne me touche pas! Ne me demande rien! Ne me dis rien! Reste avec moi!

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 20.

WINNIE. – [...] Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende. (*Un temps*;) Non pas que je me fasse des illusions, tu n'entends pas grand'chose, Willie, à Dieu ne plaise. (*Un temps*.) De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est-à-dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter – à la longue. (*Un temps*.) C'est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler s'entend. Tandis que si tu venais à mourir – (*sourire*) – le vieux style – (*fin du sourire*) – ou à t'en aller en m'abandonnant, qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil?

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 26-27.

Par cette insociable sociabilité, Beckett nous fait bien sentir comme l'enfer, ce sont les autres. Dans *En attendant Godot*, Estragon pense que Pozzo et Lucky s'appelle Abel et Caïn⁴⁶. Dans *Fin de partie*, l'hostilité est également présente :

HAMM. – Pourquoi tu ne me tues pas?

CLOV. – Je ne connais pas la combinaison du buffet.

Beckett, *Fin de partie*, p. 20.

L'humour noir montre bien ici que la dualité permet parfois de construire une figure de l'ennemi. L'échec inlassablement répété pour sortir de sa misère, cette impossible victoire sur le monde, invitait Gilles Deleuze à parler d'un « théâtre de l'épuisement ».

ESTRAGON, *soudain furieux*. – Reconnais! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître? J'ai tiré ma rouleur de vie au milieu des sables! Et tu veux que j'y voie des nuances! (*Regard circulaire*.) Regarde-moi cette saloperie! Je n'en ai jamais bougé!

VLADIMIR. – Du calme, du calme.

ESTRAGON. – Alors fous-moi la paix avec tes paysages! Parle-moi du sous-sol!

VLADIMIR. – Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (*geste*) ressemble au Vaucluse! Il y a quand même une grosse différence.

45. Lynda Peskine, *op. cit.*, p. 161.

46. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte II, p. 117 – Cela fait directement référence aux réflexions de Pozzo dans le 1^{er} acte où il affirme que Lucky l'assassine.

ESTRAGON. – Le Vacluse! Qui te parle du Vacluse?

VLADIMIR. – Mais tu as bien été dans le Vacluse?

ESTRAGON. – Mais non, je n'ai jamais été dans le Vacluse! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis! Ici! Dans la Merdecluse!

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 19.

Dans une lettre de 1953, Beckett se confie sur la perception de son univers : « Le temps qui stagne, saute des vies entières, l'espace inparcourable comme une tête d'épingle, sont peut-être les vrais faux dieux de la pièce, s'il faut absolument qu'elle en ait »⁴⁷. La posture de Beckett ne manque pas de piquant. S'il faut accorder une transcendance, même illusoire, il la veut perverse et même cruelle.

POZZO. – C'est le soir?

Silence. Vladimir et Estragon regardent le couchant.

ESTRAGON. – On dirait qu'il remonte.

VLADIMIR. – Ce n'est pas possible.

ESTRAGON. – Si c'était l'aurore?

VLADIMIR. – Ne dis pas de bêtises. C'est l'ouest, par là.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que tu en sais?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 120.

Les repères cosmiques ne sont plus valides pour répondre à l'appel désespéré de l'homme. Plus rien ne fait sens. Les personnages sont incapables de se situer entre le soir et le matin. Pour Michel Lioure, les personnages sont « pris entre un passé perdu et un avenir indécis »⁴⁸. Par l'entremise du décor, des lumières et des accessoires, l'expérience temporelle des personnages se déboussole. Les didascalies produisent notamment des accélérations invraisemblables :

La lumière se met brusquement à baisser. En un instant il faut nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel...

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 87-88.

Le soleil se couche, la lune se lève.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 159.

De même, l'arbre qui était nu est couvert de feuilles le lendemain. Impossible de dire si l'ellipse a été plus longue que les personnages ne veulent bien l'admettre,

⁴⁷. Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956, opus cit.*, p. 397.

⁴⁸. Michel Lioure, « Le temps dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Didier Alexandre et Jean-Yves Debrouille, *Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2998, p. 68.

signifiant ainsi une durée dramaturgique drastiquement plus grande de leur calvaire, ou si ce sont les lois cosmiques intradiégétiques qui ignorent la progression réaliste pour le plaisir de faire tourner en bourrique les personnages. Pour François Thierry, « c'est par l'efficacité de ces variations que le temps théâtral est propre à provoquer une crise du temps conventionnel, à nous ramener, nous spectateurs, vers une interrogation violente du présent de l'existence »⁴⁹.

POZZO, *soudain furieux*. – Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jours nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 126.

Mais le plus dur pour ces êtres pathétiques, c'est encore la crise de conscience, lorsqu'ils comprennent les rouages de la machine infernale :

VLADIMIR. – Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.*) Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (*Un temps.*) À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 128.

Vladimir commente intelligemment la vanité de la répétition et doute de sa réalité. Plus encore, il dit bien appartenir à une histoire sans fin. Évidemment, le temps de la répétition est aussi lié au cycle théâtral, aux représentations qui se donnent chaque soir. L'habitude devient l'ennemi du sens. Elle signifie *in fine* l'insignifiance car elle est assujettie à une mécanique bête et méchante, comme celle de Winnie qui

⁴⁹. François Thierry, « La perception du temps dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 83.

s'enferme dans ces petits gestes du quotidien, et dans ces phrases toute faites dites seulement pour meubler.

On retrouve un phénomène tout à fait similaire dans *Fin de partie*. Clov laisse à penser qu'il perçoit la répétition théâtrale.

HAMM. – C'est le soir ?

CLOV, *avec lassitude*. – Même réplique. (*Un temps*.) Tu m'as posé ces questions des millions de fois.

Beckett, *Fin de partie*, p. 23.

Cet appel du soir correspond à un désir de finir, voire à un désir d'en finir. Même si le reproche peut s'expliquer dans la logique du dialogue par les nombreuses répétitions qui ont précédé, on ne peut s'empêcher de supposer simultanément qu'il s'agisse d'une référence au temps scénique. Le retour obsessionnel de certains motifs crée effectivement un effet lancinant pour le spectateur, ce qui a valu quelques déboires à Beckett. La presse publiait par exemple : « L'auteur enferme personnages et spectateur dans une obsédante répétition, dans un ressassement du thème qui nous lasse assez vite... cet ouvrage n'ouvre pas de porte, il les ferme toutes »⁵⁰. Alors que la critique semble s'attaquer à la pièce, elle pointe au contraire les objectifs visés par l'auteur.

On retrouve la même clarté d'esprit que Clov dans *Oh les beaux jours* :

WINNIE. – [...] Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (*elle le fait*) – je la jette loin de moi – (*elle la jette derrière elle*) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée. (*Un temps*.) Non, on ne peut rien faire.

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 46.

Plus clairement encore, on sent que le personnage a conscience que le spectacle recommencera. La fatalité s'abat lorsque Winnie se résout. Pourtant, tout en étant déjà vaincue, elle continue de se battre. Elle n'est pas si différente du Fantasio de Musset, que Starobinski considère comme un « esthète mélancolique »⁵¹, et qui soupire au début de la pièce : « Il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière et de me mettre à compter un, deux, trois, quatre, cinq, six,

50. Thierry Maulnier, *Revue de Paris* (juin 1957).

51. Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Points, 2015, p. 173.

sept, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma mort »⁵². Le personnage est entièrement construit dans la répétition de petits gestes et de paroles qui amène Marie-Claude Hubert à dire que « la répétition d'une action toujours identique aboutit à la négation du temps dans son dynamisme et révèle des personnages prisonniers d'un processus régressif »⁵³. Il y a quelque chose comme de l'oxymore dans l'idée d'un « processus régressif », comme une course en arrière. Peut-être vaudrait-il mieux parler d'ailleurs d'une double tension plutôt que d'un immobilisme, pour rendre compte de la puissance des forces qui s'opposent, plutôt que de laisser penser qu'il n'y en a pas. Pour Jean Emelina, l'immobilité ou la lenteur sont des sources d'angoisse. La rapidité est propice au comique, donc son contraire favorise le cadre tragique. À cet égard, *En attendant Godot* est une pièce exceptionnellement agitée. Dans les pièces suivantes, le mouvement est violemment entravé : les personnages « deviennent paralytiques ou comateux, ils sont enfermés dans des poubelles (Nagg et Nell), dans des jarres (Comédie), ou à demi-enterrés (Winnie) »⁵⁴. À propos d'*Oh les beaux jours* justement, Gilles Sandier parle d'un « théâtre revient à son immobilité première, celle des grandes œuvres sacrées, où la seule parole humaine suffit à remplir et animer l'espace, des œuvres dont tout le matériau est fait des seules réalités premières, auxquelles ces œuvres nous ramènent : le temps, l'espace et la parole »⁵⁵.

Dans *La Dernière Bande*, la temporalité est singulière parce qu'elle est créée par Krapp et sa cassette. La temporalité scénique est un mélange entre le temps de l'écoute et le temps du ressassement. La manipulation de la cassette vaut donc comme une manipulation du temps. Tout le présent de Krapp s'assimile à un sempiternel retour en arrière, à l'exhumation d'une identité passée elle-même constamment dans l'écoute et le commentaire des bandes. Lorsqu'il s'enregistre à la page 29, il reproduit le cercle vicieux, la boucle infernale qui symbolise l'immutabilité de son existence. Incapable de sortir de son fonctionnement, Krapp devient un automate.

52. Alfred Musset, *op. cit.*, p. 111.

53. Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, *opus cit.*, p. 81.

54. Jean Emelina, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot*, *Fin de partie*) », *art. cit.*, p. 28.

55. Gilles Sandier, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970, p. 46-47.

Il est à la fois démiurge et anti-héros, adjuvant et antagoniste. En fin de compte, il a plus des allures de narrateur que d'acteur de sa vie. L'impossibilité de son évolution questionne jusqu'au statut du personnage de théâtre.

On trouve un cas similaire de boucle temporelle dans la mise en scène d'*Escorial* de Jean-Paul Humpers en 1978. Le metteur en scène refuse de mettre à mort le bouffon et propose de ne jamais résoudre le problème de la relation entre le maître et le valet. Il transpose donc librement la fin et met en place une boucle où les personnages reprennent la même place qu'au début de la pièce, mais dans l'ordre inverse, avant d'en rejouer les premières minutes. La pièce pourrait ainsi se répéter à l'infini.

Enfin, dans *L'île déserte* de Dubillard, Un et Deux s'échouent et ont le malheur de tomber l'un sur l'autre. Ils se font d'ailleurs la remarque qu'ils n'arrivent jamais à se débarrasser l'un de l'autre. Ils tentent de faire chemin à part, mais ne manquent pas de se retrouver puisqu'ils sont sur une île déserte. S'ensuit un échange bref et hilarant pour comprendre la nature de l'île :

UN. – Qu'est-ce que vous voyez ?

DEUX. – Rien. Et vous ?

UN. – Moi non plus. Forcément, c'est une île déserte. S'il y avait quelque chose dedans, ce ne serait plus vraiment une île déserte.

DEUX. – Et la mer, où elle est ?

UN. – Je ne la vois nulle part. C'est une île entourée d'eau de tous côtés, sauf qu'il n'y a pas d'eau. Vu qu'il n'y a pas de côtés non plus. Allez, on s'assoit ?

DEUX. – Sur quoi ? Y a rien pour s'asseoir, tellement elle est déserte, votre île. Y a même pas de sable, sur la plage.

UN. – Y a pas de plage non plus. C'est vraiment l'île déserte.

DEUX. – Et l'île, où que c'est que vous la voyez ?

UN. – Nulle part. Y a pas d'île non plus.

DEUX. – Alors, qu'est-ce qu'il y a ?

UN. – Il y a l'essentiel. Le temps qui passe, et puis le quotidien, les soucis, les cinq mille francs que je dois à Georges et qu'il va falloir que j'emprunte à quelqu'un pour les lui rendre ; à vous par exemple.

DEUX. – Alors c'est encore une fausse île déserte.

UN. – Qu'est-ce que vous voulez, des îles désertes, de nos jours, on n'en trouve plus que dans la littérature.

Dubillard, *L'île déserte*, p. 299.

Tous les ressorts de l'absurde sont déployés, du jeu de mots jusqu'à la digression grotesque sur ses dettes en passant par une implacable déconstruction du lieu. L'acmé est dans la chute, où la mention ironique de la littérature ne peut manquer

de faire sourire les spectateurs. L'île déserte symbolise le lieu impossible. Elle sert de métaphore à l'existence elle-même.

Dubillard n'est lui-même pas étranger à des phénomènes de boucles temporelles. Le choix d'une écriture fragmentaire produit en soi un sentiment de démultiplication infinie. Les sketches peuvent s'enchaîner de manière relativement aléatoire, et les metteurs en scène qui ont monté ces textes ne se sont pas privés de faire leur sélection et de constituer leur ordre. La circulation des textes les uns par rapport aux autres est très libre. La construction des *Diablogues* est intéressante également parce que le dernier fragment s'intitule *Coda pour conclure et récapituler*. Dubillard a recours à la construction musicale, la *coda*, dont la fonction est de reprendre des phrases musicales à caractère suspensif pour en proposer une version conclusive. Il s'agit donc d'un effort particulier pour écrire l'achèvement, mais un qui en passe néanmoins par la répétition. D'ailleurs, le fragment se termine sur une rafale de « bonsoir » et l'auteur finit par « etc. », ce qui laisse à penser que tout en voulant mettre un terme à la représentation, les personnages restent enfermés dans la répétition, un peu comme Vladimir et Estragon. En dehors de ce cas exceptionnel, la prolifération des sketches ne dénotent aucune construction particulière. On retrouve parfois des séries thématiques où un même thème apparaît dans le titre avec une numérotation (*Georges 4 : Le rêve de Georges*, *Boutique 7 : L'horlogerie*, etc.). Robin Wilkinson signale dans son essai *Le Théâtre de Roland Dubillard* la difficulté pour l'auteur à sortir de sa pièce et par la même à l'achever. Certains diablogues en effet ne se terminent que par le blanc formel qui les interrompt alors même que le dialogue ne progresse vers aucune résolution. Charlotte Escamez rejoint Robin Wilkinson dans son hypothèse que la construction circulaire déjoue l'angoisse de la fin et négocie avec « le refus du fini, de couper le cordon ombilical reliant l'auteur à ses personnages »⁵⁶.

Beckett crée des univers d'une logique cauchemardesque qui écrasent les personnages. François Thierry écrit que ce temps de l'attente est également celui de l'anxiété. La part bouffonne ou clownesque qui émerge sert de parenthèses temporaires à la souffrance des personnages. Pour lui, les diversions et les divertissements

⁵⁶. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, opus cit., p. 151.

– presque au sens pascalien du terme – servent de détente dans l'économie de la pièce :

Ce qui va être rendu sensible, c'est justement le caractère insupportable du temps de l'attente qui excède ceux qui le supportent. Les pitreries, les cris, les façons de passer le temps ne sont là que pour nous faire buter, nous spectateurs, sur les silences, les vertiges de ce temps de l'attente recouvert par des micro-actions, des mini-comédies, des parodies s'enchaînant comme une mosaïque d'instantanés qui essaient de durer pour contrer ce qui les plombe. En superficie, elles organisent une foule de non-événements, essaient de dissimuler ce qu'il y a dessous sans y arriver tout à fait. Mais le tissu est plein de trous et les personnages sont périodiquement ramenés au temps sous-jacent, permanent, dont rien ne peut être dit⁵⁷.

Si les personnages de Dubillard parviennent à tirer leur épingle du jeu en matière de temps carcéral, c'est grâce à leur faculté de tout transformer en ressort comique. En revanche, les personnages des autres auteurs du corpus ne s'en sortent pas si bien. L'espace-temps du châtiment mythologique marqué par la répétition est en lien direct avec *Le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus. Starobinski en propose une synthèse parfaite :

À ces destins, à ces situations, à ces professions mélancoliques, nous pouvons assigner le caractère commun d'une relation malheureuse avec l'espace : dans le resserrement de la captivité, dans l'errance désorientée, la conscience n'est pas conciliée avec le lieu qu'elle occupe. Sans logis ou mal logée, réduite à la cellule exiguë ou à l'espace sans bornes, elle ne peut connaître le rapport harmonieux du dedans et du dehors qui définit la vie habitable. Nous nous trouvons enfermés sans espoir d'issue, ou ballotées sans espoir d'accueil ; liés à une peine interminable, qui ne peut s'apaiser ou s'épuiser ni par la patience sédentaire ni par la fuite, s'il est vrai que dans cette fuite sans direction tous les lieux s'équivalent⁵⁸.

57. François Thierry, *op. cit.*, p. 65.

58. Jean Starobinski, « L'encre de la mélancolie », *art. cit.*, p. 27.

3.3 Un art de mourir

Voir sombrer les natures tragiques et pouvoir en rire.

Friedrich Nietzsche

Lorsque Yves Hersant parle de l'acédie comme d'un « art de mourir », il transforme la fatalité en démarche artistique, ce qui implique une configuration, voire une funèbre méthode. Il s'agit donc ici de préciser la nature des affres qu'endurent ces bouffons mélancoliques. La perte de sens et de volonté entraîne une inertie physique qui est vécue comme un calvaire. À plusieurs reprises, les personnages disent le malheur dans un appel aussi désespéré que vain. Cette souffrance exacerbée nous mène logiquement à nous pencher sur le seul recours auquel ils croient pouvoir encore prétendre : la mort. Dans cette perspective, on touche encore une fois à la philosophie de l'absurde de Camus qui écrit : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie »⁵⁹. Nous verrons que les bouffons mélancoliques incarnent les angoisses de leurs contemporains.

Dans *Escorial*, le bouffon se morfond et il est condamné à une fin tragique. Il n'y a rien de drôle dans la pièce. Le bouffon intervient à contre-emploi :

LE ROI, *marchant de long en large, avec Foliol sur ses talons*. – Voilà des semaines, de noires semaines que tu te morfonds, que tu grimaces pour ton propre compte! Vilainement, alors que ton métier est d'être hilarant! Moi, j'attends la délivrance; j'attends que la Mort s'en aille ailleurs. Et tu n'as pas un mot drolatique, pas une farce pour ton roi! Tu es emploi de vinaigre!... (*Il s'arrête*) Pourquoi marches-tu derrière moi?...

[...]

LE ROI, *debout*. – Que me reste-t-il si mon bouffon devient triste et gagne sommeil?

Ghelderode, *Escorial*, p. 76-78.

Foliol était amoureux de la reine. Lui seul est en deuil. Sa tragédie est d'être lucide et affecté par les vicissitudes de la vie. Sa tristesse ne saurait accéder au titre de mélancolie qui est « un deuil sans objet »⁶⁰. Il a de trop bonnes raisons d'avoir

59. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, opus cit., p. 17.

60. Jean Clair, « L'art de la mélancolie », *Magazine littéraire*, hors-série n°8 (2005), p. 7.

du chagrin. Il n'a d'ailleurs aucune envie de mourir. Ce n'est pas un hasard si c'est uniquement dans le discours du roi que se construit le portrait du mélancolique. Un metteur en scène pourrait prendre le parti de ne pas le montrer effondré sans trahir le texte. Et s'il doit mourir, ce n'est pas de son fait mais de la main du bourreau que lui envoie le roi.

En revanche, Don Juan de Ghelderode est atteint d'un mal plus sévère dans sa captivité. Il manifeste un mal que Sénèque appelle le *taedium vitae*, une lassitude de soi et du monde qui donne goût au suicide. La didascalie initiale du deuxième acte de la pièce nous offre un cadre propice aux idées noires :

Don Juan vient de s'éveiller ; il est amer, d'âme et de bouche. Accoudé, au comptoir, il se souvient de la veille. L'abandon du lieu, la mélancolie de cette journée d'avant-printemps, mal ensoleillée, ainsi que la puérité de sa propre aventure le plongent dans une incommensurable tristesse. Il promène sur les choses un regard de poisson mort.

Ghelderode, *Don Juan*, p. 59.

La posture de Don Juan, « accoudé », est éminemment significative. Elle correspond au hiéroglyphe de la mélancolie. La peinture a depuis longtemps entériné cette posture canonique qu'on trouve notamment dans la *Melancholia* (1514) de Dürer. Cette position du corps figure telle un idéogramme le stéréotype de l'atrabilaire. Ainsi, le spectateur n'est guère surpris lorsqu'il assiste, une page plus loin, à une tentative pour mettre fin à son malheur :

Soudain les traits contractés, don Juan prend une décision tragique : il tire son épée, ouvre sa chemise et se place la pointe sur la poitrine. Il ferme les yeux et pousse. Le fer-blanc plie. Désolé, le désespéré rengaine.

[...]

Don Juan a un coup de colère. Il considère la porte. Quelques pas et c'est la délivrance. Mais la porte est jetée au large, et don Juan recule vers l'intérieur.

Ghelderode, *Don Juan*, p. 59.

Don Juan ne doit la vie sauve qu'à l'opiniâtreté d'un univers qui refuse de le laisser partir, allant jusqu'à jeter une porte au large, rebondissement tout à fait fantastique. Comme souvent avec Ghelderode, la didascalie revêt un caractère de récit assez prononcé.

Dans son pantomime des *Masques ostendais*, le personnage du Pouilleux est la victime de ses comparses. Depuis le début de la pièce, il reçoit les quolibets comme



Melancholia, 1514
Albrecht Dürer,
Metropolitan Museum of Art, New York

les coups. À bout, il prend la même décision que Don Juan :

Il va fermer la porte et revient, triste infiniment d'avoir été frôlé par l'amour sans l'avoir pu saisir. Il retire son faux nez et le jette. Et se met à braire. Sans doute sont-ce larmes d'ivrogne ? Ainsi, il reste à contempler le vide... [...] Le Pouilleux ouvre le meuble, y prend une corde, un marteau et un crampon. Il cherche du regard au plafond, aux murs, la place... Il fait un artistique nœud coulant, savant et compliqué, irrésistible nœud de marin... Puis il écoute le silence de la chambre, silence relatif puisque les orchestres tournent dans le quartier, mais suffisant pour entendre son propre cœur, qui bat calmement. Alors, il agit : pose la chaise contre la muraille, y grimpe, enfonce le crampon sur le rythme même de la marche funèbre, jette le marteau, se met la corde au cou, se balance un peu, regarde en haut, en bas, à gauche, à droite, hésitant... Il sort son rouge mouchoir qu'il attache devant ses yeux. Enfin, il ouvre les bras et plie trois fois les genoux, comme un plongeur qui s'élance...

Ghelderode, *Masques ostendais*, p. 322-323.

Le Pouilleux échoue, mis en échec, et avec quelle ironie, par le personnage de la Mort ! Il a quelque chose de touchant jusque dans la précision finale qui établit une comparaison avec le plongeur. Le geste comique n'enlève rien au *pathos* et rappelle au

contraire que « l’auguste, si on le pousse à la limite, est pathétique »⁶¹. Rapidement, la musique change pour devenir allègre. La parenthèse émouvante est déjà refermée pour que se poursuive la farce. Finalement, le Pouilleux n’échappera pas à une ultime bastonnade.

Les mélancoliques ne manquent pas chez Ghelderode. Dans la brochure de théâtre qui accompagnait sa mise en scène de *Pantagleize* en 2008, Philippe Awat déclarait :

Ce qui distingue le personnage de Pantagleize de ses prédécesseurs, c’est son extrême solitude : il est enfermé dans sa bulle et semble évoluer dans un songe, ne comprenant rien ni aux événements qui se produisent autour de lui, ni à sa propre existence. Il se singularise par son détachement à l’égard des valeurs, des lois, et des fonctions sociales. Il est un héros absurde titubant dans un monde absurde. Il est l’homme sans passé, non pas sans projet, mais porteur d’un projet vide, sans contenu, ouvert à tous les possibles. Mais peut-être n’y a-t-il pas d’issue possible, ose suggérer Ghelderode. Et si l’on en croit Pantagleize, même la mort est un songe⁶².

Il est vrai qu’hormis Foliaal, aucun de nos bouffons ghelderodiens n’accède à la mort. Aucun suicide réussi en somme. Ghelderode maintient en vie son personnel en peine et il fait en sorte que le spectacle retourne au carnavalesque qu’il venait de quitter.

Chez Beckett, l’origine la plus probable de la misère des personnages est liée à leur inertie physique car si la pièce ne va nulle part, les personnages non plus. Sous le joug de la torpeur, la paralysie s’installe. Sans cesse les bouffons mélancoliques manifestent le désir de partir et sans cesse ils échouent :

POZZO. – Je vais vous quitter
ESTRAGON. – Et votre savonnette ?
POZZO. – J’ai dû la laisser au château.
ESTRAGON. – Alors, adieu.
POZZO. – Adieu.
VLADIMIR. – Adieu.
ESTRAGON. – Adieu.

Silence. Personne ne bouge.

VLADIMIR. – Adieu.
POZZO. – Adieu.
ESTRAGON. – Adieu.

61. Bernard Falois, *op. cit.*, p. XXVI.

62. Philippe Awat, programme de théâtre, *Pantagleize*, du 5 mai au 1^{er} juin 2008, Théâtre d’Ivry Antoine Vitez.

Silence.

POZZO. – Et merci.
VLADIMIR. – Merci à vous.
POZZO. – De rien.
ESTRAGON. – Mais si.
POZZO. – Mais non.
VLADIMIR. – Mais si.
ESTRAGON. – Mais non.

Silence.

POZZO. – Je n'arrive pas... (*il hésite*) ...à partir.
ESTRAGON. – C'est la vie.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 65.

La placidité finale d'Estragon marque toute la tendresse de la résignation. Il joue un rôle comique dans la mécanique de ses répliques. Au début, il répond deux fois « adieu », lancé dans une série dont il se fait l'écho quitte à se répéter. La deuxième fois, il se contredit en passant de « mais si » à « mais non » dans une logique de contradiction propre à la configuration binaire des répliques. Estragon répond par réflexe. Ce qui doit retenir notre attention ici est pourtant l'impossibilité de partir. Elle se répète à plusieurs reprises dans la pièce. L'exemple suivant figure à deux endroits de la pièce :

ESTRAGON. – Alors, on y va ?
VLADIMIR. – Allons-y.

(*Ils ne bougent pas.*)

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 75, et acte II, p. 134.

On n'est pas loin des châtiments donnés aux Titans dans la mythologie gréco-latine. Le supplice se répète inlassablement sans issue possible. L'espace dramaturgique, quel qu'il soit, est vécu comme un espace carcéral. Anne Ubersfeld commente le *pathos* de l'immobilité. Quel est le sentiment dominant du spectateur devant le personnage immobile ? Selon elle, c'est celui du *provisoire* parce que l'on projette que ce ne saurait durer. Mais cela l'amène ailleurs : « L'immobilité est tellement contre nature que le spectateur attend. Il attend qu'elle cesse. L'immobilité est un *suspens*, un instant gros de l'instant qui va suivre. Elle est comme ce ciel d'orage qui attend le premier éclair dans une sorte de silence de la nature. Or justement parce que le mouvement s'est arrêté, cette pause donne au spectateur, presque in-

supportablement, le sentiment du temps »⁶³. Dans l'exemple suivant, l'affliction est verbalisée :

ESTRAGON. – Je suis malheureux.

POZZO, *désolé*. – Sans blague ! Depuis quand ?

ESTRAGON. – J'avais oublié.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 70.

On pourrait encore filer la métaphore du châtiment dans l'extrait suivant où les personnages font référence à un bonheur passé, une félicité révolue dont l'évocation seule est une source de souffrance.

POZZO. – Oui, elle était bien bonne.

Silence.

ESTRAGON, *avec irritation*. – Développez ! Développez !

POZZO, *désolé*. – Sans blague ! Depuis quand ?

VLADIMIR. – Laisse-le tranquille. Ne vois-tu pas qu'il est en train de se rappeler son bonheur. (*Un temps.*) *Memoria praeteritorum bonorum* – ça doit être pénible.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 70.

La formule latine désigne le souvenir heureux des choses du passé, ici par contraste avec l'amertume du présent. Encore est-ce Pozzo seulement qui peut se permettre cette réminiscence. Rien ne dit qu'Estragon et Vladimir ont accès à un tel luxe. Estragon rappelle ailleurs qu'il a passé toute sa vie dans la Merdecluse. Finalement, il n'a rien à regretter. Vladimir dit bien « ça doit être pénible » : la modalisation implique qu'il ne connaît pas ce sentiment de nostalgie douloureuse.

On trouve des équivalences dans le théâtre de Dubillard. Sans que cela leur cause une affliction égale à ceux de Beckett, les personnages de Dubillard n'en prennent pas moins la peine de nous rappeler, de temps à autre, comme il faut les prendre en pitié :

UN. – [...] Ah mon pauvre ami, non, non je ne suis guère heureux. J'ai bien du mal à vivre.

Dubillard, *Musique de placard*, p. 62.

UN. – [...] Puisque ça vous fait plaisir, soyons tristes.

Dubillard, *Les oiseaux*, p. 321.

⁶³. Anne Ubersfeld, « Le personnage immobile », in Michel Autrand, *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, la licorne, 1994, p. 14.

Dans le premier exemple, le laconisme de Un bride le pathétique. La représentation de la peine est partagée à doses homéopathiques. Le clown peut être triste mais pas au point de toucher le public. Sa tristesse doit rester d'apparat, esquissée au détour d'une phrase simple et directe. L'antithèse du deuxième exemple la rend même caduque. Il s'agit plus d'un jeu que d'une plainte. Il faut garder le numéro loin de l'élégie.

UN. – Oui, et il a rempli son briquet et son stylo. Ensuite il a fermé le compteur du gaz.

DEUX. – À sa place, moi, je l'aurais laissé ouvert. J'aurais même ouvert tous les robinets...

UN. – Vous aimez le gaz, vous ?

DEUX. – Oui, j'aime bien. À chaque fois que je veux me suicider, j'ouvre le gaz en grand.

UN. – Et ça vous réussit ?

DEUX. – Assez bien, oui. Mais ma femme peut pas supporter l'odeur du gaz, alors elle le referme tout de suite. Et puis, elle me dit : Toi tu t'en fiches, mais qui c'est qui la paiera la note du gaz ?

Dubillard, *Suicide de Georges*, p. 277.

On trouve également ce genre de décalages chez Beckett. Cela permet de désamorcer la charge pathétique suscitée par l'évocation de la mort. La détente comique est presque consubstantielle dans l'exemple suivant :

ESTRAGON. – Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 87.

Tout repose sur l'opposition entre une bonne action et la mise à mort, comme s'il était moralement bon d'en finir. En réalité, tout cela a du sens pour Estragon qui ronge son frein depuis bien longtemps. Il n'aspire à rien d'autre qu'à mettre un terme à son supplice. Quant à l'« autre », il s'agit de Lucky, le bouffon obsolète.

Ces ersatz de malheur servent également à justifier l'engouement des personnages pour le moindre plaisir. Ils sont prêts à s'accrocher farouchement au moindre répit, ce qui peut naturellement nous ramener à la dimension carnavalesque de ce théâtre. Il devient même difficile de départir la tendance suicidaire de la quête hédoniste. Rappelons-nous lorsqu'Estragon lance, sans guère d'émoi, la proposition de suicide comme la chose la plus naturelle du monde pour mettre fin à leur tourment, et que Vladimir, qui se bat encore, voit dans la pendaison une opportunité libidineuse

puisqu'ils pourraient « bander »⁶⁴.

À la fin de la pièce, le sujet revient. Cette fois, il n'est plus question de plaisir. Il faut se tuer à défaut de tuer le temps. Tout est bon pour parvenir à ses fins. Ils s'arrangent avec les pauvres ressources à portée de main et font preuve d'imagination. À situation désespérée, mesures désespérées : pour se pendre, il faut tirer sur les jambes. Alors qu'ils ont été le boulet l'un de l'autre, s'empêchant l'un l'autre de rêver, de partir, de se taire, ils entrevoient la possibilité de servir à quelque chose.

ESTRAGON. – [...] Et si on se pendait ?

VLADIMIR. – Avec quoi ?

ESTRAGON. – Tu n'as pas un bout de corde ?

VLADIMIR. – Non.

ESTRAGON. – Alors on ne peut pas.

VLADIMIR. – Allons-nous-en.

ESTRAGON. – Attends, il y a ma ceinture.

VLADIMIR. – C'est trop court.

ESTRAGON. – Tu tireras sur mes jambes.

VLADIMIR. – Et qui tirera sur les miennes ?

ESTRAGON. – C'est vrai.

VLADIMIR. – Fais voir quand même (*Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon. Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde.*) À la rigueur ça pourrait aller. Mais est-elle solide ?

ESTRAGON. – On va voir. Tiens.

Ils prennent chacun un bout de la corde et la tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.

VLADIMIR. – Elle ne vaut rien.

Silence.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 87.

Bien sûr, l'humour tendre se cache dans l'échec d'un tel projet et dans l'effet que produit un personnage déculotté. Il s'agit d'évoquer la possibilité tout en prenant les mesures nécessaires pour l'empêcher de se réaliser. Rien n'advient, pas même la mort. Ce n'est pas une faiblesse de volonté qui entrave la réalisation du projet mais une simple défaillance technique, ironie du sort qui les couvre de ridicule. Pas de chute néanmoins, ce serait aller trop loin dans le gag. Il faut rester sur le fil pour basculer à nouveau dans le « silence », fidèle marque de l'ineffable tragique beckettien. Toute la prouesse de l'écriture consiste à rester sur le fil qui sépare le tragique du burlesque.

64. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte I, p. 22.

Le traitement du suicide est à peu près similaire dans *Oh les beaux jours*. Comme le Un de Dubillard qui décidait d'être triste, Winnie montre qu'elle est prête à se livrer volontairement à la mélancolie. Le plus ironique est que son mal est produit par un médicament :

WINNIE. – [...] (*farfouille, sort un flacon contenant un fond de liquide rouge, revient de face, cherche ses lunettes, les chausse, lit l'étiquette.*) Diminution d'entrain... manque d'allant...perte d'appétit...bébés...enfants...adultes...six cuillerées à bouche... rases... chaque jour – (*Elle lève la tête, sourit*) – le vieux style! – (*fin du sourire, elle repenche la tête, lit*) – chaque jour... avant et après... chaque repas...amélioration... (*elle regarde de plus près*) – instantanée. (*Elle enlève ses lunettes, les dépose, regarde le niveau du liquide, dévisse le capuchon, vide le flacon d'un trait la tête bien rejetée en arrière, jette le flacon et capuchon du côté de Willie, bruit de verre cassé.*)

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 19.

Winnie est celle qui résiste, comme Vladimir, par opposition à Willie qui a lâché prise, comme Estragon. L'idée du suicide n'est pas aussi clairement offerte dans cette pièce où elle se contente d'exister à la périphérie de l'histoire. Dans les extraits suivants, on voit bien se dessiner un fil funèbre mais tout repose sur Winnie. C'est avant tout sa résistance qui nous est montrée, mais cela n'empêche pas le spectateur de voir en contrejour le spectre de la mort qui plane comme un vautour, prêt à œuvrer au moindre signe de faiblesse :

WINNIE. – [...] (*Elle revient de face, ferme les yeux, allonge le bras gauche, plonge la main dans le sac et en sort le revolver. Dégoûtée.*) [...] Tu te rappelles l'époque où tu étais toujours à me bassiner pour que je te l'enlève. Enlève-moi ça, Winnie, enlève-moi ça, avant que je mette fin à mes souffrances. [...] *Revolver bien en évidence à droite de la tête.* [...] Alors tu pourras fermer les yeux, alors tu devras fermer les yeux, et ne plus les ouvrir. (*Un temps.*) Pourquoi redire ça ?

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 39-40.

Si le discours rapporté montre manifestement que Willie désire mourir, le traitement du personnage de Winnie est plus complexe. D'une part, elle semble résister. D'autre part, la symbolique du pistolet près de la tête infère le contraire. Juste avant, Winnie « donne un baiser »⁶⁵ au revolver. Les habitudes insignifiantes de Winnie la protègent encore de la vacuité de son existence. Faut-il y voir une admirable détermination à se battre jusqu'au bout ou la gesticulation vaine devant l'inévitable ?

65. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, opus cit., acte I, p. 18.

Pour Mireille Losco-Lena, « les créatures de Samuel Beckett ont sans doute été les premières à s'être retrouvées prises à la fois dans la nécessité de continuer et dans l'étonnement humoristique d'être encore là, toujours là, incapables d'en finir »⁶⁶. Et cependant, Winnie ne peut rien faire pour ne pas s'enfoncer dans le mamelon. Beckett refuse d'orienter l'interprétation. De son côté, Willie a renoncé à se battre. Il est devenu un sous-être qui a perdu sa dignité et qui s'abandonne à une sorte de réification. Dans un article qui couvrait la création française de 1963, on pouvait lire : « L'absurde de la condition humaine y est porté à une telle intensité que le spectateur se sent insensiblement perdre la raison comme la malheureuse enlisée, et que l'angoisse créée par ce monologue solitaire et monotone, déchiré par instants par un bruit strident, vous met les nerfs à vif. Ajoutez que Madeleine Renaud atteint à une vérité de cauchemar hallucinante, et qu'elle vous arrache des larmes de pitié d'admiration »⁶⁷. L'ironie cruelle de Beckett se cache dans une onomastique anti-phrastique. Le nom de Winnie a pour racine anglaise *win* alors même qu'elle sera nécessairement défaite. Elle a beau se répéter « c'est merveilleux », on sent bien que la lucidité la guette. Quant à Willie, il tire son nom de l'anglais *will* alors qu'il est parfaitement dépourvu d'énergie.

Le suicide est esquissé de la même manière dans *Acte sans paroles I*. On retrouve assez la simplicité touchante de clown qu'on trouvait chez le Pouilleux des *Masques ostendais* de Ghelderode.

(Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe.[...])

Beckett, *Acte sans paroles I*, p. 100.

La chose fait l'objet d'un rituel, et même d'une hygiène. Les personnages ne se livrent jamais à une pulsion. Dans ce pantomime, il s'agit de temporiser la procédure dans un rythme continu qui tient en haleine le spectateur. Les indices s'accumulent, l'air de rien, et l'interprétation se dessine avec toujours plus de précision. L'horreur

66. Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, PUR, 2011, p. 72.

67. Gilbert Guilleminault, « Oh ! Les beaux jours (à l'Odéon) », *L'Aurore* (1963).

découle aussi du sentiment d'inéluctabilité associé à la méticulosité de la méthode.

En conclusion, on pourrait être tenté de suivre le constat que Mathilde Dunoyer fait des bouffons du XVII^e siècle : « Si de toute évidence dans la comédie le bouffon est parfaitement à sa place, c'est curieusement dans le registre tragique que le personnage donne toute sa mesure. C'est précisément dans ce contexte antinomique que le rôle prend toute sa valeur »⁶⁸. Cela serait sans doute encore vrai au XIX^e siècle, celui de la mélancolie. Mais il est important d'insister sur le fait que le suicide n'existe finalement que sous la forme de tentatives dans le corpus. Olivier Penot-Lacassagne écrit que « le suicide est une solution que les héros de Beckett envisagent souvent, mais qu'ils repoussent toujours au moment de sa réalisation »⁶⁹, et cela est globalement vrai pour l'ensemble du corpus. Parfois, c'est un accident ou une intervention qui fait avorter la tentative. Toujours est-il que personne ne se donne la mort au bout du compte. Le seul mort dont nous ayons parlé est Folia, mais il est la victime d'un assassinat. On peut dire que pour ces bouffons mélancoliques, le comble du malheur vient *in fine* de l'impossibilité de mettre fin à sa souffrance. Même ce recours ne leur est pas permis puisqu'ils sont condamnés à retomber dans le comique pour que le spectacle continue. Sinon, ils seraient trop définitivement tragiques. C'est le prix à payer pour maintenir l'oxymore d'un bouffon mélancolique. Kierkegaard montre qu'« en perdant le tragique, le présent gagne le désespoir »⁷⁰. Dans le *Le Traité du désespoir*, il précise encore ce mal moderne qui relève d'une dialectique infernale où l'on meurt de ne pas mourir : « Car loin qu'à proprement parler on en meure, ou que ce mal finisse avec la mort physique, sa torture, au contraire, c'est de ne pouvoir mourir, comme dans l'agonie le mourant qui se débat avec la mort sans pouvoir mourir. [...] Dans cette ultime acception le désespoir est donc la "maladie mortelle", ce

68. Mathilde Dunoyer, *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol, français du XVII^e siècle*, Paris 4, 1999, p. 508.

69. Olivier Penot-Lacassagne, « Suicide », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 1023.

70. Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

supplice contradictoire, ce mal du moi : éternellement mourir, mourir sans pourtant mourir, mourir la mort. Car mourir veut dire que tout est fini, mais mourir la mort signifie vivre sa mort ; et la vivre un seul instant, c'est la vivre éternellement »⁷¹. Ainsi, l'acédie de ces bouffons mélancoliques prend la forme d'un désespoir, avec toutefois cette différence que les bouffons la colorent avec un peu de leur humour. Contrairement à leurs prédécesseurs du XIX^e siècle, ils en font un spectacle qui la rend non seulement supportable, mais encore désopilante⁷².

71. Søren Kierkegaard, *Le Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949, p. 69-70.

72. C'est à propos que nous utilisons ce terme, puisque le mot "désopiler" vient du domaine médicale et qu'il a surtout été utilisé à l'origine dans la locution "désopiler la rate". Or, la rate était tenue pour l'organe de régulation des humeurs noires, d'où le sens de "chasser la bile, la mélancolie".

Aucun des éléments qui fondent ici la constellation du bouffon n'est jamais exclusif ou nécessaire. Nous avons fait l'hypothèse holistique que le bouffon était un ensemble dépassant la somme de ses parties alors que la notion traditionnelle du concept est davantage réductionniste. Cette approche a été dictée par le constat que les caractéristiques du bouffon pouvaient être non seulement changeantes, mais même contradictoires. Ainsi, il semblait plus pertinent et opératoire de dessiner une sorte de cadre transcendantal du bouffon, une aire d'existence pour ne pas dire une aire de jeu.

Le bouffon traditionnel est marqué par une faconde malicieuse que vient contrebalancer un pedigree avilissant. Le carnavalesque est majoritairement bavard, dominant et bon vivant alors que le mélancolique est plus taiseux, dominé et à la limite du martyr – dans une version athée toutefois. Du point de vue de la spécificité moderne qui nous intéresse, on peut dire que les caractéristiques de ces trois archétypes, même si elles sont issues de tradition plus ou moins proches chronologiquement, appartiennent tous néanmoins au passé. C'est avec l'archétype de bouffon mélancolique qu'on se rapproche, notamment par la question de l'atéologie, d'un phénomène strictement moderne. En réalité, la modernité de ces bouffons vient de ce que les auteurs se sont autorisés à emprunter librement à toutes les traditions, dans un syncrétisme splendide et triomphant. C'est là que réside l'innovation, dans le savant mélange qui offre l'opportunité aux bouffons d'avoir de très nombreuses cordes à leur arc. Même le primesautier Ahmed a « une touche de mélancolie qui fait partie de [sa] poétique »⁷³. Il n'est plus question de se cantonner à un registre de bout en bout de la pièce, il est permis désormais de varier les modalités bouffonnantes puisque le bouffon « assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau »⁷⁴.

Cela a fait apparaître d'ailleurs des points de confusions et plusieurs paramètres d'archétype divers entrent en interaction. L'opposition entre le bouffon carnavalesque et le bouffon mélancolique est parfois une aporie. Par exemple, il existe une obsession scatologique aussi chez les tempéraments mélancoliques car la bile noire

73. Alain Badiou, « Interview avec Chantal Boiron : Un opérateur théâtral », *art. cit.*, p. 56.

74. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Genève, Nagel, 1965, p. 32 – L'auteur décrit par cette formule la conception que Balzac et Cézanne se font d'un artiste.

est également considérée comme une “crasse” du sang corrompu, sorte de pourrissement intérieur. De même, la truculence carnavalesque n’est pas sans rapport avec l’inspiration poétique que peut susciter la mélancolie. En somme, l’approche que nous avons proposée n’est pas suffisante pour modéliser un *protobouffon*. On pourra à juste titre nous reprocher de finalement proposer une conceptualisation si élargie qu’elle en devient une catégorie fourre-tout. Certains critiques comme Vicki Janik ont préféré maintenir le processus typologique – avec sa part de compromis épistémologique : « *The implicit meanings most common in the late twentieth century identify jesters as verbally witty, buffoons as stupid, clowns as common circus figures providing visual foolery, and fools as dupes or fops* »⁷⁵.

Le travail mené doit donc être prolongé pour mettre à jour d’autres spécificités qui participent à l’identification du bouffon ; car s’il est difficile de définir le bouffon et donc de le *connaître*, il n’en demeure pas moins que la réception a su le *reconnaître*. Le bouffon serait alors de ces catégories dont « le nom ne détermine pas la réalité [car] il doit seulement la désigner »⁷⁶. Il s’agit de se consacrer désormais à une dimension plus proprement esthétique du bouffon. En d’autres termes, la partie suivante vise à spéculer sur les fondements de la bouffonnerie. Cette nouvelle approche transversale ne suivra pas les catégories que nous avons instituées jusqu’à maintenant. Elle les recoupera au contraire pour rendre manifeste des permanences. Des constantes esthétiques émergeront pour subsumer la nomenclature que nous avons exposée. À travers l’étude des modalités langagières et corporelles, nous nous acheminerons vers un nouvel angle d’attaque : parle-t-on de bouffonnerie quand on a affaire à un bouffon, ou parle-t-on de bouffon lorsqu’on assiste à une bouffonnerie ? Cela expliquera peut-être mieux pourquoi l’étiquette de bouffon a été accordée à une telle variété de personnages.

75. Vicki Janik, *op. cit.*, p. 2 – Je traduis : « Les significations implicites les plus courantes à la fin du vingtième siècle identifient les bouffons comme des diseurs de bons mots, le pitre comme un idiot, les clowns comme des figures habituelles de cirques offrant le spectacle de la folie, et les fous comme des “têtes de turc” ou des dandys ».

76. André Sallée et Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 31.

Troisième partie

**L'HUMOUR FOU DES
BOUFFONS**



*Il naquit avec le don du rire et le
sentiment que le monde était fou.*

Rafael Sabatini

À l'issue de notre pérégrination dans l'archétypologie des bouffons, nous avons observé une diversité telle qu'elle pouvait laisser à penser que tout pouvait être couvert par le spectre du bouffon. Or, pour paraphraser Ricoeur, si tout est bouffon, rien n'est bouffon. Le travail consistant à cerner le personnage n'est donc pas tout à fait satisfaisant et demande à être complété par une approche esthétique. Ce que nous cherchons, c'est un principe d'unité qui construise le bouffon des temps modernes. L'étude des modalités littéraires et théâtrales par lesquelles le bouffon nous est donné permettra de mieux y parvenir. De surcroît, cela permettra de rendre plus centrale la relation qu'il entretient avec la question de la crise du sens.

Il est temps en somme d'en revenir aux fondements de la légende : la part de folie et celle de comique. C'est pour accentuer ces deux aspects que nous parlons d'« humour fou ». Le jeu de mots nous permet d'annoncer efficacement le programme de cette partie, mais aussi de souligner déjà l'intrication forte entre ces deux idées. Mieux encore, l'emploi particulier de l'adjectif « fou » va dans le sens d'un superlatif, tant il est vrai que l'humour dont il sera question est total.

Nous commencerons d'abord par nous pencher sur la folie. Elle possède un sens médical et un sens moral jusqu'au XIX^e siècle et à l'avènement de la psychiatrie qui préfère lui substituer une kyrielle de catégories, telles que la démence, la névrose, la psychose, la schizophrénie, etc. Cet abandon du terme vient à la fois du besoin épistémologique de se légitimer comme science, et en même temps de l'aveu prudent qui consiste à reconnaître, enfin, que le concept de « maladie mentale ne recouvre [...] pas purement et simplement celui de folie »¹. Cette insuffisance rend complexe la définition du concept : « l'écriture de son histoire appartient aussi bien à l'historien qu'au médecin, au philosophe, au psychologue, au psychanalyste, au sociologue, chacun voyant midi à sa porte. Il y a plusieurs lectures de la folie »². Il n'est pas question toutefois d'entreprendre une histoire, mais bel et bien de cerner des procédés

1. Alphonse Waelhens, « folie », in *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1988, p. 515.

2. Claude Quétel, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Taillandier, 2009, p. 16.

littéraires. Or quoi de plus littéraire que le *délire*? Ce déraillement verbal qui mime l'aliénation mentale est absolument fondamental pour le bouffon qui est avant tout perçu comme un insensé. C'est sa folie qui le place dans une position unique et le distingue d'entre tous les amuseurs.

Ce premier chapitre nous conduira ensuite, selon un souci de complémentarité, à parler du corps, non seulement de celui du bouffon mais aussi de celui de l'acteur. Toutes ces pièces ont été écrites pour être jouées et cette destinée exigeait le recours à des ficelles bien particulières de la bouffonnerie. Nous nous proposerons d'étudier le burlesque comme l'équivalent corporel du délire. Cela mettra également en relief les particularités de la modernité théâtrale.

Ces deux premiers développements seront marqués par la présence d'une grande variété de registres comiques, de même que ce fut le cas de toute notre deuxième partie. Il n'aurait pas fallu moins que cette pléthore d'exemples pour tenter de trancher la question du statut théorique de la bouffonnerie. Il faudra d'une part interroger la critique sur la question des catégories comiques, mais également composer avec l'élément tragique qui fait partie du bouffon, tant il est vrai que « la nature même du Fou se nourrit de comique et de tragique, quelquefois indissociables »³.

3. Serge Martin, *op. cit.*, p. 17.

1 Lyre & délire

Peut-être le délire n'est-il pas nécessairement un symptôme de dégénérescence, de déclin, le signe d'une civilisation qui se survit ? Peut-être existe-t-il – c'est là un problème pour les aliénistes – des névroses de la santé, de la jeunesse et de la jeunesse d'un peuple ?

Friedrich Nietzsche

Le délire est une facette essentielle de la folie car il la réalise : « la désignation des fous est toujours une fonction sociale spécifique. Cette fonction s'exerce sur le langage. La folie est perçue à travers un langage et sur fond de langage »¹. Le concept de délire désigne étymologiquement l'action de "s'écarter du sillon, de la ligne droite"² : « De tous temps, semble-t-il, le concept de folie s'applique métaphoriquement à la notion d'écart, de différence. Sera décrété fou quiconque ne se conforme pas à la règle commune »³. Dans l'usage commun, le mot renvoie à une verbigération affranchie des sens pratique et logique. L'origine du discours est alors perçue comme un mystère, voire un miracle lorsqu'on lui prête une origine divine. Et la folie de déclarer : « moi, en revanche, j'ai toujours éprouvé un plaisir extrême à tout dire comme ça me venait sur la langue »⁴.

1. Michel Foucault, « La littérature et la folie », *Critique*, 835 (2016), p. 965.

2. La racine latine *lira* désigne en effet le "sillon". Nous avons cité dans l'histoire antique du bouffon le cas d'Ulysse qui avait littéralement sillonné en zigzag son champ dans le but de simuler la folie (voir page 53).

3. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 23.

4. Érasme, *Éloge de la folie*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 24.

Depuis que le délire est devenu un objet de pensée, d’autres approches ont permis d’en compléter la compréhension⁵. Tandis que Kant affirmait que la folie était une perte intégrale de la raison, Hegel répondait qu’il ne s’agissait pas d’une perte de la raison, ni sous l’aspect de l’intelligence, ni sous celui du vouloir et de la responsabilité. Il y voyait plutôt une contradiction à l’intérieur de la raison⁶. Cependant, Kant a aussi écrit : « la folie et l’entendement ont des frontières si indistinctes qu’on a de la difficulté à aller loin dans un de ces domaines sans faire quelquefois un petit parcours dans l’autre »⁷. Dans la théorie psychiatrique, le délire désigne généralement un rapport psychotique à la réalité : « le délire entraîne une conviction inébranlable, non modifiable par la confrontation avec la réalité, avec perte du sens critique quant à cette conviction »⁸. Il met en branle des mécaniques qui en sont à la fois le support et le moteur, et devient un prisme par lequel le malade appréhende et déforme la réalité. On distingue trois mécanismes : l’interprétation, l’hallucination et l’imagination⁹. En fonction de la prédominance de l’un ou de l’autre, la psychiatrie distingue des délire d’interprétation (*paranoïa*), des délires hallucinatoires (*schizophrénies*) et des délires imaginatifs (*paraphrénies*, plus couramment appelé “fantasmes”). Ces types de délire sont d’une nature relative car il n’y a de délire que dans un degré excessif d’adhésion du sujet à la réalité qu’il projette comme écran entre lui et la réalité objective et commune. Tout est donc affaire d’interprétation et de mesure. Il n’y a d’ailleurs pas de thème propre au délire, mais seulement des catégories recoupant à peu près tout le réel (mégalomanie, persécution, passions, jalousie, revendication, hypocondrie, mysticisme, érotomanie, etc.). On retrouve ces thèmes dans toute la littérature sans qu’on puisse pour autant parler de délire. C’est

5. En réalité, on trouve des traces de polémique sur le sujet dès l’Antiquité. Homère dit à propos d’Euryale (*Iliade*, livre XXIII, v. 698) – et non d’Hector comme le pense Aristote – qu’étourdi par le coup qu’il avait reçu, il gisait « en pensant autrement » (*ἄλλοφρονέοντα*, *allophronéonta*), ce qui indigna Aristote car cela supposait que « ceux qui déraisonnent (*παρὰφρονοῦντας*, *paraphronoúntas*) raisonnent encore, mais n’ont pas les mêmes raisons » (*Métaphysique*, IV, 5, 1009b30). Ainsi, Aristote dit « déraisonner » quand Homère (approuvé par Démocrite) disait « raisonner autrement ».

6. Hegel réagit dans l’*Encyclopédie des Sciences philosophiques* à sa lecture de l’*Anthropologie d’un point de vue pragmatique* de Kant.

7. Emmanuel Kant, *Rêves d’un visionnaire*, trad. par Francis courtès, Paris, Vrin, 1989, p. 97.

8. Jean Tuillier, « délire », in *La Folie, histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 503.

9. On trouve parfois mention de l’intuition également.

bien le *modus operandi* de l’auteur qui permet de postuler son existence littéraire.

C’est chez Albert Londres, un homme de terrain, qu’on trouve peut-être un meilleur portrait du délire car il dit des fous :

Si leur conversation paraît incohérente, ce n’est que pour nous ; eux se comprennent. La rapidité de leur pensée est telle qu’elle dépasse les capacités de traduction de la langue. Ils laissent des mots en route, comme on saute deux marches d’escalier à la fois quand on est jeune et que l’on a du souffle. Les poètes, partis dans le cercle lumineux de leur inspiration, inventent des termes, les fous forgent leur vocabulaire. [...] Les conventions séculaires, qui font qu’un même peuple s’entend parce que les individus de ce peuple accordent aux mots une signification définie, ne jouent pas pour eux. Les fous parlent en dehors des règles établies. Il n’y a pas un peuple de fous : chaque fou forme à lui seul un propre peuple¹⁰.

Le délire se libère d’un système langagier régi par le souci de produire des séquences transactionnelles, et même de partager une certaine vision du monde. Ainsi donc, si le délire n’est pas raisonnable, il n’en demeure pas moins rationnel. Il n’est pas dénué de règles, il invente les siennes propres. Dès lors, il faut cesser de percevoir le délire comme une dénaturation de la langue et le concevoir davantage comme l’exploitation plus libre de ses virtualités. Serge Tribolet écrit à ce propos :

Le délire est une tentative pour dire l’extériorité du monde. Il témoigne d’un savoir différent de celui que nous appelons ordinairement connaissance. Ce savoir est extérieur aux frontières de la science. Il ne peut être connu par le simple raisonnement car il échappe aux règles classiques de notre logique de pensée. Il échappe même aux règles du langage commun, donnant ainsi une impression d’hermétisme du sens. Mais à qui sait entendre, le délire dit beaucoup, il pousse jusqu’à son maximum la capacité du dire, il traverse le dire, brise le mur codé du langage et ouvre les portes d’un savoir total qui concerne l’être des choses, l’être humain, l’être divin. L’être sur lequel la science n’a jamais prise¹¹.

Il y a donc une grande proximité entre l’usage poétique de la langue et le discours délirant. D’ailleurs, tout un pan de l’histoire psychiatrique rapproche les poètes des fous. Les médecins aliénistes ont commencé à observer le délire de l’“aliéné” à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. La nosographie établit des typologies à partir de lettres, de récits, de poèmes et d’autres productions dans le but d’évaluer la capacité

10. Albert Londres, *Chez les fous*, Paris, Arléa, 2009, p. 27-28.

11. Serge Tribolet, *La folie, un bienfait pour l’humanité*, Paris, Éditions de Santé, 2004, p. 44.

d'idéation. Peu avant le tournant du XX^e siècle, certains psychiatres progressistes attribuent à ces productions une valeur artistique digne de figurer au panthéon des lettres : « ce chassé-croisé entre le monde de la psychiatrie et celui des arts rend possible une esthétisation de la folie dont le surréalisme sera le parangon »¹². Et Luc Vigier d'ajouter : « textes, photographies, aphorismes et reproductions de tableaux de Braque, de Picasso, de Picabia, de De Chirico, puis de Magritte et de Dalí confirment l'obsession de l'image inattendue et simultanément logique, évidente, réelle, qui demande à se révéler dans l'effroi. En texte, en prose, en poésie, en image, en musique et au cinéma, la folie dans les années premières du surréalisme sera donc ce lieu de fureur et de cris, bombe placée au centre du bon sens, du bon goût, de la vraie Raison, dont les éclats valent moins que la vertu explosive même »¹³.

Le théâtre s'est très vite emparé de la puissance poétique du délire. Les fous habitent le théâtre dès l'Antiquité en vertu d'un principe simple : si « la folie est un "caractère" de référence », alors « le délire est une action scénique qui lui correspond étroitement »¹⁴. Anne Larue dresse un panorama efficace de cette accointance :

Cassandre, de l'*Agamemnon* d'Eschyle aux *Troyennes* d'Euripide, ne cesse de séduire les auteurs par les possibilités qu'offrent ses discours inspirés ; les *Bacchantes* présentent une belle galerie de fous saisis de fièvre, de transes, de délire ; chez *Médée* d'Euripide, ou *Phèdre* de Sénèque, la folie n'est plus tant délire que passion forcenée et excessive. Dans *Ajax* de Sophocle, le délire est à la fois central et éludé ; le délire de l'*Héraclès* d'Euripide fait l'objet d'un discours rapporté, celui de l'*Hercule* de Sénèque, en revanche, se produit sous nos yeux. Frappante est, dans leurs discours fous, la logique d'un ordre du monde où tout s'enchaîne, mais où le postulat de départ est faux ; mais plus frappante encore est la prestation même du fou, la crise de folie au théâtre¹⁵.

La spécialiste fait donc du délire l'apogée de la folie, son expression la plus éclatante. Concomitamment, le délire s'érige en moment privilégié pour le morceau de bravoure. Il brille d'un éclat particulier dans l'économie d'une pièce en offrant à l'acteur la chance d'accomplir une performance poignante et souvent décisive pour l'intrigue elle-même.

12. Vincent Capt, « Inventer des langues sans nom », *Magazine littéraire* (2012), p. 51.

13. Luc Vigier, « Les surréalistes contre la raison unique », *Magazine littéraire* (2012), p. 55.

14. Anne Larue, *Délire et tragédie*, Paris, Éditions InterUniversitaires, 1995, p. 7.

15. *Ibid.*, p. 163.

Dans le délire, la raison se met en veilleuse pour laisser la parole se déployer. Le fou, comme le poète, a compris que seule une langue chaotique pouvait rendre compte de la part du chaos dans le réel, comme si le délire se manifestait dans une logique mimétique plus ouverte. Et il semble même que plus le délirant perd de sa capacité communicationnelle et de sa raison, plus il permet à son affect de s'exprimer. Bien sûr, il s'isole fortement et c'est pourquoi Tribolet insiste en disant qu'il est « son propre peuple ». Les autres ne parlent plus la même langue – ce sont eux les barbares ! Tels les sages de la Chine ancestrale, les poètes et les fous se désolent de ne pouvoir communiquer leur sagesse. Il y a donc aussi une parenté entre le délire et le rêve, ce moment de relâchement de la conscience qui autorise à ressaisir le réel selon l'expression subjective de son point de vue, de sa propre compréhension. Le délire peut donc être un moment privilégié pour exacerber sa solitude. C'est ce double mouvement qui fait écrire à Michel Foucault :

Dans le discours commun au délire et au rêve, se trouvent jointes la possibilité d'un lyrisme du désir et la possibilité d'une poésie du monde ; puisque folie et rêve sont à la fois le moment de l'extrême subjectivité et celui de l'ironique objectivité, il n'y a pas là contradiction : la poésie du cœur, dans la solitude finale, exaspérée, de son lyrisme, se trouve être par un immédiat retournement le chant originaire des choses ; et le monde, longtemps silencieux en face du tumulte du cœur, y retrouve ses voix¹⁶.

Si le délire psychiatrique peut se prêter à une lecture poétique, celle du délire littéraire est doublement légitimée.

Défini comme un écart, une ex-centricité, un dés-axement, un dé-raillement ou encore un dé-règlement, le délire est clairement une affaire d'a-normalité, sinon d'a-normativité. Ce régime extraordinaire de la langue rejoint *in fine* l'idée même de style. Sous ce terme polémique, nous entendons un principe de *motivation* des unités de langue et du discours, c'est-à-dire une production issue de choix ou encore de manipulations, eux-mêmes réalisés dans le but d'être considérés comme tels, à l'opposé de ce qu'on pourrait appeler un emploi "naturel" ou encore "mondain" de la langue. Ces choix ont largement occupé l'histoire littéraire puisqu'ils ont longtemps été perçus comme un paramètre *sine qua non* de la littéarité elle-même. Dans *La*

16. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, opus cit., p. 536.

Stylistique, Georges Molinié explique que « l'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style, même si, en revanche, le style peut difficilement s'appréhender autrement que comme objet d'étude de la stylistique [...] ; l'objet majeur éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littéarité du discours, de la *praxis* langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature »¹⁷. La prééminence de la stylistique s'explique du fait que la figure est un écart par rapport à l'usage mondain de la langue. Pour Marc Dominicy, cette stylistique de l'écart développe une « inclination moderne pour l'inédit ou le déviant »¹⁸ au XX^e siècle.

Cette conception romantique veut faire de la littérature un régime d'exception de l'usage de la langue avec, entre autres paramètres, une visée esthétique et une stratégie rhétorique. La littérature, et donc la stylistique, adviennent lorsque la langue est affectée d'un coefficient de poéticité et d'une appropriation doublée d'une volonté de reconfiguration de la matière langagière. Cela oblige habituellement à penser un degré zéro du style qui serait un emploi entièrement neutre de la langue. Cette idée d'« écart » est devenue un poncif et la littérature s'est bien chargée de fournir des contre-exemples, surtout au XX^e siècle. Le soupçon porté à l'encontre de l'écart va même jusqu'à traduire le fait figural comme une « anomalie » (Tzvetan Todorov), un « scandale » (Roland Barthes), un « viol » (Albert Cohen) ou encore un « abus » (Paul Valéry). Lorsque Beckett choisit d'écrire en français, c'est justement pour mieux résister à cette tentation du style. Il recherche l'appauvrissement de l'écriture. Il recherche une langue plus directe, plus transparente et donc contraire au style. Néanmoins, la liste des exceptions ne suffit pas entièrement à détruire l'idée que la littérature et la stylistique se construisent dans un écart à la norme, même si cette dernière est une aporie. En tout cas, si l'on ne s'accorde pas à penser la littérature comme un délire, force est d'admettre que le délire est toujours un grand moment de littéarité, surtout ciselé par des dramaturges : « *it is valuable to exam-*

17. Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.

18. Marc Dominicy, « Du "style" en poésie », in Pierre Cahné et Georges Molinié, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 135.

ine the speech of fools because it illuminates their confusing roles. In comparison to others, fools use more wordplay, more rhetorical figures, and more Ciceronian topics of invention and forms of argument, reasoning, and disputation. They mock rhetorical conventions and regularly employ puns and bawdy slang »¹⁹.

Cette partie se consacre donc à l'étude stylistique et pragmatique du corpus dans l'optique d'en comprendre les saillances langagières qui font basculer la poéticité dans le délire, c'est-à-dire le style maîtrisé dans l'hypertrophie exaltée. Cette partie aurait donc tout aussi bien pu s'intituler *Lire et dé-lire* tant il s'agira de désosser les apparentes élucubrations afin d'en extraire la substantifique moelle. Nous commencerons par aborder le délire sur le plan de la logique. Nous verrons que le régime sémantique du langage est mis à mal par d'autres systèmes privilégiés par les auteurs. Ensuite, nous pourrions nous intéresser à la valeur plus proprement poétique du délire.

1.1 *Stultus stultitia loquitur*

Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif.

Antonin Artaud

Selon l'adage d'Érasme, *stultus stultitia loquitur*, les fous disent des folies. Le délire littéraire dès lors passe pour une figure imposée. Parler de folie, c'est d'abord faire parler la folie.

Il n'existe pas de thème de prédilection pour écrire le délire. Tout repose dans l'art de faire dévier la langue en faisant feu de tout bois. Sémantique, phonétique, syntaxe, rythmique, pragmatique, tout peut faire délirer la langue. Il s'agit non seulement de s'attaquer au principe de *cohérence* du discours, c'est-à-dire aux contraintes qui

19. Vicki Janik, *op. cit.*, p. 13 – Je traduis : « L'étude du discours des fous est précieuse car elle met en lumière la confusion qui est propre à leur rôle. En comparaison avec d'autres, les fous utilisent plus de jeux de mots, plus de figures de rhétorique, et plus de procédés cicéroniens dans le choix et la forme des arguments, la démonstration et la réfutation. Ils ridiculisent les règles de la rhétorique et emploient régulièrement des calembours et un argot fleuri. »

portent sur l’organisation textuelle dans sa globalité – étant entendu que « le besoin de cohérence est une sorte de forme *a priori* de la réception discursive »²⁰ – mais encore à sa *cohésion*, c’est-à-dire aux contraintes locales qui assurent la continuité de l’énoncé de phrase à phrase. Les exemples qu’Anne Larue donne des grands délires au théâtre sont en réalité peu inventifs sur le plan formel. C’est avant tout le contenu passionnel qui est mis en avant. Il y a plus d’adresse dans la tirade d’Harpagon qui vient de se faire voler sa cassette. L’anomalie langagière a de surcroît une valeur comique qui n’est pas l’affaire de la spécialiste et qui, en revanche, nous intéresse au plus haut point car, concernant les bouffons, « l’approximation de leurs différents langages, le fait de déformer les mots volontairement ou non, de cultiver le contresens dans les constructions grammaticales, tout cela ajoute à leur comique une dimension supplémentaire souvent d’une irrésistible drôlerie »²¹. Or, on trouve des inventions formelles de ce genre dès le Moyen Âge.

La fatrasie est un genre poétique en vogue à partir du XIII^e siècle et jusqu’à Rabelais. Sous ce nom, une variété de poèmes parfois satiriques développent un art de jouer avec les sonorités. Les poèmes fatrasiques recèlent quantités d’audaces de construction dans le but de produire volontairement un style amphigourique. Cependant, la forme fatrasique respectait la structure grammaticale et lexicale des langues de France. La forme était même fixe et sophistiquée. Il n’était pas question d’écriture automatique. Le non-sens y est encore relatif car on peut se raccrocher à une vague signification qui se maintient grâce au contexte linguistique ou extra-linguistique, soit encore parce que la coupure de sens relève d’une intention parodique. Les auteurs ont recours à des saturations de références qui, au lieu de concourir à un but mimétique, créent un monde foncièrement irréel, constitué par des séries d’impossibilités et par des rapprochements inattendus de termes plus ou moins incompatibles.

Il n’en fallait pas plus pour que ce soit une heure de gloire du non-sens. Paul Zumthor y voit la poursuite de l’« évacuation du sens »²² tandis que Pierre Bec

20. Michel Charolles, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années soixante », *Modèles linguistiques*, X, 2 (1988), p. 46.

21. Pierre Étaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. 13.

22. Paul Zumthor, « Fatrasie et coq-à-l’âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », in Robert Guiette, *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie français offerts à Robert Guiette*,

parle d'un « éclatement du langage dans son pouvoir signifiant »²³. Le phénomène touche aussi d'autres genres mais plus discrètement. Sont concernés les pastourelles, les rondeaux, les virelais et les ballades. De là naît une poésie du non-sens dont la logique est « un jeu qui nous déterritorialise, puisque le réel, le sens, se mue constamment en un irréel, un non-sens, et qui nous inquiète – car nous voilà bien contraints à admettre ce que nous ne saurions admettre : qu'un monde qui a un sens pour nous, si fragmentaire soit-il, n'est pas à l'abri d'un monde autre, régi par un non-sens qui nous échappe »²⁴. Cette tradition a été conservée par l'intermédiaire des troubadours et redécouverte seulement au XX^e siècle. Les Surréalistes et l'Oulipo se sont fait un devoir de la remettre au goût du jour. Dans le fragment *L'absurde* tiré d'*Ahmed philosophe*, on peut lire :

AHMED. – Ferre, Camille, ferre! Tire! Hale-moi, plein de sens, vers le non-sens!

Badiou, *L'absurde*, p. 362.

La fatrasie n'est pas complètement étrangère à la tendance pour le carnaval puisque le recours au bas corporel y est très fréquent. La digestion, les organes génitaux ou l'acte sexuel y sont des thèmes récurrents. Certains phénomènes de renversement n'y sont pas rares. Elle n'est pas non plus étrangère à la mélancolie que nous avons définie comme, entre autres, une mise en péril du sens. Mélancolique aussi la tendance à la logorrhée verbale puisque *verbositas* est l'une des filles la mélancolie²⁵.

Au début du XX^e siècle, l'atmosphère littéraire est encore imprégnée des expériences linguistiques d'un Lewis Carroll. Le néologisme burlesque, l'allographie, l'antilogie, la dissociation, l'effacement d'objet et la polyglossie ont su charmer un certain public. Le dadaïsme poursuit la croisade contre le sens. Jarry, lecteur de Carroll, participe à mettre l'écriture nonsensique au goût des Français. Le texte suivant exacerbe son obscurité sous prétexte de suivre une logique héraldique. Il s'agit plutôt de convoquer ici et là quelques raretés lexicales pour créer un salmigondis

Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 11.

23. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e et XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, t. 1, p. 168.

24. Martijn Rus, *Poésies du Non-sens*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 118.

25. Voir page 244.

impénétrable. La cérémonie qui se déroule conserve tout son mystère.

ORLE. – Cariatide de la mandragore gigantesque fossilisée, desséchée par la lumière, qui est foudre, et du faix du lingot d'or qui fouille de son museau mes épaules comme une bêche de sépulture, les quatre hérauts cardinaux m'associèrent à leur œuvre devenue impaire, et des quatre vents ont rayonné vers mon second foyer, masqués d'armures en ellipse, les tambourineurs. Mes cheveux emmêlés par l'agonie de la lumière nocturne se mirent dans une couronne d'épines, et notre polygone sustentateur grave la fosse et le cercueil du pentagramme crucifié. Sépulcre aérien, permets à l'un des piliers de ton temple de s'enfuir, sans déraciner les quatre fûts non cerclés et peints d'emblèmes qui ont leur importance, pieds d'un lit ou d'un catafalque dont je n'ai vu ni le dais ni le toit, non plus que les visages voilés par l'araignée tisseuse de l'ombre barbe des visières.

Devant le premier héraut.

Avant la fuite irréconciliable, voir quelles sont les faces.

Devant le second.

Comme on se penche sur un puits.

Devant le troisième.

Les enluminures des missels aux niches fermées des quatre pierres du dolmen.

Devant le quatrième.

Comme on regarde dans une cloche...

Il n'ose et passe.

Jarry, *César-Antéchrist*, acte héraldique, sc. 3, p. 287.

En dépit de son caractère sibyllin, on ne peut s'empêcher de détecter une certaine solennité au-delà de l'amphigouri. L'évocation de la couronne aux épines et de la crucifixion donnent immédiatement un cachet sacré. Plusieurs mots évoquent la mort : « catafalque », « sépulcre », « sépulture ». De manière presque picturale, par touches sémantiques, le spectateur peut retrouver une impression de sens. De la même manière, on retrouve dans l'exemple suivant une présence importante du vocabulaire de la géométrie, ce qui donne une impression de grande scientificité alors même qu'on n'y comprend rien :

LE TEMPLIER. – La substance de ton diamètre est un point. La ligne et son envergure sont dans mes yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz palloïde.

FASCE. – Squelette, en tes culbutes d'ara, tu es le Christ ou Saint Pierre.

LE TEMPLIER. – Le cycle est un pléonasme : une roue et la superfétation du parallélisme prolongé des manivelles. Le cercle, fini, se désuète. La ligne droite infinie dans les deux sens lui succède. NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS, demi-cubiste sur l'un et l'autre pôle de ton axe ou de ton soi! [...]

Jarry, *César-Antéchrist*, acte héraldique, sc. 6, p. 140.

Que comprendre ? S'il décrit des blasons, de toute évidence, Jarry ne suit pas les règles de l'héraldique...

On peut citer un dernière exemple du corpus jarryque. Celui-ci met en évidence un champ lexical chimique, ce qui questionnerait presque le sens de la didascalie « *chimant* », qui signifie d'ordinaire "manifester sa mauvaise humeur, son dépit" et prête à confusion ici vu le contenu de la réplique. P.H. se perd ensuite dans des considérations astrologiques qui, à leur tour, introduisent du latin. Le tout se télescope dans un imbroglio inextricable.

LE P.H., *chimant*. – (*Il compte la finance des bons pères avant de commencer son discours.*) De même que le diamant est soluble dans l'eau, et que l'azote brûle avec vivacité dans le chlore, en s'alliant avec l'hydrogène pour produire Az Cl³, de même mes serre-argent n'ont pas pu trouver de rentiers, car rue de Viarmes le phosphore est composé d'eau et de charbon. L'arsenic est une combinaison d'antimoine (ce qui me fait penser à Frère Pimor) et de gendarmium, 100 HO⁷, HO². J'ai un habit en laine philosophique, et le sucre forme une dissolution remarquable dans le protoxyde d'hydrogène. Ma lampe chimique s'éteindra bientôt, car je vois les Gémeaux passer dans le plan méridien. Quand j'ai épousé la mère EB, et que j'ai tiré l'horoscope de mon destin futur, les 3 constellations, les 3 signes du zodiaque les plus favorables ont été Aries, Taurus, Caper, ou si vous aimez mieux le Bélier, le Taureau et le Capricorne ; ce qui est fort connu. Ceci est sale. Mais je l'interprète en ce sens, que cette abondance de cornes me prépare la corne d'abondance et la plus grande prospérité. *Non quum vacaveris, chimandum est*, ce qui veut dire que l'azote est un métal ; *omnia alia negligenda sunt*, il forme une combinaison avec l'hydrogène ; – *ut huic assideamus*, il faut tuer Priou. – Il a été enfermé dans ma gidouille, *ei nullum tempus satis magnum est*, et il a été pris où ? – *etiam si a puerita usque ad longissimos humani ævi terminos, vita producitur* ; il a été pris où, Priou ? – Il s'est évadé, le triste être, par la porte d'en bas fermée à l'émeri, entraînant après lui un tas de produits ; – il s'est évadé, Priou, que je conservais précieusement. Il est idiot ! Où peut-il être passé ? Holà ! Larbin chimique ! Merdanpot ! Arrive ici !

Jarry, *Ubu cocu*, I, tab. 2, sc. 2, p. 478-479.

L'horoscope, le latin et le langage scientifique sont naturellement obscurs pour le commun des mortels. Jarry en tire parti en exacerbant l'obscurantisme qui y est attaché, invitant à soupçonner ces langues hermétiques. Par cette déformation, le spectateur questionne les disciplines elles-mêmes, le mysticisme astrologique, l'hypnotisant latin ecclésiastique ou la *novlangue* résultant du positivisme scientifique.

Chez Ghelderode, la qualité du délire est parfois difficile à évaluer. Le personnage de Bam-Boulah a une parlure d'immigré qui offusquerait sans doute le public d'aujourd'hui.

BAM-BOULAH. – *Yes*. Ecoute petite pouyâme. (*À toute vitesse et sans ponctuation, il débite :*) T.S.F. roucoucou allô allô centrale téléphone Mademoiselle Karakarak N°2 secteur crac mille millions d’étoiles dépôt munitions bonsoâr gare tû-tût secteur 3 ministère et police moâ manger chocolat et boire petite lait banque Moussié secteur 4 viens poupoule molitaires et bonnes d’enfants vive la classe populo-baba-midi la souple nivellement par le flanc suppression sans douleur rastas en colonnes par quatre soir éternité commence.

... signé Bam-Boulah.

Ghelderode, *Pantagleize*, acte II, 2^e tableau, p. 57.

Certaines graphies comme « Moussié » et les élisions de déterminants montrent bien l’accent “ethnique” que l’acteur doit prendre pour jouer le rôle tel qu’il a été conçu par l’auteur. La graphie de « bonsoâr » évoque plutôt la diction de clowns comme Grock. La précision de la signature, en fin de réplique, signale que le personnage se livre consciemment à une performance, à une démonstration. Il y a comme un deuxième degré de représentation.

C’est aussi le cas dans *En attendant Godot* où figure un cas emblématique de verbomanie. Il est demandé au personnage de Lucky de penser. Il se livre à l’exercice du soliloque qui illustre bien une pensée de Foucault : « dans la démence, les fonctions essentielles de l’esprit pensent, mais pensent à vide, et par conséquent dans une extrême volubilité »²⁶.

LUCKY, *débit monotone*. – Étant donné l’existence telle qu’elle jaillit des récents travaux publics de Poignon et Wattmann d’un Dieu personnel quaquaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l’étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l’instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l’enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd’hui et calmes si calmes d’un calme qui pour être intermittent n’en est pas moins le bienvenu mais n’anticipons pas et attendu d’autre part qu’à la suite des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l’Acacacadémie d’Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d’erreur que celle afférente aux calculs humains qu’à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établie tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n’anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu’en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés il apparaît que l’homme contrairement à l’opinion contraire que l’homme en Bresse de

26. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique, opus cit.*, p. 280.

Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir et en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré l'essor de la culture physique de la pratique des sports tels tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la conation le tennis le camogie le patinage et sur glace et sur asphalte le tennis l'aviation les sports les sports d'hiver d'été d'automne d'automne le tennis sur gazon sur sapin et sur terre battue l'aviation le tennis le hockey sur terre sur mer et dans les airs la pénicilline et succédanés bref je reprends en même temps parallèlement de rapetisser on ne sait pourquoi malgré le tennis je reprends l'aviation le golf tant à neuf qu'à dix-huit trous le tennis sur glace bref on ne sait pourquoi en Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement on ne sait pourquoi de maigrir rétrécir je reprends Oise Marne bref la perte sèche par tête de pipe depuis la mort de Voltaire étant de l'ordre de deux doigts cent grammes par tête de pipe environ en moyenne à peu près chiffres ronds bon poids déshabillé en Normandie on ne sait pourquoi bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann il ressort ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann qu'à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs peuchère je reprends on ne sait pourquoi malgré le tennis les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au suivant la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues si calmes hélas la tête la tête la tête la tête en Normandie malgré le tennis les labeurs abandonnés inachevés plus graves les pierres bref je reprends hélas hélas abandonnés inachevés la tête hélas les pierre Conard Conard... (*Mêlée. Lucky pousse encore quelques vociférations.*) Tennis!... Les pierres!... Si calmes!... Conard!... Inachevés!...

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 59-62.

L'amphigouri est composé de ressassements. Les syllabes se grippent dans une espèce de bégaiement dont nous avons déjà dit qu'il donnait lieu à des sonorités malheureuses. Le soliloque ressemble à un disque rayé dont la lecture procéderait par à-coups et sursauts, recomposant l'enchaînement syntaxique dans un cadavre exquis. Bien sûr, le soliloque représente une prouesse technique puisque l'absence de logique et de ponctuation défie la mémoire de l'acteur. Le procédé de la répétition empêche la progression linéaire du discours. Et pourtant on sent la pugnacité de Lucky qui se bat pour préserver un semblant de syntaxe cohérente. Au-delà de

cet exemple, Bruno Clément montre dans sa monographie que le style de Beckett est marqué par l’oxymore, l’antithèse et l’éparmothèse, toutes les figures du retour d’un mot sur un autre au sein d’un espace déterminé par leur opposition²⁷. Anne-Cécile Guilbart complète cette analyse en écrivant que « ce ressassement contradictoire tend à l’abolissement de l’idée, du sens, ou de l’image, affirmant l’intransitivité proprement moderne d’une écriture sans quête d’une représentation »²⁸. L’humour consiste à ébranler « la tectonique du sens » en expérimentant « une langue à la dérive, sans prise ni effet sur le monde, une langue-farce dont les usagers deviennent à leurs dépens les clowns au grand cirque de l’existence »²⁹. À propos de *Fin de partie*, le critique Marc Bormard écrivait dans *Les Nouvelles littéraires* : « j’ai eu constamment l’impression d’écouter une fatrasie. Du Moyen Âge cette pièce a aussi la structure : danse macabre, personnages allégoriques, amphigouri scolastique qui rappelle celui de la décadence universitaire, avec ses ratiocinations aristotéliennes, où la métaphysique prend soudain l’accent de la farce »³⁰.

Mais la fatrasie atteint des paroxysmes lorsque l’intégrité du mot est joyeusement torpillée sous la plume de Dubillard :

- A. – Kréponiek, bubon, kréponiek chatoum epoustomaille.
- B. – Epoustométron, piss cailloubi, bubon. Este akropek vani, vanira croubinief.
- A. – Na, na, bubon.
- B. – Ti, ti bubon, tititi. Naraillou Kréponiek. Similousimilocène, agadi, révolapouste, parabolo.
- A. – Téli, astéli, cuncta terrarum subacta, biribim Kréponikel Georges Kur Paulette.
- B. – Georges kur Paulette foutra-pétrombine, garaillou.
- A. – Na, na, bubon.
- B. – Ti, ti, bubon, estime mocassin puss Georges, kur den mist profonde aparabim miste 22 long rifle.
- A. – Egonè, labène mercélis Verlant ? Kur bis escampetouménos ?
- B. – O.K. O.K. *Ils passent.*

Dubillard, *Persécution*, p. 234.

Avec cette version plus extrême où les personnages ne sont même plus des mots

27. Bruno Clément, *Beckett*, Vincenne, Presses Universitaires de Vincenne, 2018.

28. Anne-Cécile Guilbart, « rien », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 935.

29. Bruno Blanckeman, « Humour / ironie », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 504.

30. Marc Bormard, « “Fin de partie” », *Nouvelles littéraires* (9 mai 1957).

mais des lettres, l'auteur s'inscrit dans une tradition faisant écho aussi bien au *Jabberwocky* de Lewis Carroll qu'au *Grand Combat* de Michaux. Ici, il ne reste plus grand chose du lexique français. On a plutôt à faire à une glossomanie, une langue incompréhensible mais qui semble tout de même fonctionner comme un système cohérent pour les personnages eux-mêmes, puisqu'ils font mine de l'employer tous les deux. C'est plutôt la familiarité de la syntaxe qui permet de deviner une conversation. On retrouve les structures habituelles du dialogue, des interrogatives et un semblant de dissension, tout à fait comme dans *Un Mot pour un autre* de Tardieu. Des noms surgissent, et l'imaginaire linguistique nous permet de supputer que « na » signifie “non” et que « ti » signifie “oui”. Un mot français se glisse. Un autre a l'air latin. Un autre encore sonne grec. Rien n'est sûr.

La fatrasie peut aussi, à l'opposé de la libre explosion du charabia, se glisser dans une enveloppe bien plus policée. Parmi les procédés phares qui permettent de construire un discours délirant, on trouve notamment diverses formes d'accumulation. Sur le plan stylistique, elles servent à mettre en exergue un élément du discours en le développant exagérément. La syntaxe est prolongée dans une sorte de *fugue* infinie qui varie inlassablement un thème.

Dans l'exemple suivant, tiré d'*Ahmed le subtil*, Ahmed se livre à un cas typique d'énumération accumulative, c'est-à-dire une succession juxtaposée d'élément référant non seulement au même domaine sémantique, dans une joyeuse déclinaison du champ lexical de l'immigration, mais appartenant également à la même classe grammaticale, les noms de nationalités.

AHMED. – Vous avez été impudente ! Le bruit s'est répandu partout que vous vouliez coincer Passion oblique, et Lanterne avec. Il y a eu une alliance des terroristes et des jeunes gros bras du PQCF et de la Cé-cleffe. Je soupçonne que les Palestiniens et le KGB sont derrière. Ils ont juré de vous avoir. Ils sont par petits groupes, et ils arpentent la Cité avec couteaux, chaînes de vélo, barres de fer, tout un arsenal. Il y a des Nègres, des Arabes, des Pakistanais, des Antillais, des Serbes, des Croates, des Oustachis, des Turcs, des Comoréens, des Tahitiens, des Grenadiers, des pirates des îles, des Guyanais, des Sri Lankais, des Portugais, des Grecs, aussi bien des Grecs anciens que des Grecs modernes, des Espagnols, dont je vous prie de croire que l'armée n'est pas en déroute, des Malgaches, des Réunionnais, des Congolais, des sicaires de républiques bananières, et des mercenaires de potentats subglaciaires. J'ai

même vu un Belge, en compagnie d'un Chinois. Lanterne les encourage en sous-main. Moustache a déjà passé de vie à trépas. À très, très, pas, c'est moi qui vous le dis. C'est l'émeute. Sur Sarges-les-Corneilles descend le grand soir sardanapalesque. Moi-même, je suis menacé.

Badiou, *Ahmed le subtil*, III, 3, p. 134-135.

Le délire verbal se double ici d'un délire plus proprement psychiatrique puisqu'il s'agit pour Ahmed d'entraîner Madame Pompestan dans un authentique délire paranoïaque. Il nourrit l'effet de psychose par un déluge de noms de nationalités en pointant particulièrement une certaine xénophobie à l'égard des immigrés. L'allongement syntaxique crée un double comique puisque, d'une part, le spectateur voit bien l'absurdité d'un inventaire si long et pourtant si précis et, d'autre part, la rythmique favorise une diction déclamatoire qui accompagne assez bien ce sentiment d'un prodigieux débarquement. Certains éléments exotiques se glissent dans la mélodie et permettent de créer un phénomène d'étrangeté, une anomalie qui garantit efficacement la dimension comique. Sur le plan historique, il est hautement improbable que des Oustachis fassent partie de l'abordage clandestin promis par Ahmed. Que viendraient faire des insurgés séparatistes croates dans la banlieue fantaisiste de Sarges-les-Corneilles ? Le nom n'est mentionné que pour réactiver le souvenir des barbaries commises sur les populations serbes, tziganes et juives de Croatie et de Bosnie-Herzégovine. Et que dire encore des pirates des îles ou des mercenaires d'anonymes potentats – la précision « subglaciaire » n'apporte à peu près aucun renseignement puisqu'elle n'exclut que l'Arctique, peu connue pour ses tyrans ? C'est toute l'habileté d'Ahmed de nourrir la paranoïa de la Pompestan, quitte à puiser un peu dans la littérature d'aventure, de l'équateur jusqu'aux pôles. Sur le plan syntaxique, la correction concernant les Grecs anciens et les Grecs modernes ainsi que celle sur les Espagnols participent d'allongements variés et permettent de redynamiser la cadence. Il va de soi que les précisions sont merveilleusement superfétatoires. La construction va jusqu'à ménager une sorte de chute puisqu'Ahmed finit par mentionner un Belge en compagnie d'un Chinois. Or l'escalade délirante incitait au contraire à ne pas finir sur une touche si prosaïque.

Ahmed piège également le personnage Rhubarbe lorsque celui-ci veut aller déclarer à la Préfecture une association dont il ignore le nom encore une heure avant.

Il s'agit d'une association qui se voudrait au service de la citoyenneté, incapable de corruption, éthique et dynamique. Il tombe alors sur Ahmed qui profite de la situation. Le bouffon lui propose assez rapidement « Association pour la dynamite civique »³¹. Mais Rhubarbe y trouve à redire car on y perd l'idée de consensus qui lui semble essentielle. Ainsi, d'objections en corrections, les propositions s'enchaînent jusqu'à produire une merveilleuse aberration :

AHMED. – « Association traversière des ouragans concrets par l'effet immédiat sur la prise en main équitable et l'humaine globalisation transparente d'une harmonieuse dynamite civique » ? Raisonnablement, en sautant quelques particules de liaison, le sigle sera : A.T.O.C.P.E.I.S.P.M.E.H.G.T.H.D.C. Ça sonne formidablement, atoc-peispmehgthdc.

RHUBARBE. – C'est vrai que le langage peut tout dire ! Je ne croyais pas qu'on mettrait mon plan si vite et si clair dans ces quelques mots ! Merci, Ahmed.

Badiou, *Le langage*, p. 180.

Chez Ghelderode, on trouve des accumulations semblables mais elles se rapprochent davantage de l'énumération ludique puisque la Voix aiguë qui annonce la harangue apostrophe une variété fourmillante d'auditeurs.

VOIX AIGUË. – Diables de toutes catégories, de tous calibres et de tous poils, tatoués, gluants, obtus, hérissonnés, obèses, pointus, cracheurs, puants, bigarrés, lip-pus, bossus, galeux, musqués, ratatinés, bigles, bègues, furieux, bilieux, sardoniques, épileptiques, ardents, vénéneux, fumants, asphyxiants, pisseux, hideux, épilés, pustuleux, adipeux, carbonisés... Et vous, trètous animaux néfastes, punaises, araignées, cloportes, chats-huants, mille-pattes, nécrophores, putois, blaireaux, scorpions, escarbots, mouche-à-miel, frelons, prinkères, chacals, vipères, crocodiles... Et vous trètous mes chers auxiliaires, nabots, gnômes, vampires, lamies, spectres... Et vous trètous musicants, bourreaux, ballerins, pompiers, croque-morts, chirurgiens, artificiers, apothicaires, arquebusiers, chef-de-claque, vociférateurs, ramoneurs-jurés, empaillieurs, camelots et fourriers de Lèpre, Peste et Choléra, et porteur de gaz délétères... oyez, oyez, oyez le discours de maître Léonard, votre chef...

Ghelderode, *La Grande Tentation de Saint-Antoine*, p. 140-141.

Le cumul des désignations répulsives sert à dépeindre un véritable capharnaüm. L'accumulation est construite en quatre énumérations dont le but principal semble d'envahir l'imaginaire du public d'images d'horreurs. L'aspect ludique jaillit non seulement de l'hypertrophie mais encore de la bizarrerie des appellations. L'abondance des désignations des démons relève d'une taxinomie outrageusement savante

31. Alain Badiou, *Le langage*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 178.

dont les critères de distinction relèvent d’une diabolique préciosité. Alors qu’Alain Badiou récitait sa géographie, Ghelderode explore plutôt le passé en mettant à l’honneur des archaïsmes. Par exemple, l’adverbe « trètous », qui signifiait “tous absolument” au Moyen Âge, est justifié par le contexte intradiégétique. Mais c’est encore avec une passion encyclopédique qu’il ressuscite un lexique d’outre-tombe.

Enfin, l’accumulation peut également prendre une forme plus normée, celle de la liste, dans la grande tradition de Rabelais. Nous avons partiellement cité cet exemple pour parler de l’importance de la nourriture. Il est temps de le partager dans son entièreté :

CARTE

UN et DEUX la lisent alternativement.

La terrine du chef
Le pied du chef
Le museau du chef
L’œil du chef
Les turqueries farcies à la grecque
Les salopes milanaïses
L’œuf cocu
Le trou normand
La truite de Schubert
La poule salée sur canapé
La vieille andouille
Le frein de Grenouille à disques
L’escargot venu tout seul sur commande (8 jours d’avance)
La saucisse du chef dans son étui
Le matelot breton en hachis à la salade fixe
La salade mobile
Le Chirac sauce madère
La banane en gondole
Le laissez-pisser de mouton
Le bœuf en tube
Le changement de garniture
Le dentier neuf pommes pont neuf
Le cure-dent du chef
Le paf du chef selon grosseur
Non ! le pif du chef
Non ! le pouf du chef
Non ! le pif paf pouf du chef
Le cornichon maison
La maison du chef
La gueule du client
Les fruits du labeur

Le café turc
Le qu'à pas fait exprès
La table garnie
Les sièges
Le restaurant
Les bougies
La carquette
Maison du chef

Dubillard, *Au restaurant*, p. 51-52.

Umberto Eco, dans le *Vertige de la liste*, explique que la liste est un pis-aller courant de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge qui dénote une volonté de mettre en ordre. La liste est d'abord là pour manifester la volonté même de *mettre en forme*. À cet égard, il précise que les listes de Rabelais relevaient au contraire d'« un mépris pour les exigences d'ordre que prescrivaient les doctes sorbonnards »³². Cette fantaisie devait marquer la naissance de « la poétique de la liste pour la liste »³³. Il ajoute ensuite que dans le monde moderne au contraire, elle « est conçue pour le goût de *déformer* »³⁴, ou encore pour le « goût de l'excès »³⁵. Avec Dubillard, on se rapproche de l'« énumération chaotique »³⁶ qui est un assemblage de choses volontairement dépourvues de rapport réciproque apparent. Il faut donc y voir une forme jubilatoire du chaos qui passe par un détournement sémantique. Tout repose en effet sur le coup de force qui pousse le spectateur à accepter les éléments de la liste comme des plats comestibles.

Pourtant, le chaos apparent ne doit pas exclure une logique interne. On peut même dire que c'est toute une rhétorique du délire qui se déploie ici : « Toutes les poétiques du XX^e siècle se trouvent chez Dubillard, du poème en prose [...] au pastiche oulipien [...], de l'énumération à la Prévert [...] aux néologismes à la Michaux [...] en passant par l'aphorisme contre-pétant digne de Rrose Sélavy »³⁷. Par exemple, on voit bien que les quatre premiers éléments sont réunis autour du complément du

32. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 249.

33. *Ibid.*, p. 250.

34. *Ibid.*, p. 245.

35. *Ibid.*, p. 250.

36. Nous reprenons un concept cité par Umberto Eco et que l'on doit à Leo Spitzer dans *La Enumeración caotica en la poesia moderna*.

37. Jean-Pierre Siméon, « Dubillard poète », *Europe : revue littéraire mensuelle. Roland Dubillard*, 1065 (2018), p. 74-75.

nom « du chef », probablement dans un clin d’œil au fait qu’on trouve cette précision dans bon nombre de menus et qu’à force, on peut en effet avoir l’impression que l’expansion du nom fonctionne avec n’importe quel substantif. Plus tard, on retrouve également « La maison du chef », et, peut-être parce que l’auteur était dépassé par sa propre frénésie, on trouve de nouveau « Maison du chef ». Les « salopes milanaises » et l’« œuf cocu » apparaissent pour des raisons paronomastiques. On reconnaît bien une déformation de l’« escalope » et de l’œuf « à la coq ». La truite de Schubert était en quelque sorte servie sur un plateau par le compositeur lui-même. Il suffit à Dubillard d’activer la connivence culturelle. La « vieille andouille » et les « fruits du labeur » sont des syllepses. Les expansions du nom attestent les catachrèses mais, bien sûr, le spectateur rétablit également le sens propre des comestibles. On passe de la « salade fixe » à la « salade mobile » par contradiction. Le « dentier neuf pommes pont neuf » est un simple chiasme phonétique. La déclinaison du « paf du chef » en « pif », « pouf » et enfin en « pif paf pouf » relève de l’épanorthose. L’enchaînement entre le « cornichon maison » et la « maison du chef » est une concaténation. Un calembour justifie qu’on passe du « café turc » au « qu’à pas fait [exprès] ». Et que dire de la précision « 8 jours d’avance » qui renforce l’absurdité déjà présumée de cet escargot qui « court » de lui-même à sa perte. Il serait fastidieux de tenter une analyse exhaustive car le délire est justement saturé de procédés de déconstruction : « La complexité apparente du théâtre de Dubillard est en fait la condition de sa cohérence. Tout se tient, du détail d’une allitération au rythme de la pièce, du lapsus qui fait jeu de mots à la collusion hypertextuelle »³⁸.

Nous nous sommes surtout intéressés à des verbigérations solitaires, mais le délire peut très bien être le fruit d’une complicité. Comme chez Ionesco, on trouve des délires à deux.

Nous nous proposons de nous pencher plus en détails sur le genre du diablogue inventé par Dubillard. Le mot « diablogue » est un mot-valise composé des mots « dialogue » et « diable » car l’auteur avait dans l’idée d’écrire des dialogues piégés dans une diablerie. De quelle diablerie s’agit-il ? Celle de la logique, à n’en pas douter, et

38. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard, opus cit.*, p. 222.

du détail – puisque c'est là que se cache le diable. Le délire prend la forme de raisonnements et de démonstrations d'une rigueur diabolique. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus dit à propos de Kafka : « on y saisit de façon sensible combien l'effet absurde est lié à un excès de logique »³⁹. Cette remarque s'applique parfaitement aux diálogos. C'est d'ailleurs par l'entremise de cette qualité que Corvin le présente dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* : « Dubillard recourt – à moins qu'il n'en soit la victime – au seul langage. Ce Buster Keaton de la scène s'empêtre comme à dessein dans les mots les plus simples : le moindre d'entre eux et la phrase la plus banale provoquent en chaîne des catastrophes de malentendus (forme noble, sinon dramatique, du quiproquo), ouvrent des gouffres d'incompréhension et déclenchent un vertige majeur : car il n'y va pas d'autre chose, dans cette œuvre, apparemment bafouillante et incontrôlée, que d'une interrogation essentielle sur l'identité »⁴⁰.

De leur propre aveu, les personnages sont dotés d'une rare capacité, proprement clownesque, à digresser, à perdre le fil de la conversation :

DEUX. – Là, j'avoue que je ne comprends pas. Ça devait être une erreur.

UN. – Moi non plus, je ne voulais pas comprendre. Mais j'ai tout de suite pensé à autre chose.

DEUX. – C'est ce que j'admire chez vous : cette promptitude à penser à autre chose à propos de tout.

Dubillard, *Noël*, p. 209.

La digression est centrale dans le délire à deux. C'est la question de l'orientation linguistique, la visée des locuteurs, qui est sapée. Dubillard érige la digression en art rhétorique. Suivant une certaine mouvance de son temps, il fait du texte de littérature un laboratoire d'expérimentations linguistiques où des « moments de poésie cohabitent avec l'absurde et deviennent sources de comique »⁴¹. On retrouve ainsi la digression sous plusieurs formes : le coq-à-l'âne détruit la cohésion qui permet la continuité de la transaction communicationnelle de phrase à phrase (échelle micro-structurale) ; la digression progressive qui maintient la cohésion étape par étape mais

39. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *opus cit.*, p. 177.

40. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, *opus cit.*, p. 459.

41. Charlotte Escamez, *Roland Dubillard et le comique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 46.

pas la cohérence, ce qui produit un raisonnement “sans queue ni tête” ou susceptible de se contredire (échelle macrostruturelle).

L’étude de cas que nous proposons maintenant, tirée des *Diablogues*, est intéressante parce qu’elle réunit divers types de court-circuitages dans la progression dialogale. Nous en proposons une version coupée pour tenter de rendre les effets de sens et la charge comique qui la traversent :

UN. – Taping!

DEUX. – Tapong!

UN. – Taping!

DEUX. – Tapong!

UN. – Taping!

DEUX. – Tic! Poc! Poc! Poc, poc, poc, pocpocpocpocpoc. Bien joué.

UN. – Ça fait 21 à 18.

DEUX. – Eh ben!

UN. – Ouf. Vous vous défendez pas mal.

DEUX. – Oh! Ça fait cinq ans que j’ai pas joué.

UN. – Tiens! Votre cousine Paulette, Georges m’a dit l’autre jour, qu’elle aussi, ça faisait cinq ans qu’elle avait pas joué. La dernière fois que vous avez joué, ça devait être ensemble.

DEUX. – Non. J’ai jamais joué avec ma cousine Paulette.

[...]

UN. – Y a cinq ans. Je me rappelle bien, la dernière fois que j’ai joué, c’était avec ma cousine Paulette, à Limoges.

DEUX. – Comment! Vous aussi, vous avez une cousine qui s’appelle Paulette?

UN. – Depuis le temps que je vous en parle!

DEUX. – J’avais pas réalisé. J’ai cru que c’était de la mienne que vous me parliez.

[...]

DEUX. – Dans le fond, votre cousine Paulette et ma cousine Paulette, c’est peut-être la même. De cousine Paulette. Pom-pong!

UN. – Ta-pfuit! Eh ben! Votre service, il est en progrès. Je l’ai pas vu passer.

DEUX. – Parce que du fait qu’on les a jamais vues ensemble...

UN, *cherche la balle*. – Ensemble! Toutes les deux?

DEUX. – Non, tous les deux, nous, ensemble, on n’a jamais vu une des cousines Paulette.

UN. – Je trouve pas la balle.

DEUX. – Si tous les deux ensemble on n’en avait vu qu’une, de cousine Paulette, la vôtre ou la mienne, on aurait bien vu si c’était la même. Regardez voir dans l’aquarium, peut-être qu’elle est tombée dedans.

UN. – Ah oui, la voilà.

[...]

DEUX. – Lancez, lancez. Remarquez....

UN. – Et youp.

DEUX. – Eh, là, dites, vous pourriez essayer la balle avant de le m’envoyer. J’ai de l’eau plein la figure.

UN. – C’est pas sale.

DEUX. – Pas sale, j’en sais rien. Moi, je le connais pas, ce poisson.

UN. – C’est pas un poisson, c’est un hippocampe.

DEUX. – Prêt?

UN. – Prêt.

[...]

Taping!

DEUX. – Oui. Eh ben ce coup-là, la balle, on peut lui dire adieu.

UN. – Oui. Elle redescendra pas.

DEUX. – Pas d'idée de taper dessus comme ça.

[...]

Je vais tout de même chercher dans le tiroir, si des fois il y en aurait pas une autre.

[...]

UN. – Vous en trouvez une ?

DEUX. – J'en ai trouvé une, oui, mais c'est pas une balle de ping-pong.

UN. – C'est quoi ?

DEUX. – C'est une pièce de cinq francs.

UN. – C'est pourtant pas pareil. Comment peut-on prendre une pièce de cinq francs pour une balle de ping-pong ?

DEUX. – J'ai bien vu tout de suite que c'était pas une balle de ping-pong. Mais comme c'était une balle de ping-pong que je cherchais, il a bien fallu que je me demande si c'en était pas une.

UN. – C'est drôle les hippocampes.

DEUX. – Ça y est, en voilà une.

[...]

UN. – C'est vrai tout de même que ça ressemble rudement à un cheval.

DEUX. – 3-1, ça fait. Vous venez ?

UN. – On se demande comment on le sait, d'ailleurs, que ça ressemble à un cheval. Parce que moi, je n'ai jamais vu un cheval et un hippocampe côte à côte.

DEUX. – Moi non plus. Prêt ?

UN. – Et comme, d'autre part, la première fois que j'ai vu un hippocampe je ne l'ai pas du tout confondu avec un cheval, je me demande d'où peut bien me venir le sentiment qu'ils se ressemblent.

DEUX. – Ça fait 3-1. Prêt ?

UN. – Oui, prêt.

DEUX. – Ça, y a pas de doute que ce qui devrait frapper d'abord, quand on voit un hippocampe, c'est que c'est extrêmement différent d'un cheval.

UN. – C'est même tellement différent que pour penser à un cheval en voyant un hippocampe, la première réflexion qui vient c'est qu'il faut être cinglé.

DEUX. – Oui. C'est peut-être que tous les gens qui regardent des hippocampes sont des cinglés. Prêt ?

UN. – Allez-y. Ou bien que la contemplation des hippocampes rend fou.

Dubillard, *Le ping-pong*, p. 21-28.

Le principe général qui régit ce diabolique est la collision de plusieurs séquences transactionnelles. C'est d'ailleurs le moment de rappeler que *Les Diablogues* ont d'abord été une œuvre radiodiffusée. André Veinstein souligne la difficulté que représente cette technologie pour la diffusion théâtrale, notamment pour capter et conserver l'attention de l'auditeur. Cela dit, une fois cette prouesse réussie, « le

spectacle peut prendre, par son intériorisation même, une extraordinaire puissance d'évocation. L'œuvre n'a d'existence que dans l'imagination de l'auditeur : d'où les dimensions véritablement irrationnelles, subjectives, voire oniriques que peuvent prendre, par leur nature et leur structure, leur ordre de succession, leur cadence de déroulement, les éléments chargés de suggérer, dans l'esprit de l'auditeur, l'univers de l'œuvre diffusée »⁴². Le délire verbal se trouvant donc ici démuné des ressources scéniques, il lui incombe de gagner en puissance d'évocation. Les qualités du dialogue s'en trouvent renforcées : précision, sobriété, concision, resserrement. À l'opposé d'autres formes théâtrales contemporaines qui luttent contre l'hégémonie de la parole, les *Diablogues* montrent que « rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage »⁴³. C'est pour cette raison précisément que le jeu de ping-pong est retranscrit dans les répliques des personnages et devient donc un objet de langage.

L'entremêlement du ping-pong et de la conversation sur les cousines Paulette⁴⁴ laisse bien augurer à l'auditeur un télescopage. Dubillard répond à cette attente lorsqu'il fait dire à Deux : « si tous les deux ensemble on n'en avait vu qu'une, de cousine Paulette, la vôtre ou la mienne, on aurait bien vu si c'était la même. Regardez voir dans l'aquarium, peut-être qu'elle est tombée dedans ». Tout repose sur la non coïncidence du pronom personnel « elle » qui ne réfère pas à la même réalité référentielle que « la même ». La chaîne anaphorique est rompue et rattrapée par le contexte sportif : c'est bien la balle de ping-pong qui a dû tomber dans l'aquarium et non la cousine Paulette. Un instant de réflexion suffit à l'auditeur pour rétablir la poly-isotopie et déterminer le bon parcours de lecture, mais c'est un instant pendant lequel Paulette était en apnée :

Chaque spectateur, ou chaque acteur, tandis qu'il connaît parfaitement les pièges de l'illusion, peut, consciemment ou non, refuser de considérer les contradictions, l'équilibre ou la distinction essentielle entre le réel et l'illusion et, passionnément,

42. André Veinstein, « Le théâtre radiodiffusé et télévisé », in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1583.

43. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, 41 (1984), p. 54.

44. Cette coïncidence hypothétique des identités rappellent fortement la scène des Martin qui attendent dans le salon des Smith, dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco.

tomber dans le piège. Parce qu'il trouve un plaisir, ou une jouissance, à échapper au réel et au raisonnable, à rencontrer quelque chose qui tient de la folie, le spectateur, comme l'acteur, peuvent ainsi se mettre en état d'aimer des leurres, dont ils savent pourtant qu'ils sont des leurres, au point de ne plus les considérer comme tels⁴⁵.

Dans son interprétation du rôle en 2011, François Morel faisait exprès d'enchaîner la dernière phrase d'un seul souffle et d'un même ton pour créer le malentendu. Ce dispositif évoque tout à fait le système théorique de Koestler pour qui « la bis-sociation soudaine d'un fait mental à deux matrices habituellement incompatibles entraîne le brusque passage du courant de pensée d'un contexte d'association à un autre. La charge affective du récit ne peut accompagner ce passage à cause de son inertie et de sa persistance ; abandonnée par la raison, la tension trouve une issue dans le rire »⁴⁶.

Le délire digressif est tout aussi percutant mais relève plus strictement coq-à-l'âne lorsque Un s'exclame inopinément : « C'est drôle les hippocampes ». Pas de bis-sociation savamment amenée par l'entremise du resserrement d'une double isotopie. Juste une remarque lâchée sans préavis. Bien sûr, l'intervention se comprend à la lumière de ce qui a été dit précédemment. Seulement le délai laisse l'auditeur tout à fait songeur : est-ce que l'idée de l'hippocampe est revenue à la charge subitement, ou n'a-t-elle en réalité jamais quitté l'esprit de Un ? Le plus drôle étant peut-être que cette situation, aussi absurde qu'elle puisse paraître, nous parle à tous en réalité car il est arrivé à tout le monde de faire ressurgir une idée au beau milieu d'une conversation sans qu'il n'y ait aucun rapport. Ce qu'on fantasme alors, c'est toute la digression supposée de Un ; c'est cela qui nous taraude : comment lui est venue cette remarque à ce moment précis de la conversation ? Tout ce déploiement d'énergie psychique qui n'a pas l'opportunité de s'étirer car le coq-à-l'âne n'en laisse pas le temps. C'est à peine si on a le loisir de se poser la question la plus élémentaire : pourquoi est-ce drôle, un hippocampe ? À ce moment-là, chacun était occupé avec une pensée profonde de Deux sur la nécessité de se demander d'abord si une pièce de

45. Christian Biet et Christophe Triau, « L'indistinction du réel et du virtuel : le délire », in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 495.

46. Arthur Koestler, « Le bouffon », in *Le Cri d'Archimède. La découverte de l'Art et l'art de la Découverte*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 45.

cinq francs n’est pas une balle de ping-pong. Il justifie assez bien son raisonnement par ailleurs, présupposant des mécanismes de la logique tout à fait pertinents, ce qui aurait pu laisser l’auditeur songeur, voire perplexe. C’était sans compter sur la fulgurance de Un et de son hippocampe récidiviste.

En revanche, la digression se dilate complètement dans la suite et prend même la structure d’un syllogisme :

PRÉMISSSE MAJEURE – « Je n’ai jamais vu un cheval et un hippocampe côte à côte. »

PRÉMISSSE MINEURE – « la première fois que j’ai vu un hippocampe je ne l’ai pas du tout confondu avec un cheval. »

CONCLUSION – « [un hippocampe], c’est extrêmement différent d’un cheval. »

Ainsi, on passe d’une thèse (« ça ressemble à un cheval ») à une antithèse (« c’est extrêmement différent d’un cheval ») selon un raisonnement logique. Le résultat est en conflit avec l’opinion commune et l’étymologie. En réalité, la forme syllogistique est pervertie par un fait simple : les deux prémisses ont une portée *particulière* alors que l’une d’elle aurait dû avoir une portée *universelle* pour aboutir à un résultat probant. Le délire amène ici à questionner les opinions couramment admises, voire à questionner la perception et la raison elles-mêmes. La fin est assez savoureuse puisqu’elle est indirectement adressée au public dans un phénomène de triple énonciation. Comme nous le disions précédemment à partir d’une citation d’Esslin, c’est souvent dans l’excès de logique que l’absurde point. Ainsi Un et Deux en viennent à renverser “le bon sens” empirique (la tête de l’hippocampe ressemble à celle d’un cheval) en folie (« être cinglés »). Mais surtout, cette folie est réappropriée par les personnages eux-mêmes puisque ce sont bien eux qui « regardent » des hippocampes. Et l’hypothèse finale du dialogue, sorte d’ouverture ironique, achève de détruire le raisonnement puisqu’elle fait porter le doute sur la santé mentale des protagonistes. Pire encore, elle finit par instituer l’origine de la folie dans l’observation raisonnée, et par extension, dans le dialogue lui-même. Au bout du compte, l’auditeur qui participe, même tacitement, à la réflexion est exposé au même diagnostic. La démonstration des personnages a rejoint l’instinct de l’auditeur : le dialogue est à rendre fous. Le délire est donc bien, sinon contagieux, du moins communicatif ! Stéphanie Jasmin, dramaturge associée de l’Ubu Compagnie, la troupe québécoise de

théâtre de Denis Marleau qui a monté les *Diablogues* en février 2016 au Théâtre du Rideau Vert de Montréal, partage ses observations sur l'approche scénique des sketches :

Il n'y a pas de pensée exogène ou de silence (à moins qu'il ne soit nommé) qui s'introduisent dans les échanges entre les personnages. C'est le langage qui les mène, les emporte et les précipite vers le vide, le néant ou l'incertitude infinie. Il n'y a pas de « punch line » au sens américain du terme chez Dubillard. La fin reste le plus souvent suspendue, incertaine, non-bouclée, comme si elle pouvait se rejouer à l'infini. Nous ne sommes pas dans une vision réaliste du monde mais dans une situation réelle qui dérape dans un espace imaginaire et poétique à cause du (ou grâce au) langage⁴⁷.

L'autrice souligne notamment la part de nihilisme sur laquelle nous reviendrons plus tard. Elle cerne efficacement la modernité de Dubillard qu'Anne Ubersfeld avait déjà saisie :

En ces temps où le langage théâtral est pris dans les réseaux de la non-communication, du soliloque et du silence, c'est une tâche superbe que d'interroger Dubillard. Il est l'homme du jeu avec le langage, les langages. En lui se conjuguent les mille et une façons d'explorer les pièges de la communication par la parole. On sait depuis Freud et Lacan que le langage (« lalangue », dit Lacan), dans le faste de ses jeux, dans le viol effronté de ses limites, dit le tout du psychisme de l'homme. On le sait, depuis longtemps. Les Grecs le savaient. Les poètes l'ont toujours dit. Dubillard est un poète majeur⁴⁸.

Nous avons pu voir à travers cette liste non exhaustive de procédés que l'écriture du délire regorgeait d'inventivités langagières mettant en branle les fondements même de la langue. Vicki Janik y voit un enjeu encore plus profond : « *fools are particularly significant to semiotic, poststructuralist criticism because of their focus upon language and communication. Continually functioning as evaluators of language, they point out its inevitable imprecision and the consequent fallibility of human reason.* »⁴⁹. La réflexion sur le langage est toujours, aussi, une réflexion

47. Stéphanie Jasmin, *op. cit.*, p. 91.

48. Anne Ubersfeld, « Jeu avec le langage », in *Revue d'esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 181.

49. Vicki Janik, *op. cit.*, p. XIV – Je traduis : « Les fous sont particulièrement importants pour la sémiotique et le criticisme postructuraliste du fait de l'attention qu'ils portent à la langue et à la communication. Fonctionnant constamment comme des indicateurs de la langue, ils soulignent son inévitable imprécision et sa conséquence : la raison humaine est faillible. »

sur l’homme. L’expérimentation linguistique ne reste pas à la surface des mots, elle aborde des contrées plus existentielles. Il en est d’autres d’ailleurs qu’il faut encore clarifier en portant notre attention sur la valeur proprement poétique du délire. Elle a déjà été esquissée, notamment dans le cas de Dubillard. Il faut la préciser.

1.2 *Furor poeticus*

Le poète et le fou sont de même nature.

Jean Passerat

L’histoire du délire apporte des éléments éclairants. Les transports du fou ont été perçus assez tôt comme un acte poétique à part entière, souvent doté d’une aura prophétique. L’exaltation et l’inspiration se confondaient dans le concept polyvalent d’*enthousiasme*. Le fou et le poète sont des élus des dieux, des êtres frappés par une grâce divine ou une malédiction : « la folie [...] promet, croit-on, un univers primordial, une existence sauvage, ouvrant un horizon infini d’expériences. Dans la nuit de la raison, l’homme est supposé communiquer avec les forces génératrices que la nature refuse à l’entendement. Dans cette perspective, le fou apparaît comme une figure quasiment mystique et le délire se métamorphose en acte créateur »⁵⁰. C’est d’ailleurs bien le cas des figures citées précédemment par Anne Larue et pour lesquelles la démence implique souvent une intervention divine : « dans le délire, dans la *mania*, l’homme est incité ou habité par une puissance surnaturelle dont il éprouve la présence »⁵¹. En exploitant conjointement les ressources du signifié et du signifiant au-delà des normes mondaines et de l’impératif de communiquer, l’inspiré produit des créations littéraires. L’opacité même de son message, tel celui de la Pythie, impliquait un processus herméneutique.

On ne va évidemment pas montrer ici en quoi le corpus est littéraire. Ce serait déplacé à tous égards. Il s’agit plutôt de mettre en exergue certaines valeurs poétiques

50. Roland Jaccard, *op. cit.*, p. 5.

51. Jean Starobinski, « La Mélancolie au jardin des racines grecques », *Magazine littéraire*, 8 (2005) : *Les écrivains et la mélancolie*, p. 39.

du langage, dans un souci non plus de dislocation du sens, mais d'esthétisation du délire.

Dans *Phèdre*, Platon distingue la folie des hommes et celle d'origine divine, qui est une possession, un *enthousiasme*. Il présente quatre types de folies, aussi appelées *furores* : 1^o la *folie mantique*, don d'Apollon, rend compte de la divination ; 2^o la *folie téléstique*, don de Dionysos, déclenchée par les initiations ou les mystères, provoque une exaltation qui purifie les participants de leurs anciennes fautes ; 3^o la *folie poétique*, don des Muses, donne au poète une vision similaire à celle des dieux et le rend contemporain du passé qu'il évoque ; 4^o la *folie érotique*, dispensée par Éros et par Aphrodite, permet à l'âme de dépasser la beauté du corps qui l'excite pour accéder à la contemplation de la Beauté-en-soi, qui se trouve au-delà des limites du monde sensible (elle s'identifie ainsi à la philosophie).

Au Moyen Âge, le fou de Carnaval revêt des propriétés d'une confondante similitude avec les *furores*. Saint Paul distingue les possédés, les déments et les fous en reprenant à son compte la doctrine des Stoïciens sur la folie. Il considère ainsi la folie comme une forme d'innocence, ce qui la place sous une lumière positive au vu de l'Église : « être fou, c'est avoir la tête suffisamment vide, l'esprit assez libéré de préoccupations quotidiennes, pour que le *pneuma* puisse nous remplir et parler directement par notre bouche. [...] Il existe un délire sacré, proche de la folie, qui ne peut pénétrer qu'à l'intérieur des gens qui se sont précisément libérés en faisant le vide en eux »⁵². Claude Gaignebet ajoute : « faire le vide en soi, c'est provoquer un appel d'esprit qui permet d'entrer en communication directe avec lui. [...] Dans cette perspective, les rites accomplis durant les fêtes des Fous prennent tout leur sens. Ils étaient destinés à libérer, à vider la tête pour permettre à l'Esprit d'y accéder et d'y pénétrer. Il ne s'agit pas simplement de tourner en dérision l'ordre du monde afin de le réduire à néant »⁵³. Il y a donc dans le fou une grande puissance de subversion car il est à la fois institué comme un porte-parole du divin et en même temps perçu, nous l'avons vu, comme un anti-prêtre dont la parole fascine et embrouille.

On trouve chez Ghelderode une occurrence limpide de l'association entre le délire

52. Claude Gaignebet, *op. cit.*, p. 51.

53. *Ibid.*, p. 52.

et l’acte poétique. Dans *Le Sommeil de la raison*, le Barnum avoue :

LE BARNUM. – Oui, j’apprends à délirer. Il y a des gens qui font des livres avec ça...
Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, Prologue, 1, p. 15.

LE BARNUM. – [...] Pas de folie, non. J’ai toute ma raison raisonnable, quoi, de bourgeois. Toutefois, je suis comme en état d’ivresse poétique. Heureusement, car si je la retrouvais, ma raison, comme elle fut et doit être, je commettrais des actes insensés, contre Dieu, contre la société, contre moi-même...

Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, Prologue, 2, p. 17.

Ce que souligne le Barnum, non sans un petit clin d’œil de l’auteur sur sa propre écriture, c’est la nature inoffensive du délire. La parole du fou accède à une liberté parce qu’elle s’exerce sous couvert d’insanité et que celle-ci neutralise, ou du moins tempère, la subversion des propos tenus. Le principe est que le fou n’est pas responsable de ce qu’il dit.

Cette tradition doit être immédiatement questionnée dans le contexte moderne d’un état de crise, notamment religieuse. Qu’en est-il de cette inspiration si Dieu est mort ? De qui le bouffon se fait-il le porte-parole ? On ne peut guère se tourner davantage vers la tradition mélancolique qui concurrençait la théorie de l’inspiration. Le désordre humoral n’est plus guère qu’un mythe. En plus, il n’y a aucune raison d’appliquer la théorie à des êtres d’encre et de papier, dépourvus de physiologie. Au mieux, les phénomènes qui y sont liés par tradition esthétique sont imités par les auteurs. C’est d’ailleurs cette esthétisation particulière, qui conserve la forme d’un délire verbal, qui doit nous intéresser. On verra qu’en réalité, ces bouffons poètes sont habités par la langue elle-même. C’est elle qui les porte dans une infinie verbigération, les mots appelant les mots.

Ainsi, lorsque Lekidam dit être poète, il l’est d’une poésie bien particulière qui n’a déjà plus rien à voir avec l’innocence délirante du Barnum :

LEKIDAM. – Je... je... je... suis poète... poète moderne.

Éclat de rire général.

LE GÉNÉRALISSIME, *furieux*. – Poète ! Naturellement ! Et moderne encore ! Non satisfait de vivre en parasite répandant le démoralisant exemple de l’oisiveté et de l’immodestie, vous osez vous prétendre moderne ! Il ne vous suffit pas de bouleverser la société, vous bouleversez de surcroît la syntaxe, à l’effet de semer la confusion dans les cerveaux sains. Récitez un de vos poèmes, pour voir ?

LEKIDAM, *d’une haleine*. – Sirotin sur cratère est le premier aveu du potiron transi

perdant toute sa moelle farci le bel enfant suçant la mauve étoile l'arabe avait fondu ver solitaire et bleu...

Ghelderode, *Pantagleize*, acte III, 8^e tableau, p. 125.

Auparavant déjà, il avait fait la démonstration de son verbe halluciné :

LEKIDAM. – Que préalablement je vous congratulate. (*Inspiré.*) Rastaquoère marmiton et bouchon de carafe braises à ton front équipolent tu danses sur la corde et dis zut à l'archange il est trois heures cinquante et le laurier se mange diffuse ton délire laisse l'enfer dolent.

Il s'applaudit lui-même ; les autres rient grossièrement. Pantagleize boit et grimpe sur la table ; il titube un peu.

Ghelderode, *Pantagleize*, acte II, 6^e tableau, p. 105.

Il s'inscrit bien dans la veine fatrasique du délire mais c'est explicitement revendiqué comme un acte poétique à part entière. La didascalie précise bien qu'il est « inspiré », comme le veut la conception antique. Ailleurs dans le corpus, on trouve des bouffons qui se disent également poètes. C'est pour ainsi dire le cas d'Ahmed qui affirme :

AHMED. – [...] Justement ! Je suis le maître de la langue française.

Badiou, *Le langage*, p. 176.

Et Ahmed le prouve de bien des manières en jonglant avec les mots. Ce n'est pas seulement le goût de forger de nouvelles images, ce qui est poétique en soi, mais aussi la force des mots elle-même qui impulse le flot.

AHMED. – Ne m'asticotez pas les bigoudis, hein ! Ne me trébuchez pas la moelle, s'il vous plaît. Ne me courez pas inopinément sur le haricot ! J'ai dit. Et ne me perturbez pas les zygomatiques, une fois pour toutes !

[...]

Et c'est mon dernier avertissement : ne me tintinnabulez pas les rotules.

Badiou, *La poésie*, 211 et 214.

AHMED. – Je songeais à ton malheur. Je cherchais le moyen de laver ton honneur. De sécher tes pleurs. De rendre justice à ta fureur. Que tu aies enfin ton heure. Que contre toute la réunion des calomniateurs, contre l'inepte secréteure, tu reviennes bientôt en vainqueur.

Badiou, *Le grand et le petit*, p. 222-223.

Dans le premier cas, on perçoit bien la construction musicale en fugue, le thème se déclinant dans une variété originale et percutante. Dans le deuxième cas, c'est le goût de la rime, procédé ô combien poétique, qui donne cette impression de slam.

Ahmed va jusqu’à tordre un peu les mots pour les faire entrer dans le moule de la rime. Il fait de même ailleurs :

AHMED. – [...] « Rhubarbe, je dis, tu n’as pas l’air d’avoir ton air aérien d’hier. Ton air d’hier et ton air d’aujourd’hui me font penser que tu erres. Tu as l’air d’un qui erre. »

Badiou, *La vérité (1)*, p. 235.

AHMED. – Pour dire “non”, il faut savoir de quel “oui” on parle. Pas de “oui”, pas de “non” non plus. Dis-moi ton “oui”, je te dirai ce que vaut ton “non”. Si j’ouïs ton oui, j’ai le nom de ton non. Si je n’ouïs pas ton oui, ton non est sans nom, je n’ouïs pas non plus le nom du non, le “nom de non” !

Badiou, *La nation*, p. 242-243.

Dans ces cas-là, les homophonies confinent au virelangue, c’est-à-dire à la langue qui vire, lorsque les sonorités deviennent l’enjeu essentiel de l’énoncé, à la manière des exercices de dictions des comédiens. Là, Ahmed a encore le contrôle sur la langue. Selon le personnage de Fenda, son projet est de confondre les autres personnages par « de très redoutables et très vaticineuses fumées du côté de la rhétorique »⁵⁴. L’Homme-araignée des *Citrouilles* l’attaque avec le même chef d’accusation⁵⁵. Le bouffon se laisse porter par les mots qui l’habitent.

On trouve des enchaînements similaires « où le mot entraîne le mot »⁵⁶ chez Jarry.

BOUGRELAS. – En avant, mes amis ! Vive la Pologne !

PÈRE UBU. – Oh ! oh ! attends un peu, monsieur le Polognard. Attends que j’en aie fini avec madame ma moitié !

BOUGRELAS, *le frappant*. – Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman !

PÈRE UBU, *ripostant*. – Tiens, pochar, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard !

MÈRE UBU, *le battant aussi*. – Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon !

Jarry, *Ubu roi*, v, 2, p. 395.

Dans ce déluge d’insultes, Jarry met à l’honneur la matérialité des mots. Grâce aux connotations diastratiques et disphoriques, les répliques donnent vie à la bataille. La conception poétique de Jarry s’attache infiniment au signifiant. Dans un

54. Alain Badiou, *La vérité (2)*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 283.

55. Alain Badiou, *Les Citrouilles*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 421.

56. Catherine Stelhin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europes*, 623-624 (mar. 1981) : *Alfred Jarry*, p. 45.

article intitulé « Ceux pour qui il n’y eut point de Babel », l’auteur explique que, selon lui, « les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots » et il ajoute : « où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun »⁵⁷. Armelle Hérisson montre qu’il rompt l’arbitraire du lien entre signifiant et signifié comme si les sons étaient dotés d’un sens intrinsèque, ou encore il forge des signifiants non-arbitraires :

Dans l’idée du langage que Jarry développe ici, la syllabe, le phonème, sont ontologiquement doués de sens : ils créent des rapports qui signalent leur affinité profonde et qui participent à la création du sens dans le vers, sur le modèle de la rime. Le jeu de mots, l’écho, sont les révélateurs d’une dimension sémantique oubliée, qui se déploie par-delà les frontières de mots, hors de la logique et de la syntaxe. [...] Le vers bouffe de Jarry est, ainsi, petit, bancal, rempli d’échos, et déjoue les principes de la règle qui le regarde comme un "mauvais" vers. Il est plein de petits procédés, de vilains mots, de jeux grossiers ; il est faux, boiteux, incertain ; il frôle l’absurde. Ses modèles sont ceux d’une contre-poésie, voire d’un contre-langage : vers populaire, blague puérile, vers de chanson, cri du bonimenteur, parole de fou⁵⁸.

Cela explique l’engouement de Jarry pour la matière verbale, comme s’il s’agissait d’un fruit dont on tirerait le suc à force de le tourner en bouche. Jarry s’échine à ciseler des « aiguilles sémantiques »⁵⁹. Les jurons par exemple ont une saveur bien particulière : « de par ma chandelle verte », « jarnicotonbleu » ou encore « corne-gidouille », pour ne citer que les plus mémorables du Père Ubu. Le premier fait référence à sa morve tandis que le deuxième est une déformation de “jarnibleu” qui signifie “je renie Dieu”. Le dernier évoque des cornes sur une gidouille, ce qui se comprend aisément : les cornes symbolisent le cocuage et la gidouille représente Ubu par métonymie. Il a également recours aux emprunts archaïsants pour élargir sa palette sonore. On peut relever quelques mots vulgaires ou argotiques tirés de la langue de Rabelais : « fiole », « binette », « capon », « carottes » (pour argent), « sagouin », « foutre-ficher le camp », « rond » (pour saoul), etc. D’autres mots sont des archaïsmes sémantiques qui nécessitent de réactiver un sémème sorti d’usage : « penser » pour “faillir”, « perdre » pour “faire périr”, « construire » pour “agen-

57. Alfred Jarry, « Ceux pour qui il n’y eut point de Babel », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 443.

58. Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 114-115.

59. *Ibid.*, p. 116.

cer”, ou encore l’intensif « fort » au lieu de l’adverbe “très” dont on trouve pas moins de vingt occurrences dans *Ubu roi*. Ces emplois particuliers sont très majoritairement faits par le Père Ubu puisque c’est bien lui à qui il faut octroyer le caractère, c’est-à-dire l’*ethos discursif*, du bouffon.

La passion des mots est bien plus retenue chez Beckett en revanche. Elle perce un peu chez Krapp :

KRAPP. – [...] (*Il lève la tête et regarde fixement devant lui. Avec délectation.*) Bobine! (*Pause.*) Bobiiiine! (*Sourire heureux. Il se penche sur la table et commence à farfouiller dans les boîtes en les examinant de tout près.*)

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 11.

La volupté du mot qu’on prononce fait passer l’auguste pour un simple d’esprit, pas très éloigné d’un enfant qui apprend à parler. Beckett a une place particulière dans notre corpus car il est le seul dont le français n’était pas la langue maternelle. Il a donc dû s’approprier la langue dans son étrangeté sonore. Cela a pu lui donner un recul avantageux sur la langue française qu’il avait élue justement parce qu’elle ne l’avait pas conditionné. Il a pu apprendre à maîtriser un objet étranger pour ensuite mieux le désosser. Ses premiers écrits français étaient d’ailleurs plus inventifs. En juin 1930, alors qu’il loge rue d’Ulm pour être lecteur d’anglais à l’École Normale Supérieure, Beckett apprend le jour de la date butoir l’existence d’un concours de poésie. Il écrit alors en quelques heures *Whoroscope*⁶⁰, un poème de moins de cent vers sur la vie de Descartes telle qu’elle fut décrite en 1691 par Adrien Baillet. Édith Fournier y voit « le goût encore étudiantin du jeune homme de vingt-quatre ans, friand de canulars et de calembours, pour un style volontairement obscur et biscornu, son attrait espiègle pour les jeux de mots saugrenus et les parodies cocasses »⁶¹. Dans les années 1970, il se met à écrire, avec une même inventivité, des *Mirlitonnades*⁶², ce qui rappelle évidemment le vers mirlitonesque de Jarry.

Dans le genre théâtral, Beckett juggle la tentation lyrique. L’inventivité verbale

60. Le texte sera publié sous la forme d’une plaquette en 1930 et sera ensuite publiée aux Éditions de Minuit sous le titre *Peste soit de l’horoscope*.

61. Édith Fournier, « préface », in Samuel Beckett, *Peste soit de l’horoscope et autres poèmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 9-10.

62. Publiées pour la première fois dans le recueil *Poèmes suivi de mirlitonnades* aux Éditions de Minuit en 1978.

et la musicalité se font bien plus discrètes. Robert Abirached parle même d'un « dénuement de plus en plus ascétique »⁶³. La nuit, *topos* lyrique très classique, donne lieu à plusieurs moments poétiques. Ici, le lyrisme de Pozzo est particulièrement torturé. Il est mis à mal par des ruptures prosaïques :

POZZO, *qui n'a pas écouté*. – Ah oui, la nuit. (*Lève la tête.*) Regardez. (*Tous regardent le ciel, sauf Lucky qui s'est remis à somnoler. Pozzo, s'en apercevant, tire sur la corde.*) Veux-tu regarder le ciel, porc! (*Lucky renverse la tête.*) Bon, ça suffit. (*Ils baissent la tête.*) Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire? En tant que ciel? Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée. (*Un temps.*) Dans ces latitudes. (*Un temps.*) Quand il fait beau. (*Sa voix se fait chantante.*) Il y a une heure (*Il regarde sa montre, ton prosaïque*) environ (*ton à nouveau lyrique*) après nous avoir versé depuis (*il hésite, le ton baisse*) mettons dix heures du matin (*le ton s'élève*) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (*geste des deux mains qui descendent par paliers*), à pâlir, toujours un peu plus, un peu plus, jusqu'à ce que (*pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent*) vlan! fini! il ne bouge plus! (*Silence.*) Mais (*il lève une main admonitrice*) – mais, derrière ce voile de douceur et de calme (*il lève les yeux au ciel, les autres l'imitent, sauf Lucky*) la nuit galope (*la voix se fait plus vibrante*) et viendra se jeter sur nous (*il faut claquer ses doigts*) pfft! comme ça – (*l'inspiration le quitte*) au moment où nous nous y attendrons le moins. (*Silence. Voix morne.*) C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 51-52.

Les chutes vulgaires constituées d'onomatopées, « vlan », ou d'un langage roturier, « putain », interrompent les transports de Pozzo. Le personnage est son propre ennemi. C'est assez caractéristique du désespoir mélancolique que nous avons déjà exposé. L'envolée n'est pas permise car elle serait une échappatoire, un embellissement du réel, un réenchâtement de l'existence. Or on sait bien ce qu'il en est sous le régime de Beckett. On n'échappe pas à l'attraction de la « merdecluse ». La chute nous fait violemment quitter la sensibilité. Juste après, Vladimir et Estragon concluent que cette certitude de nuit est rassurante, qu'ils n'ont pas « d'inquiétude à avoir »⁶⁴, car elle représente la fin de leur misère. C'est pourquoi ils l'appellent ensuite de tous leurs vœux :

VLADIMIR, *regardant le ciel*. – La nuit ne viendra-t-elle donc jamais?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 45.

63. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 403.

64. Samuel Beckett, *En attendant Godot, opus cit.*, acte I, p. 52.

VLADIMIR. – La nuit ne viendra-t-elle donc jamais ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 49.

Évidemment, elle ne viendra pas... Elle ne peut que leur être refusée.

Ailleurs, un autre ennemi, le silence, vient étouffer la velléité lyrique :

ESTRAGON. – En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. – C'est vrai, nous sommes intarissables.

ESTRAGON. – C'est pour ne pas penser.

VLADIMIR. – Nous avons des excuses.

ESTRAGON. – C'est pour ne pas entendre.

VLADIMIR. – Nous avons nos raisons.

ESTRAGON. – Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. – Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De sable.

ESTRAGON. – De feuilles.

Silence.

VLADIMIR. – Elles parlent toutes en même temps.

ESTRAGON. – Chacune à part soi.

VLADIMIR. – Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. – Elles murmurent.

VLADIMIR. – Elles bruissent.

ESTRAGON. – Elles murmurent.

Silence.

VLADIMIR. – Que disent-elles ?

ESTRAGON. – Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. – Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. – Il faut qu'elles en parlent.

VLADIMIR. – Il ne leur suffit pas d'être mortes.

ESTRAGON. – Ce n'est pas assez.

Silence.

VLADIMIR. – Ça fait comme un bruit de plumes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De cendres.

ESTRAGON. – De feuilles.

Long silence.

VLADIMIR. – Dis quelque chose !

ESTRAGON. – Je cherche.

Long silence.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 87-88.

Le dialogue est composé comme une musique. Un refrain le scande avec une répétition, sorte d'écho têtue. Le duo donne l'impression d'avoir été soigneusement

répété. Le vocabulaire didascalique de Beckett est d'ailleurs celui du solfège. On y retrouve la « pause », le « silence », le « temps » et le « repos ». Vladimir et Estragon se font poètes. De même, plus de quatre cents occurrences de ces silences montrent l'importance du corps dans *Fin de partie*. Les points de suspensions et les aposiopèses signifient l'essoufflement de la parole. De nombreuses didascalies précisent que les protagonistes d'*En attendant Godot* « rêvent » ou « méditent », vague substrat d'inspiration. Estragon se prend même pour Catulle⁶⁵. Mais tout cela ne les sauve pas d'une panne d'inspiration car les mots se tarissent et la poésie avorte⁶⁶.

Pour Georges Steiner, il existe trois types d'au-delà verbal : le silence, la musique et la lumière⁶⁷. Or, pour Ghelderode, la musique est le modèle d'idéalisation : « la musique, mais elle est constamment présente croyez-moi, elle est là toujours, et elle forme, si j'ose dire, une pédale profonde à toute mon existence laborieuse »⁶⁸. Il aime en particulier la musique sacrée et la polyphonie médiévale à caractère funèbre. On en trouve des échos dans la « valse en lambeaux, valse chavirée »⁶⁹ dans *Le Ménage de Caroline*, ou encore dans les « sons déchiquetés par le vent et parvenant à travers les mailles de la pluie »⁷⁰.

La musique de la modernité a d'ailleurs une influence majeure sur l'écriture. L'évolution des formes concerne tous les arts et la communication entre eux est une clef de voûte de leur compréhension. Par exemple, Ghelderode a écrit *Escorial* en écoutant en boucle la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel. Quelles correspondances musicales le délire aurait-il dans la modernité ? La musique atonale, tel le dodécaphonisme de Schönberg, semble parfaitement correspondre à un langage qui aurait perdu son sens. L'adaptation de la pièce *Hop signor !* en drame lyrique en trois actes de Manuel Rosenthal donnée à Paris, puis à l'Opéra Comique en 1965, était

65. *Ibid.*, acte I, p. 51.

66. Dans *En attendant Grouchy* qui est très manifestement inspiré de Beckett, Un dit : « J'aime bien la poésie. Y a rien de tel pour faire passer le temps » (Roland Dubillard, *En attendant Grouchy*, Paris, Gallimard, 1998, p. 140).

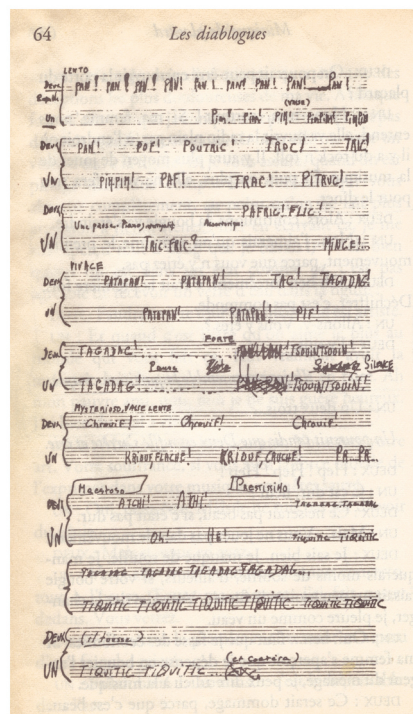
67. George Steiner, *Langage et silence*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat et Lucienne Lotringer, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

68. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *opus cit.*, p. 32.

69. Michel de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, scène 1, p. 179.

70. Michel de Ghelderode, *Un Soir de pitié*, *opus cit.*, didascalie initiale, p. 10.

composée d’une musique atonale de bout en bout. La musique de Claude Terrasse, le compositeur des opérettes de Jarry, est beaucoup plus proche de celle du Poulenc des *Mamelles de Tirésias* que des lignes mélodiques d’un Offenbach. Dans son discours prononcé à la Première d’*Ubu roi*, Jarry explique qu’il aurait aimé avoir « une musique de foire » avec « des cuivres, des gongs et [des] trompettes marines »⁷¹. L’auditeur perd ses repères et doit apprendre à goûter ce solfège du délire et de la fête.



Partition du dialogue *Musique de Placard*
reproduite dans l’édition Folio Gallimard.

L’hygiène d’écriture de Dubillard est entièrement fondée sur la musique, ce qui explique peut-être la prégnance du délire. Il utilise la « technique quasi musicale du *leitmotiv*, faisant appel au rôle structurant de la répétition, au niveau des répliques et du dialogue »⁷². Le dialogue *Musique de placard* met en scène deux personnages qui répètent une partition dont l’écriture est tout à fait similaire au *Stripsody* de Cathy

71. Alfred Jarry, « Discours d’Alfred Jarry prononcé à la première représentation d’*Ubu roi* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 400.

72. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard, opus cit.*, p. 203.

Berberian ou encore à l'*Aria* de John Cage. C'est ce qui fait dire à Stéphanie Jasmin qu'« il n'y a jamais de bavardage chez Dubillard mais une sorte de logorrhée implacable, musicale et parfaitement construite »⁷³. Le diablogue final des *Diablogues* s'intitule *Coda pour conclure et récapituler*. Il est écrit comme un patchwork avec différentes répliques tirées des diablogues. C'est un final écrit comme une ouverture d'opéra. Le montage produit un salmigondis hilarant parce qu'il permet de jouer sur les inférences mémorielles de l'auditeur : chaque réplique convoque son sketch, ce qui permet de réinventer en revisitant.

En conclusion, on peut dire que le délire est une clef de la folie au théâtre. Il se construit par une désarticulation des rouages de la logique et du sens au profit d'une valorisation des ressources harmoniques du langage.

La logique interne de ce langage excentrique repose en réalité sur l'*associationnisme*. Cette thèse philosophique postule que l'association d'idées est le mécanisme qui fonde toute activité psychologique. Hume, à la section III de l'*Enquête sur l'entendement humain*, la résume ainsi : « Et même dans nos rêveries les plus folles et les plus délirantes, et pour mieux dire dans tous nos rêves, nous trouverons, à y réfléchir, que l'imagination ne court pas entièrement à l'aventure, mais qu'il y a toujours une connexion qui se maintient entre les différentes idées qui se succèdent »⁷⁴. On retrouve la même idée dans un cours que Bergson a donné à Jarry : il existe « une force qui crée au-dessous de l'existence logique [...] une autre existence d'ordre inférieur, où les sensations, sentiments, images, idées, s'appellent et se suivent à leur fantaisie »⁷⁵. De ce point de vue, on peut dire que le délire est l'exacerbation de la nature associationniste de la pensée. Ce modèle associationniste semble adapté au délire comme le montre la notion plus moderne de *sur-concept*. Ce terme, forgé par

73. Stéphanie Jasmin, *op. cit.*, p. 93.

74. David Hume, « De l'association des idées », in *Enquête sur l'entendement humain*, trad. par André Leroy et Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, 1999, chap. 2, p. 70.

75. Alfred Jarry, « Cours Bergson », in *Cahier A (1892-1893)*, Fonds Jacques Doucet, Ms 21130, p. 145.

le psychiatre suisse Eugen Bleuler, désigne le plus petit dénominateur commun, le substrat, qui détermine les associations du schizophrène. Mais cela va plus loin car il ne s'agit pas seulement d'une association d'idées sur le plan sémantique mais aussi d'une combinaison musicale sur le plan phonétique. L'expérimentation linguistique est réinvestie par la chaleur d'une partition chantante.

Quant à l'origine de ce délire verbal, elle se situe dans la langue même, instituée en force. Robin Wilkinson écrit que les personnages du Dubillard « ne maîtrisent pas totalement leurs discours, qu'ils sont plutôt tirés par les mots »⁷⁶, ce qui est symptomatique de notre corpus où surgit cette idée troublante : « nous ne gouvernons pas le langage, mais c'est lui qui nous domine, parce qu'il ne peut se discipliner dans les canaux de la rationalité où la culture, en Europe, a prétendu le maintenir »⁷⁷. Et tout en étant issue de la langue, la folie se retourne contre elle et la sabote de l'intérieur, non pas parce qu'elle est l'ennemie, mais parce qu'elle permet de lui faire dépasser ses limites. C'est pourquoi Serge Tribolet va jusqu'à affirmer que « la folie est toujours existentielle et au bout du compte existentialiste puisqu'elle révèle l'existence des choses hors du sens artificiel octroyé par les mots »⁷⁸.

Cette crise du langage n'a rien d'inoffensif. Ces bouffons-là ne sont pas des innocents car leur folie est artificielle. Ils ne sont que les pantins d'un archiannonciateur qui procède avec une méthode tatillonne. Ce dernier nous montre les limites d'un champ que l'on est peu amené à quitter. En surplombant les frontières du sens, on peut alors se rendre compte que « la littérature du *nonsense* exprime plus qu'un simple besoin de se divertir. En dépassant la logique, en faisant éclater le langage, elle s'attaque aux entraves de la condition humaine elle-même »⁷⁹.

Cependant, le délire n'épuise pas la folie car il ne la résume pas. Le corps a aussi son propre délire.

76. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, *opus cit.*, p. 145.

77. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *opus cit.*, p. 400.

78. Serge Tribolet, *op. cit.*, p. 110.

79. Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *opus cit.*, p. 319-320.

2 Le corps burlesque

Le clown, c'est le poète en action.

Henry Miller

Alors même que le théâtre classique occidental s'est illustré par l'hégémonie du texte, la modernité est marquée par une nouvelle exploration du corps. Cette réconciliation prend plusieurs formes. Tout d'abord, « il s'agit en premier lieu de constater qu'un rôle est fait de sons et de rythmes pré-indiqués, dont l'énonciation et la mise en branle globale libèrent chez le comédien des énergies physiques, en actionnant son appareil vocal et musculaire »¹, c'est-à-dire que « le texte de l'auteur est pour le comédien une transcription physique. Il cesse d'être un texte littéraire »². L'acteur interprète le texte avec la même marge de manœuvre qu'un musicien sa partition et cette interprétation s'élève, dans l'estime du public, à une place équivalente à celle du texte. La diction et l'intonation portent un message à mi chemin entre le verbal et le non-verbal qui permettent au comédien de colorer le texte d'une intensité et d'une émotion qui échappent à la sémantique comme à la pragmatique du discours. Le développement des métiers de la scène, la régie, l'éclairage, la scénographie, montrent l'importance de la présence scénique :

Le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur. De l'imaginaire à son inscription dans l'espace charnel de la scène, du champ de la mémoire collective à l'empire des signes, le chemin passe par la médiation du comédien, pris en charge à son tour par l'ordre général de la représentation : c'est là que le triangle se referme et que trouve son sens le cérémonial complexe du jeu. À la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe

1. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 69.

2. Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Champ, 2009, p. 202.

sa signification et la parole son destinataire³.

Ghelderode en particulier cherche à minimiser son importance pour valoriser la mise en scène et lui laisser gagner une signification propre. Ghelderode chercher à renverser la tyrannie du texte et à faire porter l’accent sur le spectacle : « j’ai dit et répété que le théâtre, à mon égard, commençait là où cessait l’*art* du dialogue, la littérature dramatique »⁴.

Malheureusement pour la recherche, la dimension proprement spectaculaire est difficile à apprécier puisqu’il faut le secours de l’enregistrement pour l’archiver, ce qui reste assez rare en dépit des nouvelles technologies.

Plus encore, le corps devient un objet d’expérimentation pour les auteurs. Notamment grâce aux auteurs de l’Avant-Garde, il n’est plus au service d’une dramaturgie désincarnée. Les didascalies internes ou externes permettent au corps de déployer toutes ses virtualités. C’est cette nouveauté qui a permis tantôt de s’intéresser aux images du handicap et de la sénescence. Marie-Claude Hubert insiste sur la richesse du théâtre beckettien où « ce corps, qui n’était antérieurement qu’un médiateur, émetteur d’une voix, support d’un costume, est devenu le sujet même de la pièce »⁵. Cet intérêt est encouragé par l’éviction d’une hiérarchie morale où le corps porte encore les stigmates d’une esthétique qui en faisait le propre d’un style bas, voire d’une sous-littérature.

Cet attrait du corps explique logiquement le succès des bouffons dont l’art ne se résume pas à leur virtuosité dans le maniement du verbe : « le langage comique, plus impérieusement encore que celui de la tragédie, appelle sa traduction en rythmes physiques »⁶. La scène moderne est une terre féconde pour les gags visuels, les détonations vocales et autres farces bien ficelées. Le bouffon répond à l’appel d’un jeu « grotesque, spectaculaire, sans référent ni référence, travail physique et ludique dans lequel les sons, le corps, les jeux avec les objets sont essentiels »⁷. Christian Biet

3. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, opus cit., p. 8-9.

4. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d’Ostende*, opus cit., p. 107.

5. Marie-Claude Hubert, « Jeux clownesques », art. cit., p. 85.

6. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, opus cit., p. 25.

7. Christian Biet et Christophe Triau, *Qu’est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 442.

et Christophe Triau font ainsi référence à ce qu'ils appellent une « pure théâtralité » qui ne consiste pas à renier le texte, mais à lui donner une autre place, moins prépondérante, pour laisser le corps et la gestuelle s'emparer de l'espace.

Ce théâtre met l'accent sur un problème essentiel que nous avons soulevé dès l'introduction. Le talent du comédien apporte beaucoup à la réussite des effets bouffons, ce qui questionne l'origine même de la bouffonnerie. Comment savoir si la drôlerie ne repose pas, partiellement ou tout entière, sur le jeu de l'acteur, ou même sur un choix de mise en scène ? À cela s'ajoute que le corps réel et social de l'acteur apporte aussi son histoire personnelle qui n'est pas étrangère à une stratégie économique de production où les noms qui tiennent l'affiche font parfois la réussite du spectacle. Lorsque Catherine Frot prend le rôle de Winnie dans la mise en scène que Marc Paquin donne d'*Oh les beaux jours* en 2012, une partie importante du public est avant tout venu voir le talent de la comédienne. Il y a des acteurs dont le style de jeu passe pour bouffon aux yeux du public indépendamment du rôle qu'il interprète. Un exemple efficace serait Louis de Funès dont les mimiques et les bruitages sont devenus célèbres.

Les spécialistes du jeu clownesque sont d'ailleurs partisans de la théorie selon laquelle « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue »⁸. Dans son approche pratique, Jacques Lecoq a exploré distinctement le clown et le bouffon. Lorsqu'il ordonne à ses élèves de se mettre dans la peau de bouffons, ces derniers ont immédiatement recours à des grossissements et à des défigurations. C'est à qui se gonflera le plus ou aura l'air le plus étriqué dans son veston. L'obscénité est immédiatement convoquée pour grossir les parties du corps les moins décentes. Ce réflexe renvoie à une image relativement consensuelle. En revanche, quand il s'agit du clown, le travail devient plus intime puisque la métamorphose nécessite « la transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale ». Chaque élève est renvoyé à ce qui lui est propre car « la recherche de son propre clown, c'est d'abord la recherche de son propre dérisoire »⁹. Par exemple, il s'agit d'exagérer une particularité dans sa

8. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 153 - Pour Tristan Rémy également, être clown *est* un état et non un savoir-faire. Il s'appuie sur l'exemple de Grock dont il vante le talent à faire rire même en ne faisant rien, parce qu'il est le clown et que cela suffit.

9. *Ibid.*, p. 154.

démarche : un bras qui se balance plus que l’autre, un pied qui s’oriente vers l’intérieur, un ventre légèrement avancé, une tête portée vers le côté. Soudain, on songe à Groucho Marx, à Charlot, à Jacques Tati. Dans la même logique, on se réconcilie avec les gestes proscrits de l’enfance : on se gratte, on met son doigt dans son nez, on ne se tient pas droit... Cette stylistique de l’acteur, nous n’y avons pas eu accès. Ce travail relève d’une plongée profonde dans des archives de représentation. Cette entreprise dépassait malheureusement nos moyens. Il est à souhaiter qu’une autre recherche complémentaire viendra satisfaire cette curiosité.

Il s’agit ici de rassembler les invitations au corps disséminées dans les textes. On y verra qu’en effet, une belle liberté est offerte à la performance physique. Nous commencerons par dessiner les contours de ces silhouettes atypiques en prenant en compte leur appropriation des accessoires. Ensuite, l’étude des gags montrera l’immortalité des comiques de gestes et de situations. C’est alors que nous pourrons enfin rapprocher ces corps burlesques de la tradition de la marionnette.

2.1 Le corps et ses prolongements : une entité burlesque

Être clown est un état, pas une fonction

Pierre Étaix

L’époque d’Alfred Jarry marque assez symboliquement la naissance du cinéma, le développement de la radio et, peu de temps après, celui du téléphone. Ces nouvelles technologies vont « dissocier l’individu de sa voix, le son apparaissant désincarné »¹⁰. Jarry était fasciné par les travaux de Chichester Bell, le cousin de l’inventeur du téléphone, et il analysa le jet musical produit par l’un de ses monstres imaginaires, l’évêque marin, en le comparant à « une onde sonore heurtant un microphone »¹¹.

10. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 20.

11. *Idem.*

Plus généralement, la voix revêt une importance toujours plus grande¹². Les timbres de voix marquent le public à une échelle encore inégalée jusque-là. La voix est une manifestation physique facile à isoler et à diffuser largement. Cela explique que « les caractères distinctifs propres aux voix des interprètes déterminent la distribution des rôles et que l'appropriation des voix au registre des sentiments à exprimer, leur différenciation et leur harmonie, constituent les préoccupations majeures du jeu »¹³. Paul Deharme, pionier de la radio en France, a introduit la notion de « masque vocal » comme s'il s'agissait d'un répertoire de rôles de comédie classique. On en ressent toute l'importance dans *Les Diablogues*. Lorsque Claude Piéplu reprit le rôle pour donner la réplique à Dubillard, sa voix reconnaissable entre toutes était déjà bien connue du public pour être celle des *Shadoks*¹⁴. Non seulement il a contribué à « mettre en valeur la pulpe sonore de la phrase, faisant de la voix du comédien un élément concret presque au même titre que l'objet scénique »¹⁵, mais encore a-t-il entremêlé l'univers absurde des *Shadoks* à celui des *Diablogues*. La voix est estampillée par l'univers des petits personnages de Jacques Rouxel tant et si bien que l'auteur s'est même inquiété que la notoriété de Piéplu détrône la sienne propre. Lorsque le public découvre l'interprétation des *Diablogues*, c'est par le prisme des *Shadoks* selon un phénomène d'*ethos préalable*. Fort heureusement, cela sied bien aux visées comiques des sketches. En revanche, il devient difficile de quantifier ce que Dubillard doit à Jacques Rouxel dans ce processus.

On trouve également une attention particulière portée à la voix du comédien chez Ghelderode. Par exemple, il crée un personnage hors-scène désigné comme étant une « voix de clown » dans *La Grande Tentation de Saint-Antoine*. Plus généralement, Ghelderode oriente ses didascalies vers l'interprétation qu'il envisage et les conçoit parfois en fonction de la personnalité de l'acteur auquel il destine le rôle. Le rire « éclatant », « véhément » de Barabbas doit avoir d'avance, dans l'imagination de

12. Buster Keaton est un cas intéressant. Lorsque le cinéma devient parlant, sa voix passe assez mal et contribuera au début de sa chute.

13. André Veinstein, *op. cit.*, p. 1584.

14. Rappelons que les *Shadoks* ont justement été inspirés à Jacques Rouxel par Jarry et son épopée de la pompe dans les *Les Antliaclasses I*.

15. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard, opus cit.*, p. 28.

l'écrivain, le timbre de la voix de Staf Bruggen. Ailleurs, il attribue à Renatus un « rire fragile », sans doute parce qu'il croit entendre le rire de Renaat Verheyen.

Quant à Beckett, il n'est pas en reste puisqu'on découvre dans ses carnets de mise en scène qu'il voulait que la réplique « *not really* » dans *En attendant Godot* soit l'équivalent du « sans blâââgue » de Grock, avec tout ce que cela peut impliquer de distance ironique. Cette orfèvrerie vocale est complétée par un souci méticuleux de l'allure et de la silhouette des personnages¹⁶. Car si la radio a donné des lettres de noblesse à la voix, le cinéma, d'abord muet, a dû inventer un langage corporel qui a ensuite inspiré le théâtre. Le cinéma burlesque a connu un succès retentissant. Il a sans nul doute bercé les plus anciens auteurs de notre corpus. Même Ghelderode qui porte une attention particulière à la voix dans ses variations les plus extrêmes concède que, parfois, « le silence est le maître »¹⁷. Dans la note introductive à son pantomime, *Masques ostendais*, on peut lire :

Les dramaturges ne pensent plus guère aux mimes, qu'ils tiennent pour des artistes inférieurs, quand les rares poètes du théâtre leur assignent dans la hiérarchie du spectacle un rang supérieur au comédien bavard, ce mime dégénéré. Et pourquoi ne pas essayer cette résurrection du mime en un temps où plus que jamais le Tréteau n'est qu'un lieu où l'on pérorer éperdument, faute de pouvoir l'animer et le peupler ?

Ghelderode, *Masques ostendais*, p. 315.

Le mime est une discipline où se rencontrent l'art des clowns et le cinéma burlesque. Si « les grotesques Footit et Chocolat [...], l'admirable Grock, les Fratellini, furent en France parmi les sommets d'un art d'improvisation burlesque fondé sur la caricature corporelle et un langage volontairement simplifié, visant le rire spontané, en particulier celui de l'enfance »¹⁸, il en va de même de Charlie Chaplin, Buston Keaton ou encore Laurel et Hardy.

Chez Jarry, les références au cinéma burlesque ne sont pas aussi évidentes que chez les auteurs postérieurs du corpus du fait même de leur extrême contemporanéité. Néanmoins, il est important de dire qu'il « préfigure les possibilités du montage

16. Il faut aussi mentionner sa pièce *Pas moi* (1972) qui ne fait figurer qu'une seule et unique bouche sur la scène qui centralise toute la représentation.

17. Michel de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, Paris, Gallimard, 1953, t. 3, acte I, p. 242.

18. Alain Rey, « clown », in *Dictionnaire culturel de la langue française*, Paris, Le Robert, 2005, t. 1, p. 1612.

cinématographique sous deux formes : l'enchaînement accéléré, la succession alternative de plans »¹⁹. Lorsqu'on passe rapidement d'un espace à un autre ou bien par exemple avec l'enchaînement cadencé des condamnations de l'acte III d'*Ubu roi*, on retrouve la dynamique du cinéma burlesque. Bien sûr, la tenue d'Ubu renforce le lien. Son complet veston gris d'acier, sa canne toujours enfoncée dans sa poche droite et son chapeau melon lui offre une élégance comparable à celle d'un Max Linder (1883-1925)²⁰, encore qu'il soit d'une rotondité toute différente. C'est d'ailleurs Linder qui inspira Charlie Chaplin à ses débuts à l'écran en 1914. Et s'il est vrai que l'habit fait le moine, le costume de Charlot – une veste étriquée, un pantalon large, une canne, un chapeau melon et des chaussures trop grandes – devient rapidement la livrée des nouveaux bouffons.

Lorsque Ghelderode publie *Don Juan*, il fait précéder la pièce d'une dédicace : « Cette pièce était dédiée, dès 1928, à Charlie Chaplin ; elle le demeure, comme demeure mon admiration pour cet artiste, le plus grand du siècle »²¹. Et en effet, il a développé ce que Jacqueline Blancart-Cassou a appelé une « burlesque poétique ». Elle apparaît par exemple dans la critique que le journal *Le Soir* fait de la mise en scène de Martine Wijckaert d'*Hop signor!* en 1978 au Théâtre de la Balsamine : « La jeune réalisatrice Martine Wijckaert frémit de plaisir (physique et intellectuel), prolonge les images, invente des mouvements, marie l'humour à la sensualité, le burlesque à la dignité »²².

Comme à son habitude, Beckett est plus discret dans les références qu'il fait à Charlie Chaplin. Dans une de ses répliques, Winnie mentionne le nom de son personnage :

WINNIE. – [...] Hé oui... autrefois... maintenant... ombre verte... ceci... Charlot... baisers... ceci... Tout ça... Très troublant pour l'esprit.

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 62.

Dans *En attendant Godot*, Estragon porte des chaussures qui sont trop grandes

19. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 57.

20. Les débuts de Max Linder au cinéma se font en 1910, ce qui fait qu'il n'a pas pu inspirer Jarry à temps.

21. Michel de Ghelderode, *Don Juan, opus cit.*, p. 32.

22. Luc Honorez, *Le Soir* (1978).

pour lui et lorsqu'il les laisse sur le bord de la scène, « talons joints, bouts écartés »²³, on ne peut s'empêcher de reconstituer l'image tout entière du fantôme de Chaplin. Les 19, 20 et 21 janvier 1931, Beckett avait mis en scène une parodie du *Cid* de Corneille qu'il avait intitulé *The Kid* en hommage justement à Chaplin. Cela lui permettait de « donner un ton burlesque aux méditations existentielles les plus graves »²⁴.

En parallèle, on trouve d'autres éléments faisant référence à l'univers du cinéma burlesque. Par exemple, Beckett s'est inspiré du comédien et cabarettiste Karl Valentin qu'il a vu à Munich, lors de son voyage en Allemagne en 1937. James Knowlson évoque cette rencontre et rapporte que Beckett aurait réagi en disant : « vrai talent de comédien, la dépression lui sue par les pores »²⁵. Plus loin, il trouve probable que « le dialogue de ce dernier avec Liesl Karlstadt, en se surimposant au jeu laborieux de Laurel et Hardy et aux expressions propres aux comiques de music-hall anglais ou irlandais, ait contribué à l'élaboration des échanges pessimistes mais très vivants d'Estragon et de Vladimir »²⁶. Par ailleurs, Beckett appelle Pozzo « le grand » et Lucky « le petit » dans ses manuscrits. On pourrait alors envisager de voir la pièce comme la rencontre de deux paires de Laurel et Hardy.

Le personnage de Lucky est à la croisée d'un multivers burlesque en réalité. Beckett était un grand admirateur de Buster Keaton qu'il a découvert pendant ses études au Trinity College dans *La Croisière du Navigator* (1924), *Go West* (1925) ou encore *Le Mécano de la Générale* (1927). Beckett a insisté pour emmener son Lucky, Jean Martin, voir l'acteur au Cirque Médrano le 12 janvier 1954, sans doute pour nourrir son jeu. Il a ensuite demandé à Buster Keaton de prendre le rôle de Lucky pour la création d'*En attendant Godot* aux États-Unis mais la star a refusé sous prétexte qu'elle ne comprenait pas le rôle.

On trouve une trace fugace mais explicite des Marx Brothers dans les *Inventions à deux voix* de Dubillard :

23. Samuel Beckett, *En attendant Godot, opus cit.*, acte II, p. 79.

24. Marie-Claude Hubert, « The Kid », in *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 558.

25. James Knowlson, *Beckett*, trad. par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, 2007, p. 433.

26. *Ibid.*, p. 434.

DEUX. – Vous confondez avec les Marx Brothers. Je vous parle de Grouchy, je vous parle pas de Groucho. Ça aurait été du propre, la bataille d'Austerlitz, avec les Marx Brothers.

Dubillard, *En attendant Grouchy*, p. 141.

Le titre même du fragment, *En attendant Grouchy*, résonne comme une référence directe à Samuel Beckett. C'est un puissant indicateur qui montre que Dubillard est évidemment allé voir la pièce de son confrère, et qu'il en a perçu la dimension burlesque. Sa culture du cinéma burlesque est vaste. Dans *L'île déserte*, Un et Deux se retrouvent suite au naufrage de leur paquebot respectif, le « Hardy » et le « Laurel »²⁷.

Enfin, les références explicites au cinéma burlesque sont assez rares chez Alain Badiou alors même que l'esthétique s'y prête tout à fait. La Doublure d'Ahmed dans *Ahmed se fâche* est censée être « brusquement excitée comme Groucho Marx quand il voit passer une fille »²⁸. Cependant, il cite Chaplin comme figure emblématique de la farce moderne qu'il prend très manifestement pour modèle :

La farce tente de capturer la circulation du désir et de l'intelligence immédiate des situations, de discerner l'héroïsme contenu dans la trivialité quotidienne, d'établir, en délivrant le rire, que n'importe quelle occurrence du langage peut être l'occasion d'un exploit. Tout cela requiert des formes à la fois neuves et éprouvées, consistantes et volatiles, comme l'a montré exemplairement, au cinéma, l'œuvre de Chaplin²⁹.

Alain Badiou trouve dans la farce l'osmose qu'il recherche entre la philosophie et le théâtre. Il rejette le théâtre marqué par la facticité du simulacre et de l'imitation, un théâtre platonicien. Il se refuse à faire de la scène un lieu de didactique philosophique comme a pu le faire Jean-Paul Sartre car il craint une déperdition de l'énergie poétique : « je suis convaincu que le théâtre est par lui-même, dans sa ressource propre, une forme particulièrement active de la pensée, une action de la pensée »³⁰.

Quelques accessoires, tels que le chapeau melon, la canne ou les chaussures,

27. Roland Dubillard, *L'île déserte*, Paris, Gallimard, 1998, p. 293.

28. Alain Badiou, *Ahmed se fâche*, Paris, Actes Sud, 2015, 3^e mouvement, p. 442.

29. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 21-22.

30. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 21.

ont pu être mentionnés dans la construction du personnage burlesque. Il nous faut pousser plus loin notre curiosité pour les accessoires. Ionesco insiste dans *Notes et contre-notes* sur l’importance de donner vie à la matérialité de la scène : « tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles »³¹. Les objets et parfois les décors permettent à l’acteur d’exploiter des effets clownesques qui amènent Tristan Rémy à parler d’un « comique d’accessoires »³² qui confine au « fétichisme »³³.

Deux objets ressortent du lot car ils apparaissent sous la plume des auteurs du corpus : la chaussure et le parapluie. Dans *En attendant Godot*, la « godasse » est un symbole éminemment signifiant dont nous reparlerons très bientôt. Les chaussures sont trop grandes ou trop petites, dans la pure tradition clownesque. La ressemblance du mot avec le nom de Godot ne saurait être fortuite par ailleurs. On trouve également mention d’une « godasse » dans *L’île déserte*³⁴ ainsi que dans *Persécution*³⁵ de Dubillard. Et on la retrouve enfin sous la plume de ce grand admirateur de Beckett qu’est Alain Badiou :

CAMILLE. – J’espère que tu vas te noyer ! Je préfère pêcher une vieille godasse qu’un philosophe collant de ton espèce !

Badiou, *L’absurde*, p. 362.

C’est un symbole de la marche, de l’être qui a les pieds sur terre par opposition au philosophe, de même que le clown est originellement un être de la terre. C’est aussi le signe de la misère puisque c’est souvent l’accessoire vestimentaire qui reste et qu’on défend quand on a tout perdu, parce qu’on n’a d’autre choix que de le protéger pour espérer partir encore, jusqu’à ce qu’il ne reste plus qu’à s’en faire un repas de fortune.

On trouve une rêverie corollaire chez Dubillard à propos des pieds justement :

31. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 63.

32. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L’Arche, 2017, p. 13.

33. Claudine Amiard-Chevrel, *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1983, p. 195.

34. Roland Dubillard, *L’île déserte, opus cit.*, p. 294.

35. Roland Dubillard, *Persécution*, Paris, Gallimard, 1998, p. 235.

DEUX. – Pauvres pieds, qu'on ne met jamais dans ses poches. Qui ne se serrent jamais entre eux. Comme ils sont loin de nous !

UN. – Rien n'est plus loin de moi que mes pieds. Quelle tristesse dans leur exil...

DEUX. – Et pourtant c'est sur eux que repose le genre humain, c'est à eux que nous devons d'être mieux que des singes, et c'est parce que nos pieds sont captifs que nous avons les mains libres !

Dubillard, *Tragédie classique*, p. 110.

Les pieds fonctionnent comme une métaphore du genre humain, et même du duo qui est là devant nous. Le rapprochement fonctionnerait tout aussi bien dans l'univers de Beckett. L'opposition entre la réalité d'ici bas et l'évasion supra-lunaire est dépassée, car l'un dépend de l'autre. Les pieds deviennent la métonymie de l'élévation physique, c'est-à-dire de la dignité humaine.

Le parapluie, de manière assez similaire, est d'abord un signe de protection. Ce n'est pas étonnant que ce soit l'un des accessoires fétiches de Winnie puisqu'elle se bat pour tenir et continuer sa routine en dépit de tout, avec dignité, face à l'inéluctable. Entre les mains de personnages masculins en revanche, le parapluie prend davantage la fonction d'une arme. On trouve un parapluie-seringue dans *Le Parapluie-seringue du Docteur Thanaton* de Jarry. La création de l'objet est absurde et rappelle « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »³⁶. Le Dr. Thanaton vide sa seringue sur les spectateurs avant de sortir, d'un geste symbolique à mi chemin entre l'obscénité et la scatologie. De son côté, la Mère Ubu insiste pour que son mari ait un parapluie dans *César-Antéchrist*, ce qui n'est sans doute pas une mauvaise idée quand on se souvient qu'il combat à coups de chapeau et de parapluie dans l'acte II d'*Ubu roi*. Même le Pantagleize de Ghelderode en est nanti alors qu'il ne pleut à aucun moment de la pièce. Et lorsque Posaune regrette que Pantagleize n'ait pas accédé à la tête de la résistance, il le formule ainsi :

POSAUNE. – Vous aviez tout ce qu'il fallait, même le parapluie.

Ghelderode, *Pantagleize*, III, 8^e tableau, p. 118.

Catherine Naugrette insiste sur l'importance de l'accessoire comme caractéristique du Nouveau Théâtre. Elle fait référence ainsi à Ionesco, Arrabal, Pinter, Ada-

³⁶. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 227.

mov, Genet et bien sûr Beckett. Selon elles, ils ont recours à une « utilisation dramatique et scénique des objets pour proposer aux spectateurs une vision poétique concrète du monde, qui repose sur l’accentuation de sa matérialité. Issu de la réalité dans ce qu’elle a à la fois de plus quotidien, de plus banal, et de plus essentiel peut-être, de plus humain, l’objet théâtral dans le théâtre contemporain se situe ainsi “entre la poubelle et l’éternité”, pour reprendre la belle formule de Kantor. Dès les premières pièces de Beckett, les objets constituent de fait une composante prépondérante de l’univers scénique »³⁷. Elle relie cet engouement de l’accessoire à une esthétique circassienne et burlesque : « les objets scéniques n’ont en fait que l’apparence du quotidien. Incongrus, détournés, livrés à l’humeur et à l’humour des personnages, ils deviennent souvent le sujet de plaisanteries et le support de gags et de manipulations ludiques. S’ils apparaissent fréquemment comme les possessions revendiquées et chéries des personnages, les objets se révèlent aussi être les accessoires indispensables de ces saynètes burlesques, qui chez Beckett relèvent du cirque, du music-hall ou du cinéma muet »³⁸. Plus encore, les objets accèdent chez Beckett au statut de personnages, et ainsi « le mouchoir, la chaussure, le chapeau, le sac, la brosse à dents [...] peuvent à tout moment être traités, manipulés ou adressés, à l’égal de personnes »³⁹. Il en va de même au cirque où le clown, très souvent, dialogue avec les objets et entretient avec eux une relation tantôt amicale, tantôt conflictuelle. Il arrive d’ailleurs bien souvent que l’objet l’emporte sur le clown, dans une grande ironie du sort.

Nous pouvons faire un tour d’horizon de la présence obsédante des objets chez Beckett. Dans *Oh les beaux jours*, le sac de Winnie est comparable à celui de Mary Poppins, on y trouve tout un monde. Après y farfouillé, elle en tire un attirail de toilette (une brosse à dents, un tube de dentifrice, un étui à lunettes, une glace à main, un flacon, un bâton de rouge, une loupe, un peigne, une lime à ongles), ainsi qu’un revolver, une boîte de musique et « tout un bric-à-brac inidentifiable »⁴⁰. En

37. Catherine Naugrette, « Objets scéniques », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 740.

38. *Idem.*

39. Catherine Naugrette, *Samuel Beckett*, Lausanne, Ides et Calendes, 2017, p. 39.

40. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *opus cit.*, p. 46.

parlant de sa mise en scène, Roger Blin confie à Lynda Peskine que « la circulation théâtrale s'établissait entre le personnage principal et son sac qui devenait un personnage aussi »⁴¹. Winnie a parfaitement conscience du rôle primordial que cet encombrement d'objets revêt pour elle :

WINNIE. – Que ferais-je sans eux, quand les mots me lâchent ?

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 64.

Les objets sont aussi les compagnons de misère et parfois le dernier recours. Ils deviennent, à défaut de tout autre interlocuteur, des soutiens précieux pour briser le silence et la solitude qui y est attachée, et sont alors « des instruments de communication, des équivalents ou des substituts de la parole »⁴².

Nous avons déjà parlé de l'importance de la bobine dans *La Dernière Bande*. Elle incarne à la fois le passé, le présent et l'avenir de Krapp. Elle est l'interlocutrice privilégiée et la frontière qui dessine la cellule du protagoniste. Dans *Fin de partie*, on trouve un escabeau sans cesse déplacé, une lunette abondamment manipulée, des lunettes alternativement mises et enlevées, comme celles de Pozzo, dans une incessante contradiction, de même que le mouchoir est continuellement sorti et remis dans la poche, sans oublier le fauteuil qui parcourt toute la scène à force d'être déplacé. Ce mouvement perpétuel incite Michel Lioure à voir dans la réitération et l'opposition des gestes, et ce en vue d'un déplacement minime voire insignifiant, « le caractère absurde et mécanique auquel on reconnaît, depuis Bergson, un pouvoir comique infaillible »⁴³.

Dans *En attendant Godot*, les objets pullulent également et on retrouve des phénomènes de réitération. On y voit des chapeaux, des chaussures, des bagages, un vaporisateur, un fouet, une corde et « les saletés de toutes sortes »⁴⁴ dont les poches sont archibondées. Il s'agit pour Bernard Dort de « dresser un immense inventaire de l'univers des objets par une conscience dépossédée de toute supériorité vis-à-vis d'eux » et qui nous entraîne dans « une métamorphose du sens en non-sens »⁴⁵.

41. Lynda Peskine, *op. cit.*, p. 168-169.

42. Michel Lioure, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 22.

43. *Ibid.*, p. 13.

44. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte I, p. 18.

45. Bernard Dort, « *En attendant Godot*, pièce de Samuel Beckett », *Les Temps modernes*, 90

L’objet pantalon donne lieu à un essai d’esthétique de Beckett intitulé *Le Monde et le pantalon* en 1945 à l’occasion des expositions de Bram van Velde. Le titre est issu d’une plaisanterie reprise en 1957 dans *Fin de partie* et citée en exergue de l’essai :

LE CLIENT. – Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n’êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois.

LE TAILLEUR. – Mais, Monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.⁴⁶

De toute évidence, les objets possèdent une dimension bien supérieure à leur emploi référentiel. Ils « jouent précisément un rôle important par leur présence et leurs fonctions, à la fois dramaturgiques, symboliques et philosophiques »⁴⁷. La corde entre Pozzo et Lucky, accompagnée du fouet, signifie la relation entre le maître et l’esclave. De même, Hamm utilise un sifflet pour appeler Clov, ce qui le rapproche du chien. Michel Lioure en parle comme « le signe et l’instrument d’un despotisme odieux »⁴⁸.

À un degré métaphysique, les objets créent une forêt de symboles intéressante. Bien sûr, les objets expriment les affres de la temporalité aléatoire. Pozzo consulte sa montre avec inquiétude pour voir si « le temps s’est arrêté »⁴⁹ tandis que dans *Fin de partie* le réveil a une sonnerie « digne du jugement dernier »⁵⁰. Lorsqu’Estragon lutte encore et encore pour enlever sa chaussure, il s’agit d’une lutte existentielle. Le morceau de carotte qui a moins de goût au fur et à mesure qu’on le suce est une métaphore de la vie. Il n’y aura bientôt plus de navets car tout va disparaître, si bien que les objets en viennent à signifier l’insignifiance. La chaussure et le chapeau qu’Estragon et Vladimir continuent de secouer dans le but d’en voir sortir quelque chose montrent l’espoir vain que quelque chose survienne. Ils symbolisent « une vie sans perspective et sans contenu, sans objet au propre et au figuré »⁵¹.

Le panorama ne serait pas complet sans jeter un œil à un type d’accessoire particulier : les machines. La machine à décerveler est bien sûr le parangon de la cruauté

(1^{er} mai 1955), p. 1843.

46. Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 9.

47. Michel Lioure, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », *art. cit.*, p. 10.

48. *Ibid.*, p. 16.

49. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, p. 64.

50. Samuel Beckett, *Fin de partie*, *opus cit.*, p. 67.

51. Michel Lioure, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », *art. cit.*, p. 17.

d'Ubu. Elle incarne tout à la fois la volonté de bouleverser les doctrines et, pour Julien Schuh, le processus d'écriture⁵². Jarry s'inspire des théories psychologiques qui circulent à la fin du XIX^e siècle, de la même manière que le mouvement décadent-symboliste⁵³. La machine à décerveler servirait à vider la mémoire pour se régénérer et se rendre disponible à un phénomène d'inspiration. Elle intervient donc à deux niveaux : dans la diégèse, elle plane comme une menace permanente et reflète les aspirations du Père Ubu ; dans l'écriture, elle métaphorise la modernité de l'auteur.

Chez Dubillard, la machine prend une allure bien plus clownesque. Les *Dialogues*, en tant que textes radiophoniques, explorent les limites de l'imagination en proposant des engins impossibles. Dans *Huit millimètres*, Un et Deux essaient de projeter des photographies sur bobine :

DEUX. – Ah oui, mais retirez votre soulier d'abord. Je m'excuse de vous demander ça, mais vous voyez : avec la main droite, je tourne la manivelle, avec la main gauche, je tire sur le bout du film qui sort, parce que la rembobineuse, il y en a plus, et mon pied droit, je suis obligé de l'introduire dans le mécanisme, sans ça, l'ampoule ne s'allume pas ; c'est une chose que je n'ai jamais comprise.

UN. – Et avec votre pied gauche, tout de même, vous ne faites rien ?

DEUX. – Si. Je me sers de mon pied gauche pour tenir debout. Ah, c'est un appareil qu'il faut connaître, je ne dis pas ; il fonctionne depuis 1920 avec une difficulté croissante.

UN. – Il n'y a pas que lui qui éprouve une difficulté croissante à fonctionner depuis 1920. L'essentiel est qu'il fonctionne. Prenez mon pied et placez-le vous-même.

DEUX. – Merci. C'est exactement le pied dont j'ai besoin.

Dubillard, *Huit millimètres*, p. 56-57.

Il ne s'agit plus simplement de dévoyer un simple compte-gouttes ici. La machine devient une extension et un point de rencontre des deux personnages⁵⁴. Les personnages sont amenés à escalader la machine et à se fondre dedans, un peu à la manière aujourd'hui de Victoria Chaplin, la fille de Charlie Chaplin, dans son *Cirque invisible*. Il s'agit pourtant simplement pour Un et Deux de projeter des photographies à partir de bobines⁵⁵. Bien sûr, le comique va venir des difficultés étourdissantes que

52. Julien Schuh, « La Machine à décerveler d'Alfred Jarry », in *Mémoire et Souvenirs au/du XIX^e siècle*, Manchester, Colloque de la Society of Dix-Neuviémistes, 2008.

53. Jarry a notamment beaucoup lu Théodule Ribot, un fondateur de la psychologie française.

54. Il en va de même avec le « taurobole de Siger » dans *Bidasse et compagnie* de Jarry où l'auteur invente une sorte d'instrument qui « se compose d'un pot de tôle, d'une grande clef, d'une pompe et de cinq tuyaux terminés chacun par une flûte » et « il faut cinq pompeurs et un chef d'orchestre pour en jouer » (Alfred Jarry, *Bidasse et compagnie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, scène 1, p. 58).

55. L'importance de l'objet bobine les rapprochent de Krapp dans *La Dernière Bande*.

les personnages rencontrent pour voir quelques malheureuses photos, qu’ils peinent à identifier de surcroît, et qui les amèneront à une chute incontournable : les plombs sautent.

Un diabolique mérite de retenir notre attention tant il est entièrement construit comme un défi lancé à l’imagination de l’auditeur. Nous en partageons un extrait :

UN. – [...] Entièrement construite en bois, en bois de violoncelle massif, écoutez, Mesdames, Messieurs, le son qu’elle rend quand je frappe son capot avec ma pipe...

L’AUTO. – Toc, toc, toc.

DEUX. – La célèbre trois-chevaux De Flers et Caillevert, trois chevaux-vapeur et demi en comptant le mulot-vapeur qui intervient seulement dans les côtes rudes, se présente à nous sous la forme coquette d’un charmant petit torpédo à chauffeur individuel. Ce chauffeur individuel, c’est moi, Mesdames, Messieurs. Elle est animée d’un avertisseur élastique du modèle poire, dont une légère pression des doigts suffit à extraire une clameur complexe. La voici.

L’AUTO. – Poi, mou ! Poi, poi, mou !

DEUX. – Caractéristiques originales du véhicule. À l’instar de certains fusils de chasse, le torpédo de Flers et Caillavet possède deux phares juxtaposés non pas horizontalement, comme à l’ordinaire, mais verticalement : deux phares superposés. Un mot sur les moteurs. Les moteurs sont au nombre de huit, ils se partagent les trois chevaux-vapeur à raison de zéro cheval-vapeur trois cent soixante-quinze chacun, sans parler du mulot-vapeur, également réparti entre les huit, ni de quelques pommes-vapeurs écrasées çà et là dans des encoignures. Huit moteurs, pour un si petit véhicule, on me dira que c’est beaucoup. Eh bien, Mesdames, Messieurs, ce n’est pas trop. Avec ses huit moteurs, cette petite automobile, c’est à peine si elle démarre. Une trappe, heureusement, est ménagée sous les pieds du conducteur qui, sans quitter le volant, peut ainsi contribuer à la mise en marche de son torpédo. Et puis, qu’on veuille bien faire le calcul, huit moteurs, ça ne fait guère que deux moteurs par roue. C’est bien peu, c’est tout juste suffisant, car enfin, n’oublions pas qu’il y a la marche arrière.

[...]

UN. – Un problème à présent : où se trouve la porte ? Eh bien, la porte de ma voiture... Un instant, Mesdames, Messieurs, j’escalade le véhicule, me voilà en bonne place : sur le toit. Eh bien la porte de ma voiture, à proprement parler, il n’y en a pas. Étonnement général. C’est que la plupart des voitures, Mesdames, Messieurs, sont plus ou moins exactement fabriquées à la ressemblance des armoires. Leurs portes sont grosso modo du genre portes d’armoire. Moi, ma voiture imiterait plutôt la tirelire. On y entre par une fente, qui ferme à clef, tout aussi bien. Si vous me permettez, je vais l’ouvrir. [...]

Dubillard, *Ma nouvelle voiture*, p. 126-128.

Charlotte Escamez écrit que « dans ses pièces, Dubillard, s’inspire de situations, somme toute banales, extraites de la réalité pour les rendre totalement délirantes et rocambolesques en déplaçant nos repères et en exacerbant ces situations jusqu’à leurs limites les plus folles »⁵⁶. Cela semble en effet le cas avec cet engin qui n’a de

⁵⁶. Charlotte Escamez, *op. cit.*, p. 57.

la voiture que le nom. L'engin ressemble aux bizarreries charmantes qu'on trouvera dans le *Catalogue d'objets introuvables* de Carelman⁵⁷. Le texte radiophonique permet de faire délirer le réel sans se soucier des impératifs matériels de la représentation scénique. C'est encore le cas dans *L'ascenseur* :

UN. – Nous sommes en présence d'une porte qui ne s'ouvre que de l'intérieur.
 DEUX. – Nous voilà bien ! Parce que nous, c'est à l'extérieur, qu'on est.
 UN. – Attendez-moi là. Je vais faire le tour de la porte, essayer de voir à l'intérieur si je trouve le moyen.
Il fait le tour de la porte.
 Hou-hou !
 DEUX. – Vous y êtes ?
 UN. – J'y suis.

Dubillard, *L'ascenseur*, p. 337.

On peut voir ici comme les effets d'absurde reposent sur des moyens très simples. Le sketch est digne d'un extrait de Tex Avery. La brièveté de la didascalie laisse à penser qu'il y a une porte seule, sans mur, qui se dresse dans l'espace. Le jeu de l'absurde consiste à proliférer dans les interstices de l'imagination. Tout ce qui n'est pas commandé par le dialogue peut-être un espace de transgression. La nonchalance ne fait qu'augmenter l'absurdité.

C'est tout cela qui forme ensemble ce que Jacqueline Blancart-Cassou appelle la « poétique du burlesque » pour qualifier le théâtre de Ghelderode. La formule nous semble convenir à l'ensemble du corpus en réalité. Cette poétique en passe par l'efficacité de la figuration. Il faut pouvoir faire rire et émouvoir avec une image simple. Il peut même s'agir d'exprimer une souffrance ineffable. L'objet peut symboliser une grande violence et être détourné au besoin vers l'humour ou la farce.

Les accessoires permettent également, dans ce théâtre en crise avec la *mimésis*, de déréaliser le réel au lieu de le représenter. Robert Abirached liste dans son essai plusieurs techniques de transbordements parmi lesquelles l'accessoire est essentiel : 1^o la juxtaposition dans le même lieu d'objets contradictoires (par exemple, des poubelles et un fauteuil dans *Fin de partie*) et la figuration alternée ou simultanée de deux

57. Ce diabolique nous évoque également le sketch de Raymond Devos intitulé *Ma deux bœufs* où l'humoriste parle de son moyen de locomotion bien plus récalcitrant et problématique que l'emblématique "Deux chevaux".

espaces hétérogènes, dont l’un est entièrement fictif et l’autre composé par référence au réel (les transferts de lieux aléatoires chez Jarry); 2° le surgissement d’objets invisibles dont les personnages usent avec un parfait naturel (telle que la balle de ping-pong chez Dubillard) ou l’introduction, dans le champ scénique, d’instruments extravagants, comme s’ils allaient de soi; 3° la promotion d’accessoires utilitaires à un rôle essentielle (tel le sac de Winnie); 4° un changement de perspective ou d’échelle imposé au lieu scénique (le gigantisme de la machine à projeter des bobines); 5° l’invasion de la scène par une prolifération de meubles ou d’objets divers, ou, inversement, l’appauvrissement extrême et tout aussi insolite de l’espace; 6° la métamorphose de l’espace en lui-même, dont une variante peut être la superposition ou le brouillage des lieux (l’île déserte de Dubillard).

La poétique burlesque irrigue tout notre corpus. Elle exprime dans la myriade de détails qui fait son charme, le jeu d’acteur avant tout, mais aussi le costume, et le rapport riche à l’accessoire. Tout est dans la suggestion alors que le genre repose habituellement sur l’exagération. Il ne s’agit pas de pasticher le cinéma burlesque mais d’en tirer les leçons pour mettre ses ressorts au service d’une dramaturgie qui cherche à se réinventer. Il y a d’ailleurs une différence importante entre le cinéma burlesque et le théâtre qui s’en inspire : « le cinéma burlesque s’était développé en réponse et en contrepoint à l’optimisme économique et industriel des États-Unis et à l’euphorie d’une maîtrise du monde. Le devenir-burlesque du théâtre contemporain est, lui, une réponse et un contrepoint à l’angoisse de la masse informe qui standardise les vies et escamote la mort. Il fait du ratage de l’homme ordinaire une façon d’affirmer, de façon positive, le caractère inaliénable de toute vie »⁵⁸.

58. Mireille Losco-Lena, *“Rien n’est plus drôle que le malheur”*, opus cit., p. 160.

2.2 Les bouffons en action : tueurs à gags

Le gag nous surprend, non pas en nous exposant une réalité inconnue, mais en nous présentant quelque chose de connu d'un point de vue inattendu.

Vaclav Havel

Le comique physique est une ressource importante que le bouffon n'hésite pas à exploiter dans tout son spectre. Le bouffon se rend bien souvent à l'immédiateté de l'action dans ce qu'elle a d'universel. En complément de ce qu'un verbe fleuri peut avoir de sophistiqué, le langage corporel suscite un rire simple et percutant. Les auteurs font appel aux vieilles ficelles des *lazzi*, sous la forme de violences faites les uns aux autres, de chutes et de déséquilibres, de postures et d'accoutrements. C'est l'occasion de montrer également le talent de mimes des comédiens.

Tarte à la crème clownesque, les "claques" et autres violences faites les uns aux autres, et bien souvent à soi-même, par accident. La mise en scène de la douleur physique est un *medium* bien connu des pistes de cirques. Elle a fait ses preuves depuis des millénaires.

Dans *Le Ménage de Caroline*, un passage en particulier a retenu notre attention pour la densité des gifles :

PAMÉLA, *qui ne rit plus*. – Cessez! (*Suskanel reçoit une gifle. Spiridon qui riait encore reçoit une gifle à son tour.*)

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 4, p. 184.

L'extrait est d'autant plus intéressant qu'il laisse une belle marge de manœuvre à la mise en scène. Il est dit que Spiridon reçoit une gifle, mais l'auteur prend soin de ne pas préciser qui la donne. Ainsi, on peut au moins imaginer deux scénarii possibles. Ou bien Spiridon reçoit une gifle de Paméla qui, très en forme, en offre deux pour le prix d'une, ou bien c'est Suskanel qui se charge de partager un peu l'attention qu'il reçoit dans un élan presque automatique. La première solution est induite par le texte mais la didascalie, formellement, n'interdit rien. Finalement, on voit bien

que c’est la gifle en elle-même qui doit retenir notre attention, indépendamment du contexte précisant qui la donne et pour quel motif.

Sous la plume de Dubillard, la gifle prend une autre dimension. Comme à son habitude, l’auteur ne se contente pas d’emprunter à ses pairs, il réinvente la discipline et l’arrange à sa sauce, dans une discursivité qui tempore et balise méticuleusement le gag pour le gonfler un peu avant de le faire éclater :

UN. – [...] Les moustiques, c’est pas Brrr... C’est Bzzz...

DEUX. – Tiens, un moustique. Bzzzzz

UN. – Tâchez de l’attrapez. Bzzzzz.

DEUX. – Ça y est, le voilà qui passe.

Bruit de claque.

UN. – Voilà.

DEUX. – C’était pas un moustique.

UN. – Qu’est-ce que c’était ?

DEUX. – C’était moi. Regardez dans le creux de votre main, me voilà tout aplati.

Dubillard, *Georges 4 : Le rêve de Georges*, p. 247-248.

En maître de l’absurde, Dubillard déplace l’acmé de la gifle au milieu du gag pour lui préférer une chute plus intellectuelle qui tord aussi bien la logique que l’imagination. Il faut dire que la corporéité est forcément limitée dans un texte écrit pour la radio. Même lorsque la pièce est jouée sur scène, « on est dans le clown de mots, le clown de théâtre, pas de cirque »⁵⁹, du propre aveu du comédien Jacques Gamblin.

On retrouve la même construction dans un autre sketch :

UN. – [...] Vous allez me donner un grand coup de poing dans le ventre.

DEUX. – Moi ?

UN. – Oui. Alors regardez bien comment je vais parer le coup. Remarquez, vous n’en aurez peut-être pas le temps, parce que vous allez vous retrouver par terre en moins de deux.

DEUX. – Oh, je n’aime pas ça.

UN. – Vous n’allez pas me dire que vous avez peur, non ? Allez-y, un grand coup de poing dans le ventre.

DEUX. – Vous y êtes ?

UN. – Allez-y.

DEUX. – Un, deux et...

UN. – Ouille !

DEUX. – Je vous ai fait mal ?

59. Caroline de la Porte des Vaux, « Entretien avec Jacques Gamblin », *TGV Magazine* (L’interview décalée du mois 2007), p. 98.

UN. – Un peu, oui!... Oh la brute!

DEUX. – Je suis désolé. Je croyais que vous alliez parer le coup.

UN. – Vous en avez de bonnes! J'ai pas eu le temps.

DEUX. – Si vous me l'aviez dit, j'aurais tapé moins fort.

UN. – Non. Mais vous auriez pu prévenir.

DEUX. – J'ai dit : un, deux et trois.

UN. – Non, vous n'avez pas dit trois.

DEUX. – C'est vrai. J'aurais dû.

UN. – Le judo, vous comprenez, c'est un sport, ce n'est pas de la boucherie.

Dubillard, *Self-défense*, p. 117-118.

La détente comique vient aussi du fait que l'auteur construit une attente par connivence avec son public averti. On se doute assez bien de l'issue d'une telle expérience. Tout l'art des comiques repose sur l'originalité des angles d'attaque, du nombre d'étapes vers la résolution ou de l'élément exogène qui va être introduit pour réinventer le classique. On trouve plus de simplicité dans la reprise qu'il fait du classique coup de pied au derrière :

UN. – [...] Je suis allé chez un cordonnier qui m'a coupé mon pied, zioupe! et qui l'a remplacé par un pied standard. Tenez, le voici : rhan!

DEUX. – Houff! Vous n'avez pas honte de flanquer un coup de pied au cul à un type qui se prend pour Bonaparte?

Dubillard, *Pour de la crotte*, p. 268.

Les onomatopées jouent un rôle essentiel pour le texte radiophonique, mais elles questionnent la valeur comique et même clownesque de l'action. La part visuelle qui fait l'immédiateté est convertie verbalement dans les deux derniers exemples. Avec des composantes aussi différentes, le rire devait être lui aussi d'un tout autre acabit.

En revanche, les coups de pieds sont on ne peut plus francs et directs chez Beckett :

POZZO. – Dépêchez-vous. Bientôt il ne pleurera plus. (*Estragon s'approche de Lucky et se met en posture de lui essuyer les yeux. Lucky lui décoche un violent coup de pied dans les tibias. Estragon lâche le mouchoir, se jette en arrière, fait le tour du plateau en boitant et en hurlant de douleur.*) Mouchoir. (*Lucky dépose valise et panier, ramasse le mouchoir, avance, le donne à Pozzo, recule, reprend valise et panier.*)

ESTRAGON. – Le salaud! La vache! (*Il relève son pantalon.*) Il m'a estropié!

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 44.

Subitement déchaîné, Estragon bourre Lucky de coups de pied, en hurlant. Mais il se fait mal au pied et s'éloigne en boitant et en gémissant. Lucky reprend ses sens.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 124.

Dans le premier exemple, la détente comique vient de la surprise et du contraste entre les intentions presque louables d’Estragon et la réaction instinctive et gratuite de Lucky. Le tout est magnifié par la douleur très visuelle d’Estragon dont la didascalie exige rien de moins qu’un tour de piste⁶⁰ ! Le deuxième exemple est construit en réponse au premier. C’est l’occasion pour Estragon de prendre sa revanche. Malheureusement pour lui, l’ironie du sort veut qu’il soit le seul à souffrir d’une telle débauche de violence. On retrouve une situation assez proche de celle de l’arroseur arrosé⁶¹.

Enfin, il faut citer un exemple d’une délicieuse absurdité. Dans *Oh les beaux jours*, les personnages se livrent à une petite scène sadomasochiste :

WINNIE. – (*Elle lui assène un coup avec le bec de l’ombrelle*) Que l’eussé-je ! (*Nouveau coup. L’ombrelle lui échappe et tombe derrière le mamelon. Elle lui est aussitôt rendue par la main invisible de Willie.*) Merci, mon chéri.

Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 17-18.

Difficile de trouver plus belle illustration de l’expression “tendre le bâton pour se faire battre”. Le comique repose sur l’inventivité scénique qui consiste à évacuer la violence en hors-champ. La fulgurance de la main de Willie et l’amabilité de Winnie contrastent avec la cruauté de la bastonnade. C’est de ce décalage que surgit le sketch.

Beckett en particulier s’est intéressé aux jeux de chutes et de déséquilibre de l’art clownesque⁶². Le motif du déséquilibre, qui se résout par une chute ou qui avorte, est mainte fois exploité dans ses pièces :

Il se retourne, s’avance jusqu’au bord de la scène, s’arrête, caresse la banane, l’épluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Finalement, il croque le bout de la banane, se détourne et se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière, c’est-à-dire à raison de quatre ou cinq pas au plus de chaque côté, tout en mastiquant

60. Dans sa mise en scène, Roger Blin a fait faire à Pozzo et Lucky un tour de piste comme au cirque, à la fin du premier acte, pour accentuer leur caractère dérisoire.

61. *L’Arroseur arrosé*, également intitulé *Le Jardinier et le Petit Espiègle*, est un court-métrage de Louis Lumière diffusé pour la première fois le 21 septembre 1895. La situation topique devient un symbole du cinéma burlesque.

62. Les chutes sont l’une des « six farces primaires » (*primary jokes*) décrite par Maurice Disher.

méditativement la banane. Il marche sur la peau, glisse, manque de tomber, se ratrape, se penche, regarde la peau et finalement la pousse du pied, toujours penché, par-dessus le bord de la scène dans la fosse.

Beckett, *La Dernière Bande*, p. 9-10.

Dans cette version, le gag est soigneusement amené. Le spectateur voit bien ce qui se prépare. Krapp « manque » de tomber cependant. Il suit le schéma préétabli du gag puisqu'il glisse, mais il s'y soustrait en même temps en ne tombant pas. Certains critiques y voient un renouvellement du gag quand d'autres pensent qu'il s'agit de montrer comme Krapp rate le gag, de même qu'il a raté sa vie. Il s'agirait en somme de lui refuser le moindre succès.

Pourtant, le jeu de funambule qui maintient l'acteur dans un équilibre précaire est un ressort comique également traditionnel. Dans les exemples qui suivent, l'agilité nécessaire au respect des didascalies érige les acteurs au rang d'athlètes :

VLADIMIR. – [...] Relève ton pantalon. (*Estragon, sur un pied, tend la jambe vers Vladimir, manque de tomber. Vladimir prend la jambe. Estragon chancelle.*) Relève ton pantalon.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 94.

VLADIMIR, *impatiemment*. – [...] (*Il ramasse la chaussure.*) Viens, donne ton pied. (*Estragon s'approche de lui, lève le pied.*) L'autre, porc! (*Estragon lève l'autre pied.*) Plus haut! (*Les corps emmêlés, ils titubent à travers la scène. Vladimir réussit finalement à lui mettre la chaussure.*)

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 97.

Le cloche-pied rappelle fortement une spécificité de la démarche de Charlot qui, chaque fois qu'il doit prendre un virage à quatre-vingt-dix degrés, se livre à un sautillerment sur un même pied tandis que l'autre jambe se soulève exagérément. Ici, les didascalies ouvrent à l'acteur qui interprète Estragon un vaste champ de possibilités. C'est le moment de dilater l'action en prolongeant à loisir le déséquilibre. Il faut maintenir le spectateur dans le doute, ce qui fait de la cascade un moyen efficace pour captiver l'attention⁶³.

En parallèle, on trouve également des chutes effectives. Dans le pantomime *Acte sans paroles I*, le personnage enchaîne les chutes :

⁶³. La puissance comique de la démarche apparaît aussi dans *Film* de Beckett. Buster Keaton doit réussir un « effet comique de précipitation clopinante » (Éditions de Minuit, p. 116).

Projeté à reculons de la coulisse droite, l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Coup de sifflet coulisse droite.

Il réfléchit, sort à droite.

Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Coup de sifflet coulisse gauche.

Il réfléchit, sort à gauche.

Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Coup de sifflet coulisse gauche.

Il réfléchit, va vers la coulisse gauche, s'arrête avant de l'atteindre, se jette en arrière, trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Beckett, *Acte sans paroles I*, p. 95-95.

Le comique cette fois vient moins de la chute en elle-même que de l'intégration par le personnage d'une certaine séquence qui se répète et qu'il met en œuvre docilement, avec toute l'absurdité qui peut y être attachée. Le personnage, en quelques instants, développe un syndrome pavlovien. Le voilà qui se jette en arrière de lui-même, impulsé non par une force extérieure mais par celle de l'habitude. Pour Marie-Claude Hubert, les chutes sont un élément clownesque caractéristique de Beckett, à côté des démarches dont nous avons tantôt dit un mot. Par exemple, la démarche de Vladimir est raide lorsqu'il « s'approche à petits pas, les jambes écartées »⁶⁴, lorsqu'il chancelle à deux reprises ou lorsqu'il titube parce qu'il essaie de montrer à Estragon comment on « fait l'arbre » pour tenir l'équilibre⁶⁵. De son côté, Estragon n'est pas en reste puisqu'il marche difficilement, boiteille, se plaint dès son entrée en scène d'avoir mal aux pieds. Pour la spécialiste, Beckett s'amuse à souligner une ressemblance entre Œdipe dont le nom signifie étymologiquement qu'il a le pied gonflé, et son héros dont le pied « enfle ». Beckett exploite avec un luxe de détails les potentialités du corps : « Les pauvres gestes du corps constituent à eux seuls l'action dramatique. Les chutes lugubres de Pozzo et de Lucky, la démarche raide et vacillante de Clov, la reptation malaisée de Willie suscitent un rire amer. Les jeux dérisoires de Hamm avec ses lunettes d'aveugle, de Clov avec sa longue-vue, de Winnie avec sa loupe et ses lunettes, ponctuent chaque pièce. Le corps a ses rythmes

64. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte I, p. 9.

65. Dans ses cahiers de mise en scène, il apparaît que Beckett fait alors référence à la posture de yoga appelée "l'arbre" et qui consiste justement à tenir l'équilibre sur un pied.

et ses leitmotive »⁶⁶.

Un cas particulier de didascalie pousse plus loin la performance physique : le mime. Il s'agit d'une exploitation bien particulière des didascalies puisque le mime n'est pas un auxiliaire dramatique, c'est un régime à part entière de récit. L'acteur prend en charge l'incarnation d'une histoire dont il peut mimer plus d'un personnage et convoquer des accessoires imaginaires. Il est pourvu pendant quelques instants d'un pouvoir *dramaturgique* : il crée de l'action théâtrale. En d'autres termes, il n'est plus seulement en train de *montrer*, mais de *créer*.

Le phénomène est très léger lorsque Vladimir « tourne la tête coquettement à droite et à gauche » et « prend des attitudes de mannequin »⁶⁷, créant un comique proportionnel à la distance qui le sépare de l'univers de la coquetterie. En revanche, on trouve un exemple plus substantiel dans l'acte I :

POZZO. – Qu'est-ce que vous m'avez demandé au juste ?

VLADIMIR. – Pourquoi il...

POZZO, *avec colère*. – Ne me coupez pas la parole ! (*Un temps. Plus calme.*) Si nous parlons tous en même temps nous n'en sortirons jamais. (*Un temps.*) Qu'est-ce que je disais ? (*Un temps. Plus fort.*) Qu'est-ce que je disais ?

Vladimir mime celui qui porte une lourde charge. Pozzo le regarde sans comprendre.

ESTRAGON. – Bagages ! Pourquoi ? Toujours tenir. (*Il fait celui qui ploie, haletant.*) Jamais déposer. (*Il ouvre les mains, se redresse avec soulagement.*) Pourquoi ?

POZZO. – J'y suis. Il fallait me le dire plus tôt.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 41.

Ce mime entrecoupé d'explications porte sur la pièce elle-même, dans une interprétation synthétique d'un extrait qui le précède de peu. Le recours au mime se traduit par un resserrement de la pièce qui se trouve en quelque sorte ramassée, à l'opposé de la dynamique de Lucky qui est relativement étendue. Cette simplification crée donc une accélération qui néanmoins fait perdre du temps au personnage puisqu'il se refuse à employer directement le *medium* de la parole. Le détour n'est pas inutile puisque par la simplicité du langage corporel, Vladimir et Estragon parviennent à se faire comprendre de Pozzo. On voit mieux pourquoi Alain Badiou parle d'« immédiateté physique » à propos du théâtre de Beckett. Ce n'est pas une mince

⁶⁶. Marie-Claude Hubert, « Corps », in *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 271.

⁶⁷. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte II, p. 102.

affaire que de se comprendre quand on est l’un de ses personnages. Et bien sûr, la chute comique repose sur la remarque finale de Pozzo qui clôt le tout avec une ironie exaspérante.

Chez Ghelderode, une scène rappelle le moment où Estragon roue de coups de pied le pauvre Lucky. Lorsque Karel le Fol mime une scène de guerre en guise de narration au capitaine don Horace, « *il commence une démonstration muette, avec les poings, massacrant dans le vide un être imaginaire, puis le foulant à coups de talons* ». On peut sans peine imaginer les possibilités laissées à la discrétion du comédien pour pimenter sa lutte imaginaire. La réaction attendue n’est pas mystérieuse puisque l’auteur précise aussitôt après que « *Mirliflore rit* »⁶⁸.

On trouve une scène comparable de combat chez Alain Badiou qui va plus loin en offrant au comédien un moment de pure liberté sous la forme d’une improvisation : « *Improvisation de la lutte désespérée contre l’invasion des zéros. À la fin, Ahmed succombe, il reste couché sur la scène, épuisé.* »⁶⁹. Alors que Ghelderode avait supprimé la nécessité d’avoir un personnage caché dans un sac pour se livrer à la bonne vieille bastonnade de la *Commedia dell’Arte*, le philosophe Badiou va plus loin en créant un adversaire abstrait. C’est un défi lancé au comédien qui doit puiser dans l’art pantomimique de quoi bousculer l’imagination du spectateur.

En revanche, dans l’exemple suivant, Alain Badiou nous rapproche d’un exercice plus proche du cinéma burlesque comme du mime antique puisque le modèle est co-présent aux imitations. Tout repose sur la juxtaposition de trois modalités d’action (et de leur temporalité respective) :

Assez long début muet. Les trois Ahmed entrent en scène à la queue leu leu, et se livrent, sous la direction du « vrai » Ahmed, à différents exercices imitatifs. Ahmed montre ce qu’il faut faire, et les doublures le font. La première doublure renchérit toujours, veut faire plus et mieux, introduit des fioritures, etc. La seconde doublure, qui constamment opine du bonnet et indique qu’elle a tout compris, ou bien réduit la chose à son squelette, à presque rien, ou bien fait tout autre chose. Improvisation sur ce thème, tout devant aller assez vite. Sentiment de gymnastique comique.

Badiou, *La répétition*, p. 364.

68. Michel de Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, Paris, Honoré Champion, 2004, I, 5, p. 240.

69. Alain Badiou, *L’infini*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 229.

Il s'agit d'un exemple parlant de mime caricatural. Plus loin, les doublures se livrent à un jeu obscène qui rappelle les spectacles licencieux du Moyen Âge. Là encore les acteurs sont invités à se livrer à une performance éprouvante.

Grande improvisation des deux doublures. Le thème devrait être que peu à peu, entre la surcharge de doublure 1 et l'inertie empotée de doublure 2, on ne reconnaît pas du tout de quoi il s'agit, on perd complètement de vue le motif de l'auberge. La scène devient, de plus en plus clairement, l'histoire d'un client grotesque qui va au bordel. À la fin, épuisées, les deux doublures se couchent sur le sol en soufflant.

Badiou, *La répétition*, p. 369.

Ces derniers exemples illustrent parfaitement une remarque de Koestler : « le farceur et le clown se spécialisent dans des tours qui exploitent les forces mécaniques de gravitation et d'inertie afin de rabaisser l'humanité »⁷⁰. C'est leur propre humanité d'abord qui pâtit de la dégradation burlesque. Par voie de conséquence, le jeu autorise à se projeter soi-même comme une humanité qui peut s'autoriser à descendre de son piédestal. C'est bien là la fonction du bouffon que d'assumer pour lui-même le pire afin d'autoriser le genre humain à prendre congé temporairement de sa dignité.

Il reste à faire un sort à quelques cas de comiques de situation.

L'entrée est un moment privilégié pour surprendre le spectateur et lui donner le ton de la scène. Les traditionnelles entrées clownesques misent beaucoup sur l'imédiateté comique, sans doute pour des raisons historiques, puisque les clowns intervenaient initialement lors des intermèdes. Les entrées s'inspirent bien souvent de la façon dont les gens du cirque occupent leur temps libre : « c'est dans les entrées clownesques, conservées par tradition orale, de génération en génération, que l'on trouve inscrite l'histoire de la psychologie des gens de voyage »⁷¹. Il faut pouvoir déclencher le rire en quelques secondes avec trois fois rien. Dans *Le Moutardier du pape*, la reptation évoque tout de suite une soumission ou un rapprochement avec un animal :

L'Ambassadeur anglais entre à quatre pattes, ainsi que sa suite écossaise, pour le baise-mule.

Jarry, *Le Moutardier du pape*, I, 3, p. 155.

70. Arthur Koestler, *op. cit.*, p. 32.

71. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *opus cit.*, p. 27.

L’accent est mis sur le ridicule de la cérémonie d’accession du pape. Le rapport de domination est exacerbé puisqu’il s’agit de baiser la pantoufle blanche brodée d’une croix portée par le chef de l’Église catholique. Ici, le contexte explique la posture que doivent prendre les personnages, mais le choix de les faire entrer et avancer ainsi est une exagération de l’auteur. Le rire n’est pas si évident car la situation pourrait aussi susciter un malaise aujourd’hui, mais il nous semble que dans le contexte de l’écriture, il y avait une volonté comique de la part de Jarry.

Un cas plus classique d’entrée de clown est la bousculade :

Entrent Pozzo et Lucky. Pozzo est devenu aveugle. Lucky chargé comme au premier acte. Corde comme au premier acte, mais beaucoup plus courte, pour permettre à Pozzo de suivre plus commodément. Lucky coiffé d’un nouveau chapeau. À la vue de Vladimir et Estragon il s’arrête. Pozzo, continuant son chemin, vient se heurter contre lui.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 108.

Il s’agit de la deuxième entrée de Pozzo et Lucky. Ils entretiennent un rapport de dépendance plutôt que de domination, ce qui inverse la configuration précédente des deux personnages. Là encore, la cécité de Pozzo donne du sens à la bousculade. Il est difficile à dire si la didascalie invite à montrer d’abord que le personnage est aveugle puis à le faire bousculer Lucky ou si la bousculade est justement là pour signifier la cécité au public.

Dans une tradition plus purement absurde, Dubillard propose un autre type de bousculade, celle de la logique. Très tôt dans ses sketches, il pousse le public dans des pays des merveilles dignes de ceux de Lewis Carroll. Il faut détruire les repères dès les premières secondes pour dicter une nouvelle grammaire à l’imaginaire, une qui soit fantaisiste pour le public et triviale pour les personnages :

UN, *seul en scène, armé d’un fusil de chasse, vise et tire en l’air.* – Je l’ai eu ?

DEUX. – Oui, je crois. Vous dérangez pas, je vous l’apporte.

UN. – Il était beau, hein ?

DEUX. – Oui, Oui. C’est un lapin.

Un essuie le nez de son fusil avec son mouchoir, et s’assied sur sa canne-pliant. Deux entre, portant par les oreilles un lapin.

Dubillard, *Le fusil et le violon*, p. 213.

En inventant des lapins volants, Dubillard nous montre que « le *nonsense* est au sens le plus vrai un effort métaphysique pour élargir et dépasser les limites du monde

matériel et sa logique »⁷². Il nous embarque dans un ailleurs où tout est possible.

Dans *Le plongeon*, l'ouverture du sketch offre un autre genre d'entrée. Il s'agit moins de déboussoler le vraisemblable que d'entrer le plus vite possible dans le burlesque. La didascalie initiale donne l'impression que le rideau se lève pour découvrir les personnages déjà sur scène :

UN et DEUX sont en maillot de bain. Ils s'apprêtent à plonger dans une rivière qu'on ne voit pas.

Dubillard, *Le plongeon*, p. 118.

La clownerie vient bien sûr du costume et de l'impossibilité de l'action qui ouvre le sketch. La plupart des mises en scène, comme celle d'Anne Bourgeois ou celle de Denis Marleau, situent les personnages au centre de la scène, face à un public sur qui on s'apprête donc à plonger.

On trouve une situation comparable dans *L'Ouverture à la pêche* où M. Ripaton essaie, tant bien que mal, de pêcher une écrevisse. La pièce s'ouvre sur cette image :

Une chambre encombré d'ustensiles de pêche. Sur un lit, M. Ripaton, tout habillé, endormi et rêvant tout haut. Il a une ligne dans chaque main et un grand chapeau de paille sur la tête.

M. RIPATON.

Ça mord! – C'est un brochet. – Mais non, c'est une truite!

– Le bouchon coule... Allons, je ferre tout de suite!

[...]

Il tombe sur son tapis sans se réveiller

Je me noie! Au secours! Au secours! Au secours!

Jarry, *L'Ouverture à la pêche*, scène 1, p. 107.

Le spectateur est immédiatement happé dans l'onirisme. Le délire trouve une excuse vraisemblable puisque tout se passe dans un rêve. Quelques instants après, le maître a beau être réveillé, il se prend tout de même des coups de bâtons de la part de son domestique, signe qu'il n'est qu'un souffre-douleur farcesque qu'il ne faut pas prendre en pitié.

Les courses-poursuites sont une vieille ficelle de l'action comique. On en trouve maints exemples dans le cinéma burlesque ou dans des dessins animés tels que ceux

⁷². Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, opus cit., p. 320.

de Tex Avery. Ainsi, on rit quand Sicca « *sort de sa cachette, se précipite dans la culotte à coulisses et la referme par-dessus sa tête* »⁷³. Le motif peut se décliner dans des concaténations vertigineuses :

M^{ME} DU TOQUÉ, *courant après M. de l'Étang qui court après l'araignée, qui court après Gertrude qui court après M^{me} du Bocage, qui court après François*. – Monsieur, monsieur, ne partez pas si vite, on va vous offrir à dîner.

Jarry, *Le futur malgré lui*, scène 8, p. 144.

De même, le public est amusé lorsque « *L'homme-araignée et Camille courent dans le décor, poursuivis par la doublure, elle-même poursuivie par Ahmed* » et que « *l'homme-araignée parvient à installer Camille sur le toit, pendant que les deux autres essaient de grimper, mais s'entravent l'un l'autre* »⁷⁴. Ce sont des situations caricaturales et grotesques qui réveillent un rire d'enfant. La simplicité des effets est là pour garantir son efficacité.

Certaines postures réprouvées par l'étiquette ou les mœurs sont aussi l'occasion d'une joyeuse bravade. Dans *Le compte-gouttes*, « *UN boit le contenu du verre avec des bruits de déglutition à chaque goulée. DEUX compte en observant les mouvements de la pomme d'Adam* »⁷⁵. L'action ne se résume pas à l'agitation et il y a tout un comique de l'immobilité. Tenir la posture permet d'insister sur l'élément qu'il faudrait feindre d'ignorer en temps normal. De même, on retrouve les deux personnages, chez Un, qui « *regardent à travers un mur par deux trous minuscules* »⁷⁶. Le spectateur est livré à cette scène qui a tout l'air de voyeurisme. L'inférence est évidemment orchestrée pour être mieux déçue par un effet de surprise, éminent garant du comique.

D'autres postures sont plus ouvertement absurdes car elles déconcertent par leur étrangeté :

VLADIMIR. – Elle est peut-être dans votre gousset.

POZZO. – Attendez. (*Il se plie en deux, approche sa tête de son ventre, écoute.*) Je n'entends rien! (*Il leur fait signe de s'approcher.*) Venez voir. (*Estragon et Vladimir vont vers lui, se penchent sur son ventre. Silence.*) Il me semble qu'on devrait entendre le tic-tac.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 64.

73. Alfred Jarry, *Bidasse et compagnie*, opus cit., scène 7, p. 64.

74. Alain Badiou, *Ahmed se fâche*, opus cit., 3^e mouvement, p. 442.

75. Roland Dubillard, *Pour de la crotte*, Paris, Gallimard, 1998, p. 80.

76. Roland Dubillard, *Les voisins*, Paris, Gallimard, 1998, p. 133.

Un moment en suspension autour d'une bedaine, avec des personnages en guise de satellites. Figé l'espace de quelques secondes, on n'écoute plus vraiment une montre – qu'on n'aurait pas l'idée de sortie des fois que ce serait plus pratique –, mais un ventre. La magie de la scène est dans l'incongruité du trio et dans l'attente.

D'autres situations ont un statut particulier car elles émanent du grand répertoire des clowns. Les auteurs les empruntent au même titre que les chutes et les gifles, avec le moins de transformations possibles, tant ils fonctionnent déjà :

Il se détourne, réfléchit, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, retourne vers la corde et entreprend de la couper. La corde se tend, se soulève, il s'accroche, achève de couper la corde, retombe, lâche les ciseaux, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Beckett, *Acte sans paroles I*, p. 99.

Cette version du personnage qui scie la branche sur laquelle il est assis devient un travail vertical. Le comédien et le metteur en scène peuvent librement choisir le moment exact de la coupe selon l'effet à produire. Mais rien n'équivaut le fameux jeu de chapeaux que Beckett copie du film *Duck Soup* (*La Soupe aux canards*) des Marx Brothers de 1933 :

Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau d'Estragon. Estragon met le chapeau de Lucky à la place de celui de Vladimir qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend son chapeau. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Vladimir met son chapeau à la place de celui d'Estragon qu'il tend à Estragon. Estragon prend son chapeau. Vladimir ajuste son chapeau des deux mains. Estragon met son chapeau à la place de celui de Lucky qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau de Lucky. Estragon ajuste son chapeau des deux mains. Vladimir met le chapeau de Lucky à la place du sien qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon tend le chapeau de Vladimir à Vladimir qui le prend et le tend à Estragon qui le prend et le tend à Vladimir qui le prend et le jette. Tout cela dans un mouvement vif.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 101-102.

Dans ce ballet de chapeaux, Beckett s'ingénie à faire durer le plaisir par la virtuosité de la variation. Les acteurs doivent maîtriser un numéro de clown et l'exécuter avec une rapidité et une précision qui exigent sans nul doute des heures de répéti-

tion. La prouesse est à la fois hypnotisante comme peut l’être la performance d’un sportif, et comique par sa gratuité mécanique et l’effet de nonchalance.

Nous devons à Ahmed un dernier classique, et non des moindres, de numéro de clowns. Dans *Le hasard*, le bouffon tend un piège à Moustache avec la complicité des puissances extérieures et peut-être bien surnaturelles. C’est comme s’il exerçait un pouvoir sur les éléments de la dramaturgie, pour ne pas dire tout simplement qu’il agit comme un auteur. L’extrait qui suit recoupe tout le sketch qui est bien plus long. Nous voulions en montrer le squelette structurel mais il va de soi que des échanges de répliques plus sérieux et philosophiques entrecoupent les chutes. Il faut jouer avec les humeurs du public et savoir l’assommer un peu pour être sûr qu’il soit en état d’accueillir le comique de répétition comme une respiration.

AHMED. – [...] Allez, Moustache, venez voir tous ces gens qui brûlent de vous entendre.
Moustache entre en scène et reçoit aussitôt, venu des cintres, un pot de fleurs sur la tête.

[...]

Ahmed et Moustache sortent. La scène reste vide un moment, puis Ahmed revient.

AHMED. – Moustache! Moustache! Reviens! Le hasard est parti!

MOUSTACHE, *de la coulisse*. – Tu es sûr?

AHMED. – Certain. Le hasard ne peut se répéter, quand ça se répète, il y a de la nécessité par-derrière.

Moustache entre prudemment, en regardant fréquemment les cintres. Il reçoit un deuxième pot de fleurs sur la tête.

MOUSTACHE, *presque assommé*. – Assassin! Pétroleuse! Pot de merde!

AHMED. – C’est le hasard!

[...]

Ahmed et Moustache sortent. Puis Moustache rentre, avec mille précautions. Rien ne se passe. Il jubile.

MOUSTACHE. – Ahmed! Mon petit Ahmed! Montre-toi!

AHMED, *de la coulisse*. – Tout va bien? Le hasard a foutu le camp? J’arrive.

Juste au moment où Ahmed entre, Moustache reçoit un troisième pot de fleur sur la tête.

MOUSTACHE, *assis sous le choc*. – On me tue! On m’extermine! Police! Police-secours! Le Samu! Les pompiers!

[...]

Moustache se planque sur le côté de la scène. Ahmed sort et rentre plusieurs fois. Improvisation entre eux deux sur une certitude grandissante : il ne se passe rien. Moustache est évidemment un peu déçu, mais aussi rassuré.

AHMED. – C’est concluant! On a eu trois fois le hasard, et maintenant, on a la nécessité. La nécessité, c’est quand aucune série de faits n’en rencontre une autre, comme ça, par hasard. C’est quand tout se sépare, que moi je vais, je viens, et que l’autre, là-haut, elle ferme sa fenêtre, et que nous sommes tout à fait indifférents l’un à l’autre. Aucune rencontre fracassante.

MOUSTACHE, *revenant au centre de la scène*. – Ça commençait à bien faire...

Moustache reçoit un quatrième pot de fleurs sur la tête, et cette fois reste allongé, KO.

AHMED. – C'est vrai que quand le hasard insiste, il finit par ressembler à la nécessité.

Ahmed se promène de long en large, enjambant Moustache plusieurs fois, avec l'air fort satisfait. Soudain, un cinquième pot de fleurs tombe, ratant Ahmed de peu.

Vers les cintres.

Oh! Oh! La leçon de physique est terminée!

Badiou, *Le hasard*, p. 204-210.

Là encore, on ne peut qu'admirer le travail d'orfèvre qu'il faut pour réaliser un tel numéro. Les repérages, le timing, la cascade, et le tout cinq fois! La prégnance du numéro est en réalité si forte qu'elle recouvre le propos philosophique du fragment. La leçon n'est plus qu'un prétexte pour glisser le gag.

À l'intérieur de notre corpus, on a pu voir que le travail du gag corporel s'est peu à peu renforcé au fil du XX^e siècle. Il a fallu du temps pour que les auteurs s'extirpent de la gangue verbale et s'autorisent à revenir à une théâtralité plus brute et physique, allant même jusqu'aux limites de la possibilité réelle⁷⁷. À tâtons, le corps a su reprendre possession de l'espace de jeu. La bouffonnerie était le prétexte idéal pour rendre au corps ses lettres de noblesse. Certes les procédés sont parfois simplistes, et le rire qui en découle enfantin. La mise au goût du jour n'est possible pour les acteurs qu'avec un charisme avéré. Et cela n'a pas empêché d'autres types d'exploitations corporelles qui n'ont rien de comique mais qui se sont glissés dans la brèche ouverte par les bouffons.



⁷⁷. Dans *Le rien*, fragment de *Ahmed philosophe*, Moustache est censé tomber en morceaux... On se demande comment Badiou s'imagine la réalisation.

2.3 Le corps désarticulé : le modèle de la marionnette

Clown : a été disloqué dès l'enfance.

Gustave Flaubert

Il nous faut pousser plus loin la réflexion initiée autour des gags sur la déconstruction du geste. Le travail des dramaturges sur le corps n’est pas qu’au service d’intermèdes comiques. Il s’agit en réalité de concevoir une poétique centrée sur le corps pour renouveler la pratique scénique. Ainsi, cette impression de raideur qui parcourt les gags, faite d’automatisme et de mécanisation, se généralise pour conférer au personnage la grâce de l’automate. En d’autres termes, le bouffon propose de « la mécanique plaquée sur du vivant »⁷⁸.

Le théâtre de marionnettes en vogue à partir du XIX^e siècle et pendant la première moitié, au moins, du XX^e, a joué un rôle dans le renouvellement théâtral de la modernité⁷⁹. Ionesco partage des anecdotes dans ses carnets :

Je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c’était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l’imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l’une à l’autre : deux univers antagonistes n’arrivant pas à s’unifier, à se confondre⁸⁰.

Or justement cet écart se trouverait réduit grâce à la marionnette qui permettrait de « remettre le théâtre sous l’empire de l’imaginaire »⁸¹. Ionesco relate ensuite sa réaction en découvrant un spectacle de guignols au jardin du Luxembourg alors qu’il était petit : « c’était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et

78. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 8.

79. Il est issu du théâtre d’ombres chinoises importé dès le XVIII^e siècle.

80. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 49.

81. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 187.

caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité »⁸². La marionnette va constituer, notamment pour le théâtre symboliste, une sorte d'« utopie de l'art » parce qu'elle incarne le rêve d'exactitude dans l'art du comédien sans gâcher le rêve de l'auteur par une émotion ou un caprice trop humains. Plus tard, Antonin Artaud louera le théâtre balinais comme un « théâtre de quintessence où les choses font d'étranges volte-faces avant de rentrer dans l'abstraction »⁸³. La modernité s'échine ainsi à promouvoir « la déconstruction, [le] morcellement du personnage individué » pour lui préférer un « nouveau personnage, qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, [...] un personnage courturé, un personnage "rhapsodé" »⁸⁴. Il importait donc avant tout de dépouiller le personnage des caractères repérables de son individualité, en l'obligeant à se composer la tête, le corps et la voix d'un personnage autre. Pour y parvenir, le seul moyen est d'« user du comédien comme d'une marionnette, non point pour lui faire parler "un langage mimé conventionnel, fatiguant et incompréhensible", mais pour lui imposer un comportement scénique conforme, dans tous ses détails, à l'effigie qu'il doit figurer (et non incarner, par une improbable osmose) »⁸⁵.

Brunella Eruli présente dans son article « La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode »⁸⁶ les principales caractéristiques du théâtre de marionnettes. Elle explique que ce genre a plusieurs objectifs : 1^o proposer un théâtre abstrait conçu non plus comme soumis à la *mimésis* mais comme une source de fascination ; 2^o se faire carnavalesque en permettant le dépassement dialectique de la vie et de la mort, du réel et de l'imaginaire, de l'inanimé et de l'humain ; 3^o métaphoriser la condition humaine confrontée à un problème existentiel insoluble, dans le sens que la marionnette est le double de l'homme, et que ce dernier ne réussit à avoir avec elle qu'un rapport de création parodique, puisque l'un et l'autre sont liés à des fils et sont mus par une force dont l'étendue et les raisons restent mysté-

82. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 53.

83. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 101.

84. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 85.

85. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 188.

86. Brunella Eruli, « La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode », in Roland Beyen *et al.*, *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980.

rieuses ; 4° permettre un parler guignolesque, aussi appelé parfois « langage dada » – pas bien différent de la truculence –, par lequel l’action est la parole sont intimement liées. On voit donc que le théâtre de marionnettes est un lieu propice aussi bien à l’apparition de bouffons carnavalesques que de bouffons mélancoliques. La spécialiste montre également comment l’apparition de la marionnette coïncide avec l’affirmation progressive de l’importance de la scène comme espace plastique, dans lequel le corps humain s’insère de la même façon que les autres éléments scénographiques. Il s’agit en somme d’un théâtre qui embrasse le plus largement possible les arts plastiques.

Le monde des pantins n’a jamais eu vocation à se faire passer pour un spectacle réaliste. Surtout affectionné par les enfants, le guignol maintient la tradition de la *Commedia dell’Arte*. Pleinement conscient de ses limites, ce théâtre n’essaie pas de rivaliser avec le naturel des acteurs. En revanche, il tire parti des moyens qui lui sont propres et qui confèrent au spectacle son caractère spécial : « les pantins se soustraient avec une aisance ahurissante aux lois physiques ; l’absence de pesanteur leur permet d’exécuter les danses et les bonds les plus invraisemblables : source intarissable d’un comique très voisin de celui des dessins animés. Avec cela, leur faculté d’encaisser est prodigieuse ; évoluant dans un monde plein de pièges, il supportent nonchalamment les pires épreuves : bastonnades, pendaisons, décapitations, écartèlements n’ont aucune conséquence »⁸⁷. Le challenge est de taille pour les acteurs de transposer cette plasticité matériel et de l’incarner. En revanche, le transfert comble des carences qui étaient également propres au théâtre de marionnettes. Alors qu’il n’est pas rare qu’une seule personne tienne les rôles de plusieurs marionnettes, étant chargée d’en assumer la variété vocale par des procédés de caricatures qui garantissent la différenciation, la pluralité des comédiens réintroduit de la nuance vocale.

Jarry a sans conteste joué un rôle majeur dans l’émergence de la marionnette au théâtre, et ce mariage ne compte pas pour rien dans l’influence que Jarry a eue sur la modernité théâtrale : « on discerne chez Jarry, sur la question du personnage en particulier, une sorte de primitivisme délibéré, un peu comme chez Le Doua-

⁸⁷. Jules Bedner, « Éléments guignolesques dans le théâtre d’Alfred Jarry », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1 (jan. 1973), p. 71.

nier Rousseau, qui vise à se servir des mécanismes fondamentaux du théâtre en les mettant à nu et rebrousse chemin pour mieux retrouver l'enfance de l'art »⁸⁸.

La « bombe »⁸⁹ que fut *Ubu roi* entraîne plusieurs écrits de la part de Jarry qui éclairent sa conception du théâtre⁹⁰. Parmi ces textes figurent notamment le « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* »⁹¹, l'article « De l'inutilité du théâtre au théâtre » publié au *Mercure de France* dans lequel l'auteur précise ses théories sur la mise en scène, ses remarques intitulées « Questions sur le théâtre »⁹² et sa *Conférence sur les pantins*⁹³. Cette prolifération témoigne bien entendu du besoin de Jarry de répondre à ses détracteurs et à l'accueil plus que mitigé du public, et elle constitue une sorte de manifeste de la modernité théâtrale.

L'auteur peut ainsi faire la lumière sur les techniques dramatiques à déployer pour parvenir à cette abstraction qu'il tient en si haute estime. Ces techniques s'appliquent bien sûr en premier lieu à sa propre théâtralité mais il est troublant de voir combien elles sont pertinentes pour décrire les théâtres des autres auteurs du corpus, surtout celui de Ghelderode :

1° Le rêve symboliste consiste à dépouiller le personnage de sa psychologie, de son histoire et de sa place dans la société, en somme, à en faire des fantoches. À la première d'*Ubu roi*, Jarry explique comme « il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnelles et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes »⁹⁴. Pour atteindre le *dépouillement et la simplification*, un seul figurant peut représenter toute une foule (l'armée, les paysans, l'équipage, etc.), une tête de cheval en carton pendue au cou de l'acteur suffit pour les scènes équestres, de même qu'une pancarte changée

88. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 188.

89. Nous empruntons à Gérard Damerval le qualificatif.

90. La pièce elle-même est présentée comme une transposition théâtrale d'un spectacle de marionnettes.

91. Cette conférence fut effectivement prononcée par Jarry le 10 décembre 1896, immédiatement avant la première d'*Ubu roi*. Elle sera ensuite publiée pour la première fois dans le *Mercure de France* le 1^{er} janvier 1897.

92. Ce texte a été publié dans *La Revue blanche* du 1^{er} janvier 1897.

93. Cette conférence a été prononcée par Jarry à La Libre Esthétique de Bruxelles le 22 mars 1902.

94. Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », *art. cit.*, p. 399-400.

à vue suffit pour indiquer le lieu de l’action. Patrick Besnier, dans la notice de *Par la taille*, « opérette noire »⁹⁵, présente le personnage de l’Homme Ordinaire : « double muet du Surmâle, l’Homme Ordinaire a déjà la plénitude et la neutralité du héros-machine. On notera – et là encore, *Par la taille* s’écarte de l’opérette type – combien les personnages vont vers l’abstraction : point de patronyme, mais une désignation qui tend au dépouillement complet : la Jeune Fille, l’Homme Ordinaire, ou la réduction à un trait pour les deux autres protagonistes. Mécanisation du personnage qui rejoint aussi l’esthétique théâtrale d’*Ubu* »⁹⁶.

Ghelderode, pour sa part, a souvent recours à un procédé de « personnage collectif », concept que Michel Autrand utilise pour analyser les cas de réunions scéniques de deux ou plusieurs acteurs exerçant dramaturgiquement la même fonction. C’est par exemple le cas des consommateurs décrits dans *La Mort du docteur Faust* : « *Les consommateurs aux têtes peintes, comme des mannequins, dans des attitudes traditionnelles. Ils portent des costumes caricaturaux et agissent comme des excentriques anglais...* »⁹⁷. De même, le personnage de Faust doit être complètement déshumanisé d’après les indications que l’auteur fournit dans sa préface de l’édition de 1926 : « On ne pourra un seul instant le croire réel. Et s’il paraît vivant, c’est que l’acteur joue mal... Il doit apparaître au spectateur comme un clown auquel on a confié un rôle de tragédien »⁹⁸. Dans *Le Sommeil de la raison*, la vie est présentée comme dénuée de sens. D’après L’Homme, elle ne peut être sauvée que par l’extravagance :

L’HOMME. – [...] Vous avez devant vous l’homme le plus ennuyé, le plus désolé du monde. Vous aurez beau chanter que la vie est étonnante, je la trouve inepte, incompréhensible, insupportable ou je ne la supporte que lorsqu’elle devient extravagante. [...] Je suis un personnage de cire, de cire, comme vous. (*Il rit nerveusement.*) Oui, j’ai des lunettes de verre, une bouche peinte, des membres à charnières, une attitude conventionnelle. Mes apparences seules importent. Je suis creux, bourré de son et de fil de fer. Je suis poupée, marionnette, effigie.

Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, p. 23.

On a affaire là à un cas de déshumanisation avancée. Il n’y qu’un pas pour prêter

95. Patrick Besnier, « Notice », in Alfred Jarry, *Par la taille*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 1, p. 751.

96. *Ibid.*, p. 750-751.

97. Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, acte I, p. 222.

98. *Ibid.*, préface, p. 211.

à Ghelderode un discours philosophique métaphorique sur la condition humaine. Le somnambule dans *Christophe Colomb* et la « marionnette-homme » dans *Le Sommeil de la raison* ne sont que le « reflet ironique des protagonistes »⁹⁹. Dans *Sortie de l'acteur*, le double du héros, Fagot, est un un mannequin qui a été fabriqué à son image pour être décapité sur scène à sa place chaque soir. Il survient justement après que Rénatus se désigne pathétiquement comme un fantoche :

RENATUS. – [...] Je ne suis plus qu'un accessoire, de toile et de son, une chose sans nom dans un sac...

Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, acte I, p. 240.

C'est alors qu'apparaît le « pierrot classique »¹⁰⁰, comme invoqué par la complainte. Jacqueline Blancart-Cassou explique sa présence par une justification métaphysique : « ce mannequin inerte, d'autant plus macabre que sa tête tient mal et ne manque pas de se détacher, c'est Rénatus lui-même tel qu'il sera bientôt : un cadavre, et encore le cadavre de quelqu'un qui n'a pas vécu, qui a seulement fait semblant de vivre, toujours identifié à quelque personnage [...]. Confronté à un tel double, Rénatus n'est pas seulement confronté à sa mort, mais à son inexistence. Face à face tragique s'il en fut, mais d'un tragique bien ghelderodien en ce qu'il prend appui sur le grotesque »¹⁰¹. C'est ce genre d'exemple qui fait dire à Jean-Pierre Ryngaert que « son œuvre baroque et sensuelle, complexe dans ses formes, demeure visuelle même lorsqu'elle tourne à l'interrogation métaphysique et qu'elle questionne les origines de la souffrance humaine »¹⁰². Cette portée métaphysique sera approfondie dans la dernière partie. Il s'agissait seulement de souligner la nature philosophique et grave de la marionnette qui ne se résume donc pas à une guignolade puérile.

De son côté, Beckett connaît et apprécie le texte *Sur Le Théâtre des marionnettes* d'Heinrich von Kleist écrit en 1810. Il s'agit d'une fiction à la première personne qui fait office d'essai fondateur pour penser le statut et la fonction des marionnettes dans les arts du spectacle. D'après James Knowlson¹⁰³, Samuel Beckett s'appuie sur ce

99. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, *opus cit.*, p. 87.

100. Michel de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *opus cit.*, acte I, p. 240.

101. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, *opus cit.*, p. 87.

102. Jean-Pierre Ryngaert, « Ghelderode », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, p. 617.

103. James Knowlson, *op. cit.*

texte lorsqu’il veut monter *Oh les beaux jours* en 1971 à Berlin. Apparemment, l’actrice Eva-Katharina Schulz qui jouait Winnie avait reçu des consignes pour contenir les effets en réduisant le jeu à une épuration vocale et gestuelle. Beckett utilise alors les propos de Kleist pour donner consistance à ses directives et amener le personnage « au degré zéro de la personnalité »¹⁰⁴. Pour Robert Abirached, les personnages de Beckett (ainsi que d’autres tels que ceux de Tardieu et d’Adamov) sont marqués par une mémoire perforée de toutes parts et n’ont retenu de leur vie que des bribes absurdes, « à partir de quoi il est vain de prétendre reconstituer une personnalité ou une biographie »¹⁰⁵.

Quant à Dubillard, il n’a de cesse de répéter que ses « personnages ne sont pas des entités psychologiques, des gens uniques »¹⁰⁶. Il suffit de rappeler que Un et Deux ne sont pas des noms, et même si quelques accords ici et là sont au masculin, la pièce peut parfaitement être jouée par un couple de femmes¹⁰⁷. Les personnages ont en effet très peu de substance pour se constituer comme individus. Difficile de trouver en eux de quoi fonder un caractère. Corvin ajoute :

Les personnages n’existent pas comme entités autonomes dotées de telle ou telle carence psychique ou inaptitude à s’inscrire dans le monde banal où s’enchaînent les causes et les effets ; ils sont la résultante, la sécrétion d’un visible qui prolifère et se déglingue. D’un audible aussi, car la voix de l’acteur Dubillard, traînante, geignarde, monocorde, indolente et boudeuse, a fait beaucoup pour donner à ses pièces cette tonalité si particulière de désespérance feutrée, d’absence au monde¹⁰⁸.

Les doublures d’Ahmed permettent d’aller au bout de l’inhumanité, en permettant d’être tuée en boucle.

Ahmed tue la doublure. Dans tout ce qui suit, et qui va de fait être la comédie annoncée, Ahmed tue de façon répétée la doublure, généralement au milieu d’une phrase, puis la doublure ressuscite, etc. Large part d’improvisation.

Badiou, *Ahmed se fâche*, 2^e mouvement, p. 431.

104. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 393.

105. *Ibid.*, p. 394.

106. Robin Wilkinson, « Entretien avec Roland Dubillard », *Revue d’Esthétique*, 34 (1998) : *Roland Dubillard*, sous la dir. de Jean-Michel Place, p. 190.

107. Ce fut le cas en 2009 lorsque Jean-Michel Ribes l’a proposé au Théâtre Marigny avec Muriel Robin et Annie Grégorio.

108. Michel Corvin, « Bouffon », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 222.

Cette utilisation de la doublure rappelle le rôle de la marionnette, qu'on appelait aussi le carnaval, dans la fête médiévale. La marionnette comprend une dimension funèbre. Après l'ère des sacrifices, il faut des effigies pour représenter la mort symbolique qui centralise l'expurgation populaire. C'est en quelque sorte le comble de l'inhumanité.

2° Le refus d'individualiser le personnage en passe par « le refus du réel au théâtre », ce qui « conduit à suspecter globalement toute la matérialité de la scène : espace, décor, mouvement, acteur »¹⁰⁹. Pour répondre à cette exigence de synthèse, on a recours à un seul décor ainsi qu'à des costumes anachroniques ou intemporels : « le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la substance »¹¹⁰. Jarry insiste pour que le décor soit « hybride, ni naturel ni artificiel »¹¹¹. Il préfère que chaque lecteur voie le décor qui lui convienne le mieux par la puissance de son imagination.

Beckett va encore plus loin vers l'abstraction en rejetant même la peinture, encore trop castratrice pour l'imagination. Il se confie dans une lettre à Georges Duthuit :

Franchement, je suis tout à fait contre les idées de Stael sur le décor, peut-être à tort. Il voit ça en peintre. Pour moi c'est de l'esthétisme. On a fait du décor de ballet et de théâtre, à leur grand dommage je crois, une annexe de la peinture. C'est du Wagnérisme. Moi je ne crois pas à la collaboration des arts, je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle des spectateurs, je la mets là où tu devines. Crois-tu vraiment qu'on puisse écouter devant un décor de Bram, ou voir autre chose que lui ? Dans *Godot* c'est un ciel qui n'a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c'en est un, petit et rabougri. J'aimerais voir ça foutu n'importe comment, sordidement abstrait comme la nature l'est, pour les Estragons et Vladimir, une [*sic*] calvaire à sueurs et à poissons, où quelquefois il pousse un navet, se creuse un fossé. Rien du tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus. Tout spécificisme formel devient impossible. S'il faut absolument savoir où ils sont, (car à mon avis le texte le dit suffisamment) que la parole s'en charge, de ça aussi, au moyen d'étiquettes, au mieux encore (mais Blin semble contre) par

109. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 180.

110. Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.

111. *Ibid.*, p. 406.

annonce orale : « Voilà, il paraît que ça c'est le ciel, tout ça, et ce machin-là, c'est un arbre, paraît-il ». Indigence, nous ne la dirons jamais assez, et décidément la peinture en est incapable.¹¹²

Sans se perdre dans l'analyse de tous les décors, on peut dire que ce minimalisme est présent dans *Les Diablogues* de Dubillard et, bien que Ghelderode et Alain Badiou soient plus figuratifs dans leurs indications, le réalisme n'est pas une nécessité. Il est souvent permis d'aller vers l'onirique, le fantastique ou le bizarre. La liberté de projeter un décor sorti de l'imaginaire et dépassant les limites de la physique est toujours proposée.

3° Pour imiter le jeu guignol, les acteurs sont invités à se mécaniser, et le personnage principal se verra octroyer un masque¹¹³. Un maquillage, moins *expressif* que *significatif* est souvent de rigueur pour constituer le rôle. Les acteurs transforment leur voix et composent une gestuelle universellement compréhensible. Enfin, les personnages sont animés par des pulsions primitives plutôt que par des raisons complexes. On retrouve ici des aspects que nous avons déjà traités. On peut rappeler brièvement l'inscription explicite des pantins dans les pièces du corpus.

Dans l'étude du corps burlesque et des gags précédente, nous avons déjà pu voir que la marionnette doit être pensée comme un prisme par lequel on peut comprendre le texte. Cependant, elle existe aussi de manière très manifeste. On la trouve par exemple dans *Ubu sur la butte* qui est une réduction en deux actes d'*Ubu roi* pour un authentique spectacle de marionnettes¹¹⁴. Le personnage de Guignol y fait son apparition et la mère Ubu y désigne le père Ubu comme « un gros pantin »¹¹⁵. Dans *Le Moutardier du pape*, l'Ambassadeur mentionne une cachette souterraine, « un observatoire en sous-sol / D'où l'on surgit comme un guignol »¹¹⁶. Le Moutardier

112. Samuel Beckett, lettre à Georges Duthuit du 3 janvier 1951, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 272-273.

113. C'est le cas non seulement chez Jarry mais aussi chez Alain Badiou puisqu'Ahmed est le seul personnage masqué.

114. La pièce avait conservé le titre d'*Ubu roi* jusqu'en 1906, date à laquelle elle devient *Ubu sur la butte*. Ce format a permis à Jarry de se réfugier au théâtre des marionnettes après le fiasco qu'il a rencontré avec *Ubu roi*. Jarry y pastiche le ton des pièces lyonnaises.

115. Alfred Jarry, *Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, II, 2, p. 644.

116. Alfred Jarry, *Le Moutardier du pape*, *opus cit.*, II, 1, p. 162.

s'y cache, attendant le signal pour sortir. Jane lui dit : « Tu n'en dois pas bouger jusqu'à ce que tu entendes les grelots des mules »¹¹⁷.

De son côté, Ghelderode voit dans les marionnettes « les archétypes d'une dramaturgie élémentaire »¹¹⁸. Il dit lui-même qu'il y a recours par besoin d'opposition et de renouvellement théâtral : « toutes ces effigies, du fait de leur caractère quelque peu magique, me passionnent et, alors même que les acteurs de chair peuvent me lasser et souvent me décevoir, les marionnettes, par leur réserve native et leur impeccable silence, me viennent consoler des cacophonies du spectacle et des folles facondes de ces impudents que sont le plus souvent les gens de la scène. Et puis, je leur dois la révélation du théâtre, du théâtre à l'état pur, du théâtre à l'état sauvage, du théâtre des origines »¹¹⁹. Il apprend beaucoup des poupées du Théâtre royal de Toone qui font merveille dans le quartier populaire des Marolles.

Jacqueline Blancart-Cassou rapporte qu'en 1924, il publie dans la revue *La Renaissance d'Occident* plusieurs petites pièces pour marionnettes qu'il prétend avoir reconstituées d'après l'ancien répertoire des marionnettes bruxelloises, parmi lesquelles figurent *Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *La Tentation de Saint-Antoine*, *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* et *Le Massacre des Innocents*. On peut encore ajouter que *L'École des bouffons* fut l'une des premières pièces programmées au Théâtre 347, alors sous la direction de Marcel Lupovici, après ses travaux de rénovation en 1963. Il était autrefois connu pour être la salle du Grand-Guignol. Par ailleurs, Corvin rapporte que plusieurs pièces (*La Mort du docteur Faust*, *Le Soleil se couche*, *Barabbas*, *Le Ménage de Caroline*, *Christophe Colomb*) ont été mises en scène par le laboratoire Art et Action dans les 1928-1929 précisément dans une perspective de théâtre « marionnettisé » et abstrait¹²⁰. Plus spécifiquement dans notre corpus, on trouve deux marionnettes et un garçon mécanique maltraité dans *Le Sommeil de la raison*¹²¹ et des mannequins dans *Le Ménage*

117. *Ibid.*, II, 1, p. 163.

118. Brunella Eruli, *op. cit.*, p. 103.

119. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *opus cit.*, p. 91.

120. Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970.

121. Voir l'exemple cité en page 167.

de *Caroline*, sans oublier que le personnage de Paep Theun est une marionnette dans *Le Soleil se couche*.

Et si on entre plus précisément dans le détail du texte, on découvre d’autres exemples d’une esthétique marionnettique. Par exemple, Pantagleize appelle « marionnettes »¹²² les quatre révolutionnaires qui viennent de s’enfuir, Innocenti, Bamboulah, Lekidam et Bergol. À la fin ils ne sont plus que « quatre corps [...] épouvantilles renversés »¹²³. Alors, on peut lire :

L’OFFICIER, avec un rire grêle. – Ça, mon Général, c’est comique à voir. On dirait des pantins au bout d’un fil. Ils font des pas de danse ou des gestes de dormeurs. Oh, c’est vite abattu, un homme !

Ghelderode, *Pantagleize*, épilogue, p. 136.

On voit bien ici comme la marionnette permet de toucher du doigt une figuration poignante de la mort : « C’est sans doute grâce au théâtre des marionnettes que Ghelderode a retrouvé le comique de la peur, traditionnel dans la farce depuis l’Antiquité, et auquel il recourra souvent par la suite »¹²⁴.

Ghelderode pousse les comédiens dans leurs derniers retranchements quand il exige d’eux qu’ils transcendent leurs limites physiologiques. Par exemple, dans *Le Cavalier bizarre*, le Guetteur jette les vieillards dans une trappe « comme une grappe de poupées »¹²⁵ selon ses propres termes. La didascalie fait réfléchir aux tensions qui peuvent exister entre l’imaginaire projeté par l’auteur et les moyens pratiques pour le réaliser. Plus tard, une autre didascalie précise :

Il rit doucement et détourne son visage. La vieille femme se signe. Mais l’accordéon résonne. Le vacarme éclate. Gris. Danse spasmodique des vieillards, la bouche ouverte, les poings fermés comme de raides marionnettes

Ghelderode, *Le Cavalier bizarre*, p. 25.

Pareillement, on trouve le personnage de Mie Moustache dans *La Couronne de fer-blanc*. Sorte de géante rustre, pour ne pas dire sauvage, elle empoigne Karel le Fol et Paep Theun comme s’ils étaient des poupées de chiffon :

122. Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, opus cit., II, 6^e tableau, p. 107.

123. *Ibid.*, épilogue, p. 136.

124. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, opus cit., p. 72.

125. Michel de Ghelderode, *Le Cavalier bizarre*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2, p. 22.

MIE MOUSTACHE. – ... ran-plan-plan... ra-ta-plan... ra-ta-plan...

... et avance en dansant vers la table, prend la bouteille de brandevin, l'examine, puis marche sur Karel le Fol. Celui-ci s'évanouit. D'une détente, la femme l'a empoigné et jeté dans la cave, à droite. La porte reste ouverte. Mie Moustache revient vers Paep Theun qui a un geste de protestation. En vitesse, il est empoigné et jeté dans la cave. La porte verrouillée, la femme, les mains aux hanches, revient sur Keizer Karel, éperdu.

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, II, 1^{er} tableau, 2, p. 254¹²⁶.

Ensuite, elle fait de même avec le capitaine :

MIE MOUSTACHE, reconnaissant la voix du capitaine, se relève titubante et va vers lui. – ... C'est toi, Mirlifloche?... Gâteux... puant... tu me laisses battre... Tu n'étais pas là pour me défendre... je te romps la carcasse... Je t'étripe... je te désosse...

Elle le fait tourner comme une marionnette.

Ghelderode *La Couronne de fer-blanc*, II, 1^{er} tableau, 4, p. 261.

Il n'y a en effet que dans un théâtre de marionnettes ou dans un dessin animé que le public peut rencontrer de telles scènes. Le corps est disloqué comme l'est la langue : « il cherche à faire rire le public populaire par les effets les plus frustes, et, au-delà, il veut aussi séduire et amuser les amateurs cultivés, capables d'apprécier les bizarreries du langage, les invraisemblances apparemment naïves, et d'admirer l'expression des marionnettes, émouvante à force d'être directe et sans fioriture »¹²⁷. Ainsi, lorsqu'Olympia meurt dans les bras de Don Juan dans la pièce éponyme et qu'elle se transforme pour redevenir qui elle est vraiment, on peut lire qu'« elle semble, morte, aussi peu humaine d'aspect que le mannequin démantibulé qui gît tout près »¹²⁸. La réaction de Don Juan devant ce spectacle est glaçante : « Cette fois un rire aigre jaillit, l'horreur confinant au comique »¹²⁹. C'est cela qui amène Jacqueline Blancart-Cassou à écrire : « ce que Ghelderode a appris des marionnettes, c'est précisément à traiter de ces sentiments et des sujets de son angoisse sur le mode

126. Dans le premier manuscrit autographe, on trouve une version légèrement différente : « *Pantomime : d'un bond, Mie Moustache est à la table, prend la cruche de brandevin, les pots – flaire le fou, le prend par le cou – celui-ci s'effondre – la femme le traîne vers la deuxième porte et le jette dans un trou noir – la porte reste ouverte. Paep Theun veut protester. Mie Moustache bondit sur lui, l'agrippe et, grinçant des dents, le jette avec violence dans le trou, puis ferme la porte. Bruit de fer d'une clinche (poigné de porte). Alors, les mains sur les hanches, elle considère Keizer Karel qui retrouve enfin ses esprits* » (cité en note de bas de page dans *La Couronne de fer-blanc*, p. 254).

127. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, opus cit., p. 62.

128. Michel de Ghelderode, *Don Juan*, opus cit., acte III, p. 96.

129. *Ibid.*, III, p. 94.

du jeu »¹³⁰.

Dans *Oh les beaux jours*, le personnage de Winnie, dont nous avons déjà précisé qu’elle se devait d’être déshumanisée, est marquée non seulement par la répétition verbale mais aussi gestuelle :

WINNIE. – (*elle essuie le manche de la brosse*) – ça vient – (*elle essuie*) – puis s’en va – (*elle essuie machinalement*) – hé oui – (*elle essuie*) – tant de bontés – (*elle essuie*) – de grandes bontés – (*elle s’arrête d’essuyer, regard fixe et vide, voix qui se brise*) – prières peut-être pas vaines

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 17.

Le personnage ne fait pas deux choses à la fois. Il lui faut s’interrompre pour faire alterner la parole et le geste. Cette limitation aide à rendre la dislocation et du corps, et de la parole. La répétition du geste participe aussi à donner l’impression d’une mécanique automatique. La décomposition du mouvement concerne peut-être encore plus l’autre personnage de la pièce, Willie :

WINNIE. – [...] Qu’est-ce que tu tiens là, Willie, tu permets ? (*Elle tend le bras et Willie lui passe la carte. Le bras apparaît au-dessus de la pente du mamelon et restera ainsi, tendu, la main ouverte, jusqu’à ce que la carte soit rendue.*)

[...]

Et ce troisième, là, au fond, qu’est-ce qu’il fricote ? (*Elle regarde de plus près.*) Oh non vraiment ! (*Impatience des doigts de Willie. Dernier regard prolongé. Elle dépose la loupe, prend l’extrême bord de la carte entre pouce et index de la main droite, écarte le bras à droite, détourne la tête à gauche, se pince le nez entre pouce et index de la main gauche.*) Pouah ! (*Elle lâche la carte.*) Enlève-moi ça !

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 24-25.

WINNIE. – Quelle est donc l’al – (*Willie se mouche longuement et bruyamment, tête et mains invisibles. Winnie se tourne vers lui. Un temps. La tête de Willie réapparaît. Un temps. La main réapparaît, tenant le mouchoir, l’étale sur le crâne, puis disparaît. Un temps. La main réapparaît, tenant le canotier, l’ajuste sur le crâne, coquettement de biais, puis disparaît. Un temps.*) Que ne t’ai-je laissé dormir !

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 26.

L’auteur s’amuse à décomposer littéralement le personnage de Willie. Son bras devient un personnage à part entière. D’ailleurs, l’auteur n’hésite pas à faire une sorte d’hypallage en prêtant aux doigts une impatience. Son jeu repose essentiellement sur le ressort d’apparitions et de disparitions reposant sur le haut du corps. Winnie reçoit

130. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, opus cit., p. 67.

des indications très précises pour figurer de manière caricaturale son dégoût de la carte nauséabonde. Le texte devient une partition qui laisse assez peu de place à la liberté de l'acteur.

Enfin, on peut revenir sur quelques didascalies de Lucky dans *En attendant Godot*. Essentiellement muet, on le voit surtout crouler sous « une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau »¹³¹, ce qui est un numéro de clown connu sous le nom de « charge et décharge »¹³² :

Lucky dépose tout, avance, aide Pozzo à mettre son manteau, recule, reprend tout.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 32.

Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 33.

Là encore, la décomposition du mouvement et l'inversion des séquences de gestes donnent un caractère fortement mécanique au personnage.

Lorsque Jarry reprend les « procédés comiques de formes et de gestes [...] de la Farce et des spectacles de Guignol plus ou moins bouffons », il « crée un comique fort différent de celui attendu par le public dans de telles circonstances »¹³³. Il ne s'agit pas seulement d'« amuser les spectateurs de ses tics de pantin » mais de produire « une agression ouverte contre le théâtre naturaliste »¹³⁴. Son théâtre fait l'effet d'une bombe. Le public est déconcerté par l'étrange hybridité du spectacle. L'esthétique marionnettique fait atteindre à la représentation un plus grand degré d'abstraction où le public est amené à fantasmer les décors et à vivre l'histoire sur un autre plan que le plan réaliste.

La marionnette et l'esthétique théâtrale qui l'accompagne permettent aux auteurs de la modernité de mieux apprécier la puissance du geste mécanique. Certes, elle contribue à atteindre la raideur comique qui tient à distance la représentation devant le spectateur sensible. Mais il s'agit aussi de se risquer à des problèmes existentiels graves, parfois cruels et horriblement spectaculaires, qui ont paradoxalement

131. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, acte I, p. 28.

132. Jean-Pierre Ryngaert, *Lire En attendant Godot*, Malakoff, Dunod, 1993, p. 96.

133. Gérard Damerval, *op. cit.*, p. 45.

134. Jules Bedner, *op. cit.*, p. 70.

besoin de plus d’artifice pour atteindre à plus de vérité : « au sens *métaphorique* le pantin est un symbole éternel, tantôt tragique, tantôt comique, de l’homme jouet du destin, soit que les dieux tirent les ficelles, ou qu’il pende à ses chromosomes et à ses glandes »¹³⁵. Même s’ils possèdent « l’allure saccadée, le ton mirlitonesque et la féérique insensibilité »¹³⁶, les personnages rappellent inlassablement qu’ils ne sont que des fantoches « voués à l’insignifiance la plus totale » et que « s’il arrive quelque chose dans la pièce où ils figurent, c’est à travers eux, jamais par eux »¹³⁷. Le désespoir est là pour mieux être objectivé et donc combattu : « le burlesque est une mise en vie de la machine qui déjoue l’angoisse de la perte de la vie en exhibant ses échecs les plus cuisants : attestant par là de sa résistance »¹³⁸.

Aujourd’hui, l’imaginaire populaire associe davantage le clown à une performance physique, du fait même qu’il n’est pas aussi fin et éloquent que le bouffon. Les gags développés dans toutes les formes populaires de spectacles, le cinéma burlesque, le cirque, le cabaret, pénètrent un genre qui était encore, peu avant, dominé par l’éclat d’un style brillant. Cette réhabilitation corporelle favorise la prolifération des bouffons impertinents et iconoclastes qui en font leurs choux gras. C’est donc à la porosité des arts qu’on doit l’explosion des techniques comiques qui vont être attachées aux bouffons, clowns et saltimbanques en tous genres.

135. Arthur Koestler, *op. cit.*, p. 35.

136. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 191.

137. *Ibid.*, p. 394.

138. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*, p. 162.

3 Penser la bouffonnerie

*Man ! Thou Pendulum Betwixt A
Smile And Tear.*

*Toi, l'homme, pendule entre un
sourire et une larme.*

Lord Byron

La nomenclature comique est un imbroglio théorique. Le comique est un haut lieu de paradoxes, « un phénomène dont les règles se dérobent à l'analyse »¹. On trouve une aspiration à la théorie complète alors qu'« il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d'une seule formule simple »² car « la variété des tons et des formes, celle des procédés dans lesquels on peut voir "la" source de tout comique, la diversité aussi des enjeux affectifs, éthiques, philosophiques du rire rendent toute théorie attaquant, menacent toute synthèse d'être réductrice. Une définition absolue du comique, qui se voudrait applicable à tout objet, court forcément le risque de la dilution de ses éléments de sens »³. À l'opposé, la volonté de classer sa diversité se bute à des « distinctions arbitraires ou abstraites qui opposent le comique, l'humour, la dérision, le grotesque »⁴.

Véronique Sternberg-Greiner propose dans l'introduction à l'anthologie critique sur le comique qu'elle a publiée en 2003 trois caractéristiques structurelles qui permettent « de définir le comique comme une anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire »⁵.

1. Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 13.

2. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 14.

3. Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 13-14.

4. Jean Duvignaud, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Hachette, 1985, p. 13.

5. Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 17.

1° L’*anomalie* relève du décalage ou de l’écart. Elle s’inscrit assez bien dans la continuité de notre travail sur le délire et sur le style. La notion d’écart est plus explicitement mise en valeur dans les théories de Dominique Noguez, spécialiste de l’humour. Pour lui, il s’agit d’une « appoggiature, [...] une dissonance, un désaccord harmonique – l’apparition d’une note autre que celle qu’on attendait –, une acidité, une insatisfaction, que la “résolution”, c’est-à-dire le rétablissement de l’accord, va apaiser, en apportant même, ainsi, un plaisir supplémentaire »⁶. Le comique doit comporter un élément, verbal ou extra-verbal, qui incite le récepteur à ne pas prendre ce qui lui est proposé au premier degré. Le problème est que l’objectivité de cet écart est soumise à la même relativité que toutes les autres normes. La plupart du temps, elle oscille entre une extrême subjectivité et une construction sociale. La rupture peut intervenir à tous les degrés et dans tous les domaines.

Son amorce majeure est liée au sens : « le décalage fait rire lorsqu’il ébranle, ne serait-ce que de façon fugace, nos repères logiques usuels »⁷. La relation ludique avec le sens peut notamment se décliner de deux manières : dans la démultiplication ou dans l’absence. Les XVII^e et XVIII^e siècles ont privilégié la démultiplication par des figures de sous-entendus – l’ironie en première place ! – et plus généralement des phénomènes de polysémie et de syllepse, du jeu de mots au quiproquo en passant par les adresses indirectes. Ce fut l’apogée des mots d’esprit et des épigrammes. On retrouve bien sûr cette posture dans le corpus. Anne-Brigitte Kern propose même de parler de « sur-sens » au lieu de « *nonsense* » à propos du théâtre de Dubillard car il « crée, tout en respectant une unité thématique minimale, une multiplicité de situations signifiantes, une saturation de significations »⁸.

À l’opposé, Véronique Sternberg-Greiner remarque que « la perte du sens semble bien être au cœur du comique. Perte du sens plus ou moins objective : soit une attitude se trouve effectivement dépourvue de nécessité, et peut être perçue comme inutile ; soit elle apparaît comme absurde car il manque au spectateur un élément qui

6. Dominique Noguez, *L’Arc-en-ciel des humours*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 18.

7. Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 18.

8. Anne-Brigitte Kern, « Entretien avec Jacques Seiler », *Revue d’Esthétique*, 34 (1998) : Roland Dubillard, sous la dir. de Jean-Michel Place, p. 55.

permettrait d'en comprendre le sens »⁹. C'est par exemple la culture du paradoxe « qui est un réflexe inné chez le clown qui préférera toujours rapprocher le piano du tabouret plutôt que le tabouret du piano pour les mettre à bonne distance »¹⁰. De ce point de vue, on trouve des formes plus proprement modernes telles que l'absurde ou l'humour (pris dans un sens différent de "comique") : « L'humour burlesque, le rire épais ou la clownerie, soulignent la désintégration du rationnel »¹¹. Cette répartition n'est qu'une schématisation simplifiée forcément contrariée par la réalité littéraire qui se charge toujours d'empêcher toute distribution claire et définitive.

2° La *distance*, terme que l'on doit à Jean Émelina¹², correspond à l'« anesthésie momentanée du cœur »¹³ ou encore à un « désengagement »¹⁴. Pour Jean-Marc Defays, le comique est un détachement momentané qui cherche à établir un lien de solidarité avec une communauté de rieurs. Il se rapproche de l'esprit critique, qui est un détachement intellectuel par souci d'objectivité, et du cynisme, qui est un détachement désespéré, excluant et irrémédiable.

3° L'*innocuité* correspond à ce qu'Aristote désigne comme une laideur qui ne cause « ni douleur, ni destruction »¹⁵. Cette disposition psychologique doit être amenée par le principe de *distance*. L'auteur a à charge de fournir les indices, même subliminaux, qu'il n'y a « aucun dommage qui nous contraigne à la miséricorde »¹⁶. Il s'agit donc de faire fi des soucis de celui dont on rit, de lui refuser sa conscience comme son inconscient, au risque de tomber dans l'insensibilité. C'est là notamment qu'interviennent toutes les stratégies de déshumanisation : « toute l'habileté de l'artiste comique consiste à donner discrètement au spectateur ou au lecteur les codes de la réception de son œuvre, en lui suggérant que tout cela n'est qu'un jeu »¹⁷.

9. Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 18.

10. André Sallée et Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 7.

11. Jean Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, Paris, Nizet, 1969, p. 212.

12. Jean Emelina, *Le Comique, opus cit.*, p. 29.

13. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 4.

14. Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris, Seuil, 1996, p. 9.

15. Aristote, *La Poétique, opus cit.*, p. 91.

16. Laurent Joubert, « Des faits ridicules », in *Traité du ris, contenant son essence, ses causes, et merveilleux effets, curieusement recherchés, raisonnés et observés*, Genève, Slatkine Reprints, 1579, t. 1, chap. 2, p. 16.

17. Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 21.

Indubitablement, les œuvres du corpus mettent en branle ces mécanismes. Les innombrables exemples que nous avons cités jusqu’ici en attestent. Il ne s’agit pas de les répéter car ils sont suffisamment éloquents et nous avons déjà pu commenter la variété comique qui se déployait sous la plume des auteurs. Mais dire cela revient seulement à dire que nous avons affaire à des auteurs comiques. Le problème demeure de caractériser les registres de cette puissance comique. Leur variété est foisonnante. L’humour est bon exemple puisque la théorie le subdivise volontiers en plusieurs sous catégories : humour noir, humour rose, humour blanc, etc. On pourrait dire qu’il y a à peu près autant de théories que de théoriciens, et autant de comiques que d’auteurs.

Cette partie ne saurait traiter tous les phénomènes comiques. Il n’y aura donc aucune volonté ni de les compiler, ni de les classer, ni de les caractériser un à un. En revanche, il nous apparaît plus intéressant de suivre l’hypothèse d’un comique proprement moderne et de confronter cette approche avec la réalité du corpus. On verra alors que les principes généraux du comique peuvent être mis à mal. L’écart est parfois difficile à percevoir si bien qu’on ne sait pas s’il faut prendre au sérieux le spectacle. La distance n’est pas toujours de mise et l’on hésite parfois entre le rire et les larmes tant on se sent proche des personnages, notamment du fait d’une innocuité paradoxale. La souffrance se mêle à la joie sans la court-circuiter. Bref, ce n’est pas trop s’avancer que de dire que la modernité met le comique en crise.

En commençant par questionner la possibilité théorique de la bouffonnerie, nous tomberons dans une impasse. Celle-ci est toutefois nécessaire pour envisager ensuite un comique proprement moderne. Ce comique moderne, qui a été appelé “grotesque” par certains, “humour” par d’autres, ou encore « comique absolu » par Baudelaire, nous offrira un point de vue intéressant sur l’articulation avec le tragique.

3.1 Une aporie théorique

*Que d'éternelles et incurables
douleurs dans la gaieté d'un
bouffon ! Quel lugubre métier que
le rire !*

Victor Hugo

Au regard des précédents développements, on constate que le bouffon existe à la confluence de maintes oppositions, le carnavalesque et le mélancolique, la verbigération et le mime. Nous avons alors pu faire le constat que toutes les ficelles comiques pouvaient être employées par les bouffons. Mais cela n'a pas répondu à une question qui nous semble incontournable : existe-t-il un comique bouffon spécifique ? Nous verrons que cette hypothèse est assez difficile à soutenir. À cause de nombreux préjugés, la critique a longtemps veillé à ce qu'on ne puisse pas ériger la *bouffonnerie* au même rang que l'ironie, le grotesque ou la satire, pour ne citer que les registres les plus courants. Mais pire encore, il est possible que la bouffonnerie n'ait pas ce qu'il faut pour se constituer en catégorie.

Pourtant, on trouve des bribes de définitions d'un « rire bouffe » chez Jarry¹⁸. On peut lire dans « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel »¹⁹ : « Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impression de la vérité révélée – qui surprend, comme toute découverte inopinée »²⁰. Et l'on trouve une remarque complémentaire dans un article au nom évocateur, « La vérité bouffe »²¹, où il écrit : « la vérité serait peut-être même toujours bouffe, si comme nous l'écrivions précédemment, sa découverte se reconnaît à ce qu'elle déclenche le rire »²². Malheureusement, Jarry reste allusif et obscur.

18. On trouve également la présence d'un « trio bouffe » dans *Le Moutardier du pape* mais il est plus clair, dans le cadre de cette opérette bouffe, qu'il s'agit d'une indication de genre musical.

19. Il s'agit d'un article originellement publié dans le numéro 338 de la revue *La Plume* du 15 mai 1903. Il est reproduit dans *La Chandelle verte* de l'édition Pléiade (t. II)

20. Alfred Jarry, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », *art. cit.*, p. 442-443.

21. Article publié dans le numéro 339 de la revue *La Plume* du 1^{er} juin 1903.

22. Alfred Jarry, « La vérité bouffe », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 453.

Dans ses autres écrits, on ne trouve plus mention de ce rire bouffe. S'il s'en était fait une idée précise, il l'a emportée dans la tombe.

Avec l'aide notamment de Sever Martinot-Lagarde qui a consacré sa thèse à l'étude de la bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel, on peut néanmoins tenter de dessiner les lignes de force de la bouffonnerie. Elle reposerait sur trois principes :

1° Un principe de *dégradation* qui contribue à montrer l'homme plus vil qu'il n'est, célébrant les travers du monde (le vice, le péché, la folie, etc.) dans un grand renversement des valeurs. Il encourage à mettre l'accent sur la matérialité et la corporalité pour mieux montrer ses échecs, sa malchance, sa souffrance, et symboliser ainsi la finitude de l'homme – l'esthétique marionnettique participe de cette dégradation. Il répond à un besoin de *désacraliser* pour présenter une vision du monde anti-idéalisée, sans fard, et ramener vers le bas, l'ignoble, le ridicule et le dérisoire. C'est pourquoi aussi la bouffonnerie privilégie des thèmes liés au bas corporel (l'animalité, l'obscénité, la scatologie...) et les techniques de détournements (la parodie et le travestissement burlesque).

2° Un principe d'*exagération* qui garantit à la fois l'anomalie, l'innocuité et la distance. La bouffonnerie privilégierait un comique de gestes et de mouvements en portant un soin particulier à l'expressivité faciale, le mime et l'acrobatie, un comique de langage attentif au signifiant au moins autant qu'au signifié (diction exagérée, accents, jargons, jeux de mots et calembours, truculence, truismes, absurdités, etc.) et un comique de forme qui valorise le travestissement et ses dérives. On y retrouverait donc des jeux de grossissement et de caricature.

3° Un principe de *destruction* ou de *transgression*²³ qui favorise toutes les torsions, celle des mots, des gestes, de l'histoire, de la logique, des règles : « de son passage à la cour aux planches de la scène, en passant par les tréteaux de la foire, pour occuper finalement l'espace littéraire, la figure du bouffon ne cesse de s'affirmer comme symbole de la transgression de l'Ordre établi, de la contestation ironique des

23. Ce dernier principe n'est pas de Sever Martinot-Lagarde mais de nous.

normes et des valeurs de la société, la mise en question de la société impliquant nécessairement l'ébranlement des assises de la connaissance de l'objet esthétique »²⁴. La bouffonnerie n'aurait pas besoin d'excuse car elle rechercherait un rire gratuit ou récréatif du type *comic relief*, celui qui fonctionne comme une respiration entre deux moments de tension dramatique. Ghelderode avoue volontiers y avoir recours dans *Les Entretiens d'Ostende* :

Toutefois, avec le théâtre élisabéthain, c'est la peinture, toujours la peinture, qui m'a suggéré cette présence permanente du Bouffon. Ce furent Bosch et Brueghel et puis encore Velasquez. Peut-être aussi la sculpture : les personnages d'atellanes que nous a conservés la statuaire romaine, les grotesques romans et gothiques et les gargouilles chéries de nos vieilles églises. Chez nous, en Flandre où nous avons un œil satirique très exercé, il était dans l'ordre de s'adjoindre des comparses burlesques et pointus. Jusque et surtout dans la tragédie, j'avais besoin de cet élément anti-sublime pour m'exprimer, de même que les auteurs du temps de la Reine Bess. Là encore le théâtre élisabéthain m'avait enseigné que le tragique trop intense et continu, partant insupportable, ne pouvait s'imposer que corrigé, aéré par l'alternance comique. C'est pourquoi vous trouvez chez moi des bouffons sous toutes leurs formes. Et pas que bouffons à bragues, mais également des bouffons à cottes sous les traits de sorcières, de commères, de folles, d'excentriques, d'obsédées et de possédées. C'est une nécessité de la scène, un contrepois, une soupape psychologique – voire psychique – un coupe-feu²⁵.

C'est aussi ce que fait Beckett, grand lecteur de Shakespeare. Il a recours aux clowns parce qu'ils permettent de créer « une distance qui suscite le rire et met en sourdine momentanément le pathétique »²⁶. Ce n'est pas toujours le cas et la fonction des passages clownesques ne se réduit pas à cette seule fonction. Il importait toutefois de la mentionner.

De plus, les interventions des bouffons ont des structures plutôt courtes et informelles, voire relèvent de l'improvisation pour mieux faire du remplissage comique. Le format des *Diablogues* et d'*Ahmed philosophe* ainsi que des *juvenilia* de Jarry le montre parfaitement. Le bouffon pourrait aller jusqu'à déborder la fiction, faisant des apartés directs au public et brisant l'illusion théâtrale.

24. Judith Spencer, « introduction », in Michel Bateau et Judith Spencer, *Le Bouffon dans les lettres françaises*, Châtillon, Edmonton, 1998, p. 7.

25. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende, opus cit.*, p. 65-66.

26. Marie-Claude Hubert, « Clown », in *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 240.

Ces trois principes nourrissent des partis pris idéologiques qui achèvent de frapper d’anathème la bouffonnerie. Un préjugé social veut que la bouffonnerie ne plaise qu’à une populace inculte et grossière. Un préjugé moral condamne l’obscénité et la célébration du vice. Un préjugé esthétique enfin réprouve la vision dégradante de l’homme radicalement étrangère à l’idéal classique de pureté et de sublimation qui a longtemps prédominé au sein de la critique. Tout cela a fait de la bouffonnerie la lie du comique. Elle est définie comme un « concept dépotoir, accueillant tous les indésirables, définis non par ce qu’ils étaient, mais par ce qu’ils n’étaient pas : ni bienséant, ni moral, ni fin, ni délicat, ni cultivé, ni raisonnable, ni mesuré, ni profond, ni psychologique... pas même drôle. Bref le rire bête, de mauvais goût »²⁷. À bien y regarder, les principes qui fondent la bouffonnerie ne lui sont pas propres par *nature*. Ils ne sont pas en eux-mêmes définitionnels du bouffon puisqu’on les retrouve plus ou moins dans d’autres formes comiques. Ce n’est que leur confluence et leur *degré* d’utilisation – car la bouffonnerie est une poétique de l’extrême²⁸ – qui permettent de constituer une pseudo-catégorie.

Il faut donc abandonner l’idée d’établir la bouffonnerie en catégorie distincte²⁹ : « l’erreur serait de croire que la bouffonnerie est une chose en soi bien délimitée, et de vouloir trop distinguer ce qui serait exclusivement bouffon de ce qui serait simplement comique »³⁰. La solution de facilité qui consisterait à la définir comme le résultat de l’action d’un bouffon ne tient pas, car la bouffonnerie est traversée par la diversité et que ses principes ne sont lui sont pas exclusifs. Pas plus que ne tient l’idée que le bouffon puisse se résumer à être un auteur de bouffonneries. Les bouffons font profit de tout, ne dédaignent rien.

Chez un auteur comme Ghelderode par exemple, Jacqueline Blancart-Cassou se demande : « existe-t-il une forme une tonalité du rire ou du comique, qui soit demeurée ignorée de Ghelderode ? L’humour de son œuvre narrative offre déjà une grande variété de tons, et son théâtre comporte des harmonies variées où le rire a presque

27. Sever Martinot-Lagarde, *op. cit.*, p. 16.

28. Cette notion d’extrême trouvera un écho dans celle de *vertige* qui est centrale dans le grotesque.

29. On ne s’en sortirait sans doute guère mieux en s’essayant à la clownerie.

30. Sever Martinot-Lagarde, *op. cit.*, p. 12.

toujours sa partie à jouer : c'est souvent la nuance du comique qui classe l'œuvre dans un sous-genre inhabituel ou inédit, de la "pochade" à la "cantate burlesque", et parfois ambivalent, comme le "vaudeville attristant", la "tragi-farce" ou la "tragédie-bouffe"³¹ »³². C'est vrai qu'on trouve une grande variété de genres chez lui³³. Le plus novateur est sans doute le *music-hall* qui permet de déclasser les catégories : « inspiré du futurisme de Marinetti – véritable apologie du progrès technique, de la révolte et de la vitesse, – le *music-hall*, comme genre théâtral révolutionnaire, a enseigné à Ghelderode son geste iconoclaste qui balaie les recettes trop usées, pervertit les genres traditionnels et superpose un clown au tragédien »³⁴. La question du genre est donc étroitement liée à celle du registre visé par l'auteur. Toutefois, s'il y a plus de sens pour la spécialiste de Ghelderode à classer les pièces par registre comique, elle se retrouve vite dans une impasse. Elle a beau identifier l'ironie, l'humour, la satire, le grotesque, le loufoque et le burlesque poétique dans la dramaturgie de l'auteur, elle se retrouve à classer plusieurs pièces à cheval sur plusieurs catégories.

Il semble ainsi que ce caractère inclassable soit inhérent aux bouffons :

Le clown est traditionnellement comique mais – comme tout autre acteur et artiste en général – il peut aussi bien être poétique, ironique, burlesque, sarcastique ou tragique. De même, si son personnage est habituellement stylisé, rien ne l'empêche d'être réaliste, naturaliste, surréaliste, etc. Le plus souvent, le clown parle, jongle, fait de l'acrobatie ou marche sur le fil, mais il peut aussi être mime, danseur, marionnettiste ou chanteur d'opéra. Enfin, rien dans la définition du clown ne l'oblige à jouer des spectacles composés de petits sketches et non de pièces durant toute une soirée, ni à se produire au cirque, même si, jusqu'aux années 1970, la piste était son lieu de prédilection³⁵.

De ce fait, il semble qu'on n'ait guère de latitude pour aborder le comique dans

31. C'est ainsi que Ghelderode appelle respectivement *Le Ménage de Caroline*, *La Grande Tentation de Saint-Antoine*, *Pantagleize*, *Vénus* et *Fastes d'Enfer*.

32. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, *opus cit.*, p. 283.

33. Et plus généralement dans notre corpus figurent des drames, des spectacles pour marionnettes, des comédies, un opéra chimique, une opérette, un opéra bouffe, des pochades, une tragédie pour music-hall, des sketches pour clowns, un drame populaire, des pantomime, des farces et un mystère. Et encore ne relevons-nous ici que les pièces qui possèdent une indication de l'auteur !

34. Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24 (avril 2004), p. 113.

35. André Sallée et Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 31.

notre corpus que de le considérer dans son ensemble, c’est-à-dire dans sa variété, sans essayer de réduire ses divers aspects à une théorie précise. Si donc on veut penser la bouffonnerie, ce ne peut être qu’en s’emparant du kaléidoscope comique. Cela n’a pas empêché par ailleurs de distinguer des tendances plus fortes que d’autres.

Un petit relevé lexical dans les didascalies du corpus donne quelques pistes de réflexion qui permettront, d’une part, de mieux comprendre l’orientation que les auteurs ont cherché à donner aux productions scéniques, et d’autre part, à percevoir le rapport personnel qu’ils entretiennent avec les catégories comiques.

On trouve deux occurrences du mot « farce » dans les didascalies de Ghelderode³⁶ et deux fois en indications de genre au début de ses pièces. Il faut dire que le genre en lui-même est par définition un mélange. Alain Badiou rapproche *Ahmed le subtil* de ce genre dont il vante la « dialectique spéciale [...] entre l’universalité formelle des ressorts du rire, et l’absolue singularité actuelle des contenus »³⁷. Le mot « cynisme » est un hapax³⁸. Le mot « carnaval » apparaît assez peu chez Jarry³⁹ alors même qu’il est tout entier au service d’un rire carnavalesque. De même, on ne trouve qu’une seule occurrence du mot « humour » chez Ghelderode⁴⁰. En revanche, le mot « burlesque » est beaucoup plus présent. Il apparaît plusieurs fois chez Jarry⁴¹ et chez Ghelderode⁴² Mais c’est sans conteste le mot « grotesque » et ses dérivés qui dominent notre corpus. On le trouve chez Jarry⁴³, Ghelderode⁴⁴, Beckett⁴⁵ et Badiou⁴⁶.

36. Dans *Barabbas* (acte III, p. 158), *Hop signor!* (p. 39)

37. Entretien avec le Parnassien, publié dans le programme de théâtre lors de la création à Avignon en 1994.

38. Dans *La Mort du docteur Faust* (acte I, p. 78)

39. Dans *Le Moutardier du pape* (III, 3, p. 183)

40. Dans *Pantagleize* (acte I, 1^{er} tableau, p. 49)

41. Dans *Ubu sur la butte* (Prologue, 2, p. 636), *Le Moutardier du pape* (III, 1, p. 181)

42. Dans *Le Sommeil de la raison* (acte I, p. 25), *Masques ostendais* (p. 316), *La Couronne de fer-blanc* (II, 2^e tableau, 3, p. 279), *La Grande Tentation de Saint-Antoine* (p. 131; p. 141), *La Balade du Grand Macabre* (1^{er} intermède, p. 78), *Hop signor!* (p. 49), *Marie la misérable* (p.240)

43. Dans *Ubu roi* (V, 1, p. 394), *Ubu sur la butte* (Prologue, 2, p. 636), *Le Moutardier du pape* (I, 3, p. 154)

44. Dans *La Mort du docteur Faust* (acte I, p. 238), *Barabbas* (acte I, p. 89; acte III, p. 162), *Pantagleize* (acte I, 3^e tableau, p. 72), *Le Sommeil de la raison* (acte II, p. 45), *Marie la misérable* (p.240)

45. Dans *En attendant Godot* (acte I, p. 25)

46. Dans *Ahmed se fâche* (3^e mouvement, p. 443)

Les théories du grotesque justement ont généré des pistes passionnantes qui ont promu l’émergence d’une hypothèse audacieuse : celle d’un comique absolu. Dominique Iehl définit le grotesque comme « un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison »⁴⁷. Elle ajoute également qu’« on l’associe au tragique et à l’angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval »⁴⁸. Il convient de voir comment les bouffons s’en sont emparés.

3.2 L’hypothèse d’un comique absolu

Jest with a sad brow.

Une plaisanterie dite d’un sourcil triste.

William Shakespeare

Dans son travail éclairant sur le sens du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines⁴⁹, Mireille Losco-Lena rappelle que le rire est historiquement perçu comme une négation du réel. Face aux cruautés de la vie et de l’Histoire, le rire intervient comme un divertissement, un « remède » à la réalité, selon l’expression de Clément Rosset⁵⁰. Le rire est réputé divertissant, populaire et bête, voire bêtifiant. Il offre principalement un sentiment rassurant, notamment aujourd’hui où nous vivons dans une société qui a inventé le métier d’humoriste comme un antidote aux petites angoisses du quotidien. Mais la spécialiste montre que la littérature a également permis de proposer un rire qui n’est pas un simple refus du réel, un rire qui « n’est pas fatalement une échappatoire débilite, une fuite dans l’euphorie de la consommation »⁵¹. Il s’agit en fait d’un rire qui n’est pas tout entier léger et qui, au lieu d’évacuer les malaises, les douleurs et les angoisses, les utilise

47. Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997, p. 3.

48. *Idem.*

49. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*

50. Clément Rosset, *Le Monde et ses remèdes*, Paris, PUF, 2000.

51. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*, p. 12.

pour aboutir à des « dramaturgies du grand écart »⁵². Il ne s’agit pas non plus d’un simple travail d’alternance, mais d’un tragique qui se mêle au comique dans une profonde ambiguïté, et qui met le spectateur dans une position paradoxale.

La modernité comique apparaît déjà dans le traité de Baudelaire sur l’essence du rire. Pour lui, le rire de l’homme est lié à ses angoisses, c’est-à-dire à sa vie mortelle, aux péchés qui pèsent sur son âme, à ses souffrances. La conscience de cette douleur distingue le rire, qui découle de cette souffrance, de la joie, qui n’existe qu’indépendamment de cette même souffrance. Les termes qui apparaissent alors pour nommer ces nouvelles catégories comiques qui défient le principe logique de non-contradiction sont l’« humour », que l’on doit à Jean Paul⁵³, et le « grotesque », qui se confond avec le « comique absolu » chez Baudelaire. On doit cette identification à Bernard Sarrazin pour qui ces catégories constituent « l’expression comique de la “Mort de Dieu” »⁵⁴. Ces nouvelles formes comiques se conçoivent par opposition à un rire classique, que Baudelaire nomme également « le comique significatif », qui est chargé d’intentions moralisantes ou satiriques, « en somme le rire purgatif, raisonnable et utile d’Aristote »⁵⁵. Le comique moderne produit un rire « essentiellement contradictoire, c’est-à-dire qu’il est à la fois signe d’une grandeur infinie et d’une misère infinie »⁵⁶ qui n’est pas sans rappeler la spécificité de l’humain selon Pascal. Pour Baudelaire, le comique absolu peut être « grave, profond, excessif »⁵⁷. Il entraîne « une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d’irrésistible »⁵⁸, sorte de « vertige »⁵⁹ qui s’empare de nous. Il l’illustre justement par des exemples de clowns et de pantomimes et le rapproche du rire carnavalesque. Jean Paul et Baudelaire se rejoignent pour définir ce que nous pourrions appeler *le comique dramatique moderne*.

52. *Ibid.*, p. 14.

53. En réalité, Jean Paul repense le comique à la lumière de la tension romantique entre le fini et l’infini : « il veut donner au comique une nouvelle dignité et y parvient par la notion d’humour ou “sublime renversé”, qui confronte sans cesse le fini et l’infini de l’idée et dépasse de très loin les formes d’une satire ou d’une caricature limitées » (Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997, p. 49).

54. Bernard Sarrazin, « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, 74 (1991) : *Rire et rires*, p. 37.

55. *Ibid.*, p. 38.

56. Charles Baudelaire, *De l’essence du rire*, Paris, Sillage, 2008, p. 20.

57. *Ibid.*, p. 33.

58. *Ibid.*, p. 37.

59. *Ibid.*, p. 39.

Ils pensent que le théâtre serait « le genre esthétique où le grotesque se manifeste le mieux »⁶⁰.

Il faudra être toujours vigilant dans les pages qui vont suivre au sens que l'on accordera aux registres comiques. Chacun n'est pas toujours employé dans le même sens par les théoriciens et par les praticiens. Les distinguer formellement est un travail à part entière. On le trouve souvent confondus et réunis, comme dans cet avis de Ionesco :

Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.⁶¹

On retrouve essentiellement dans ce panachage notre poétique de l'extrême. Les notions d'humour et de grotesque apparaissent aux côtés d'une multitude d'autres registres. Historiquement, les études sur le grotesque sont plus anciennes que celles sur l'humour. Bakhtine utilise le grotesque dans son essai sur Rabelais. Il nous semble important de rappeler un peu de l'histoire du grotesque pour mieux montrer comment il en est venu à coïncider avec cette idée d'un comique absolu, d'un comique qui va jusqu'au bout du tragique. Cela permettra de mieux comprendre pourquoi « le grotesque est particulièrement lié à des périodes de rupture, de remise en cause de repères fondamentaux, comme par exemple au moment où s'achève le Moyen Âge (peinture de Hironymus Bosch), au sein de *Sturn und Drang* en Allemagne ou pour toute la littérature du XX^e siècle dont le grotesque sera avec la satire et l'intériorité

60. Philippe Wellnitz, « Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière? », in Isabelle Ost *et al.*, *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 20.

61. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 59-60.

symboliste une des formes esthétiques par excellence »⁶². Seulement ensuite nous pourrons nous intéresser plus concrètement à la tension tragi-comique à l’œuvre dans le corpus.

3.2.1 Les héritages du grotesque

Le grotesque est l’autre face du sublime, l’ombre de la lumière, le grotesque est la source la plus riche que la nature puisse offrir à l’art.

Umberto Eco

À l’origine, le mot “grottesca” est un dérivé du substantif italien *la grotta*, “la grotte”, et sert à désigner la peinture ornementale découverte à la fin du XV^e siècle dans les souterrains des thermes de Titus à Rome, lors de fouilles dans la Maison dorée de Néron. L’œuvre représente d’étranges ornements qui s’avèrent être un jeu insolite d’animaux, de végétaux et d’humains qui se transforment les uns dans les autres sans frontière ni aucune séparation nette. L’historien d’art André Chastel la caractérise par « la négation de l’espace et la fusion des espèces, l’apesanteur des formes et la prolifération insolite des hybrides »⁶³. Le mot connaît rapidement des doublets spécifiques : “arabesque” en peinture et “burlesque” en littérature.

Lorsque Bakhtine a repris ce terme sous la forme de « réalisme grotesque », c’était pour parler d’une conception particulière du monde. Il l’intègre à un système d’images de la culture comique populaire qui s’enracine dans l’immanence en refusant toute pensée en dehors de la corporéité. Nous l’avons déjà amplement commentée⁶⁴. Ce réalisme se traduit par la primauté du bas « topographique » et surtout de la terre qui « est le principe de l’absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel) »⁶⁵. Il valorise plus

62. Philippe Wellnitz, *op. cit.*, p. 21.

63. André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 25.

64. Voir page 181

65. Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 30.

que tout l’infinitude, le changement, la métamorphose jamais achevée, ce qui lui permet d’opposer le corps grotesque aux canons contemporains. Il insiste également sur l’hétérogénéité qui brise le principe d’harmonie et promeut la liberté ludique, le caprice de l’artiste, le monstrueux et donc le laid. Cependant, Marielle Silhouette nuance ce tableau en précisant que le XV^e siècle a aussi imposé plus de restrictions au concept de *mimésis* pour évacuer l’imaginaire médiéval fabuleux et endiguer le rire carnavalesque.

Les XVII^e et XVIII^e siècles font perdurer cette tradition dans la littérature. Bakhtine y fait figurer la *Commedia dell’Arte*, les comédies de Molière, Arlequin, les travestissements, les romans philosophiques de Voltaire et de Diderot (*Les Bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste*), ainsi que les œuvres de Swift :

Dans tous ces phénomènes, quelles que soient leurs différences de caractère et d’orientation, la forme du grotesque carnavalesque a des fonctions similaires ; elle illumine la hardiesse de l’invention, permet d’associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s’affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l’univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible⁶⁶.

On peut ajouter que le professeur de philosophie Carl Friedrich Flögel publie en 1788 une *Histoire du comique grotesque*⁶⁷ sur les formes populaires du comique (le carnaval, la sottie, les fêtes). Il y définit le grotesque comme une « hyperbole comique » associée à la caricature ou à Arlequin.

Au XIX^e siècle, le grotesque renaît sous les préromantiques et les romantiques, surtout allemands. Cependant, il connaît une importante transformation. Wolfgang Kayser⁶⁸ y consacre un ouvrage de référence. Le grotesque romantique est « un grotesque de chambre »⁶⁹, par opposition au grotesque du Moyen Âge et de la Re-

66. *Ibid.*, p. 44.

67. Il est intéressant de noter qu’il publie également une *Histoire des fous* (1789) et une *Histoire du burlesque* (1794), comme un prolongement logique à ses recherches.

68. Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, G. Stallin Verlag, 1957.

69. Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 47.

naissance, car la sensation carnavalesque n'est plus incarnée dans le corps mais exprimée par le langage de la pensée philosophique idéaliste et subjective. Ce raffinement impacte le rire qui passe du grotesque à l'humour, à l'ironie et au sarcasme. Le romantisme transforme le grotesque en quelque chose de plus inquiétant et de plus aliénant qui cible le rapport de l'homme au monde.

On peut parcourir les différences principales entre le grotesque au Moyen Âge et à la Renaissance et le grotesque romantique au XIX^e siècle. :

1° Le corps carnavalesque se métamorphose perpétuellement en se dépassant lui-même, alors qu'« au contraire, le grotesque-tragique, kayserien, a pour principe le démantèlement des formes, leur désagrégation : envahi par l'étranger, le corps propre dérive vers le non-être ou se fige dans un statisme mortifère »⁷⁰.

2° Le grotesque romantique intègre certaines formes d'humour, d'ironie et de sarcasme.

3° Alors que la Renaissance propose une image joyeuse de la folie, capable de parodier l'esprit officiel et célébré par des fêtes, le Romantisme donne à la folie une nuance sombre, tragique, marquée par la solitude.

4° Le motif du masque traduit dans la Renaissance « la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base, le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles »⁷¹. Le masque « se révèle avec l'éclat l'essence profonde du grotesque »⁷². En revanche, avec le Romantisme, le masque « s'appauvrit et acquiert de nombreuses autres significations étrangères à sa nature primitive : le masque dissimule, cèle, trompe »⁷³.

5° La figure du Diable est celle d'un joyeux porte-parole ambivalent qui n'a rien de terrifiant ni d'étranger à la Renaissance alors qu'il incarne l'épouvante, la mélancolie et le tragique pendant le Romantisme. Il est l'instigateur d'un rire infernal qui devient « sombre et méchant »⁷⁴.

6° Le grotesque de la Renaissance serait diurne car il serait « printanier, matinal, auroral »⁷⁵ alors que le romantique aurait une prédilection pour la nuit.

70. Isabelle Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in Isabelle Ost *et al.*, *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 36-37.

71. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 49.

72. *Idem.*

73. *Idem.*

74. *Ibid.*, p. 50.

75. *Idem.*

7° La mort n’est pas montrée de manière triste et lugubre, comme une opposition à la vie, dans la Renaissance. Elle est un sujet comique.

8° L’idée qu’une force inhumaine, étrangère, régit les hommes et les transforme en marionnette est non seulement propre au Romantisme mais encore caractéristique de son esthétique.

Kayser insiste plus généralement sur le ton lugubre, terrible et effrayant du grotesque : « le grotesque est un monde devenu étranger »⁷⁶ Il le définit plus exactement comme « la forme d’expression de “cela” »⁷⁷. Il s’agit moins d’un “cela” freudien qu’existentialiste qui correspond à « la force étrangère qui régit le monde, les hommes, leur vie et leurs actes »⁷⁸. Bakhtine et Kayser proposent du grotesque des analyses qui sont opposées, l’une axée sur le carnivalesque, la gaieté et l’exubérance, l’autre sur l’inquiétante étrangeté, l’angoisse, la désagrégation et la peur de la vie, parce qu’ils envisagent des périodes et en font des usages historiques différents.

Quelques constantes néanmoins parcourent les siècles pour dessiner une unité de sens. D’une part, le grotesque garantit la possibilité d’un autre monde :

La possibilité d’un monde totalement *autre*, d’un autre ordre mondial, d’une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l’unité, de l’indiscutabilité, de l’immuabilité factices (mensongères) du monde existant. Né de la culture comique populaire, le grotesque opère toujours, sous telle ou telle forme, par tels et tels moyens, le retour à la terre de l’âge d’or de Saturne, la *possibilité vivante* de son retour⁷⁹.

D’autre part, il s’attaque aux nécessités :

En réalité, le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. Le grotesque jette bas cette nécessité qu’il définit comme relative et limitée. Dans n’importe quel tableau du monde prédominant à une époque donnée, la nécessité paraît toujours sous les traits de quelque chose de sérieux, inconditionnel et péremptoire. Mais, historiquement, les idées de nécessité sont toujours relatives et versatiles. Le principe du rire et la sensation carnivalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du

76. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 136 - « das Groteske ist die entfremdete Welt ».

77. *Ibid.*, p. 137.

78. Marielle Silhouette, « Le grotesque entre la marge et le cadre », *Sociétés et Représentations*, 10 (2000), p. 58.

79. Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 57.

temps et affranchissent la conscience, humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine « carnavalisation » de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements, même dans le domaine de la science⁸⁰.

Il n'en demeure pas moins que les travaux de Kayser ont exploité une pluralité de définitions qui ont entraîné des dérives polysémiques et des dissensions infinies terriblement embarrassantes pour la critique d'aujourd'hui. Dans son étude sur le grotesque dans le roman anglais du XVIII^e siècle, Christian Werner Thomsen propose une synthèse de ce fourmillement théorique que Marielle Silhouette reprend dans son article « Le grotesque entre la marge et le cadre » :

Pour Arieh Sach⁸¹, le grotesque est « le contraire de l'idéal. C'est le diabolique, le bas ou l'anormal, peint dans des images associant de façon incongrue l'humain et le non-humain qui sont tous les deux, à des degrés divers, troublants et absurdes »⁸². Lee Byron Jennings pour sa part le qualifie de « démon ridicule », (« ludicrous demon »)⁸³ et reprend ainsi en partie, avec Karl S. Guthke⁸⁴, la définition dominante dans l'œuvre de Kayser d'un grotesque comme « expression du ça » et « d'un monde aliéné »⁸⁵. Otto F. Best⁸⁶ en fait, avec Hans-Robert Jauss⁸⁷, un phénomène qui prend sa source dans la culture du Moyen Âge et est associé en tant que ressort du laid à la *civitas diaboli* par opposition au beau, expression du Bien et du divin, car, à cette époque, ce qui est laid est forcément associé au Mal⁸⁸, et la beauté au Bien. Pour beaucoup le grotesque est, par le rapprochement d'éléments hétérogènes, synonyme de déformation esthétique ou stylistique. Poussant l'analyse entamée par Friedrich Dürrenmatt qui fait de notre réalité à l'heure de la bombe atomique l'expression même du grotesque, ce que confirme Klaus Völker, Arnold Heidseick voit dans cette catégorie « la déformation volontaire de l'homme, l'inhumain produit et

80. *Ibid.*, p. 58.

81. Arieh Sachs, *The English Grotesque. An Anthology from Langland to Joyce*, Jérusalem, Israël Universities Press, 1969.

82. Christian Werner Thomsen, *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Erscheinungsformen und Funktionen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

83. Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon*, Berkeley, University of California Press, 1963.

84. Karl Siegfried Guthke, *Modern tragicomedy. an investigation into the nature of the genre*, New York, Random House, 1966.

85. Wolfgang Kayser, *op. cit.*

86. Otto Ferdinand Best, *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

87. Hans-Robert Jauss, « Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in der mittelalterlichen Literature », in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Wilhelm Fink, 1968.

88. Otto Ferdinand Best, *op. cit.*, p. 7 - « Le laid est considéré comme une des manifestations du Mal ».

causé par l’homme »^{89, 90}

Si les théories sur le grotesque continuent de proliférer, c’est parce que cette catégorie mobile « hante [...] la critique tant littéraire qu’esthétique des cinquante dernières années, [...] qu’elle répond à un besoin propre à notre époque de réévaluation des marges et des cadres interrogés par la modernité et la post-modernité »⁹¹. C’est d’ailleurs la modernité qui entérine un nouveau paradigme grotesque : « *le remplacement* du tragique par le grotesque [...], faute d’abri transcendantal pour les références de la tragédie »⁹². Cela contribue à renforcer le grand amalgame comique que nous ne faisons qu’apercevoir par l’étude de la seule notion de grotesque, cœur d’une toile où chaque élément est connecté à tous les autres. Y ajouter la notion de tragique ne l’a pas fait s’effondrer, et ce qui ne l’a pas tuée l’a rendue plus forte.

3.2.2 Le grotesque moderne, un art de *mourir*

L’humour est la politesse du désespoir.

Chris Marker

Ce néologisme de *mourir* que nous empruntons à Bertrand Vibert synthétise les pulsions de vie et de mort qui fondent le paradoxe du grotesque moderne. Il signifie le désir de vivre en dépit de la certitude de la mort : « le comique se dérobe aux visions mortifères et parvient peut-être même à les convertir en joie tragique »⁹³. Le funèbre et la joie se trouvent étroitement réunis, un peu comme dans cet exemple tiré de *Fin de partie* :

HAMM. – Pourquoi tu ne me tues pas ?

CLOV. – Je ne connais pas la combinaison du buffet.

Beckett, *Fin de partie*, p. 20.

89. Arnold Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969, p. 17.

90. Marielle Silhouette, *op. cit.*, p. 12-13.

91. *Ibid.*, p. 11.

92. Philippe Wellnitz, *op. cit.*, p. 21.

93. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*, p. 254.

Pour Mireille Losco-Lena, l’opposition axiologique entre comique et tragique ne tient pas dans le comique moderne. Elle s’appuie notamment sur le chapitre « Le rire exterminateur » dans *La Logique du pire* de Clément Rosset pour montrer que le tragique peut devenir comique. Les fondements de ce processus se situent dans les mécanismes du rire que décrit Freud. Ce dernier explique en effet que tout processus comique consiste à « économiser les affects que la situation devrait occasionner »⁹⁴, par une suspension de jugement moral, psychologique ou rationnel⁹⁵. Autrement dit, le comique repose sur une éclipse affective et tout l’art de l’auteur comique est d’amener le récepteur à copier, et même à s’approprier la logique propre de cette éclipse. De plus, le destinataire doit également orchestrer une détente, une issue, pour que se libère cette énergie économisée. Cette décharge, c’est le rire. Or justement pour Clément Rosset, le tragique peut se transmuter en comique lorsqu’il épuise les ressources du sens et de la rationalité. L’élément clef est un excès, un au-delà de la pensée. C’est le caractère impensable et souvent inattendu, la limite d’imagination, l’inconcevabilité de l’événement, qui fait imploser la représentation. En d’autres termes, le tragique atteint une horreur telle qu’elle dépasse l’entendement : « seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre »⁹⁶. L’esprit rate la marche dans la progression du récit. Cette « incongruité absolue »⁹⁷, c’est justement l’*anomalie* nécessaire pour modifier le régime de sensibilité. C’est ainsi que « loin d’impressionner, le fou tragique fait parfois rire, en raison d’un mécanisme nerveux naturel à l’*homo spectator* »⁹⁸. L’*innocuité*, centrale dans le comique et contre-nature dans le tragique, s’installe sans peine, étant entendu qu’on n’a pas pitié de ce qu’on n’arrive pas à imaginer.

Une autre particularité du grotesque moderne est qu’il n’a pas besoin de chute. Contrairement au dispositif canonique qui permet l’évacuation de l’énergie accumu-

94. Sigmund Freud, « L’humour », in *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 323.

95. Dans son étude, Freud distingue le mot d’esprit, qui provient d’une « économie d’une dépense d’inhibition », du comique, qui provient d’une « économie d’une dépense de représentation », de ce qu’il appelle l’« humour », et qui proviendrait d’une « économie d’une dépense de sentiments ».

96. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 52.

97. Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l’idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 30.

98. Anne Larue, *op. cit.*, p. 165.

lée suite à l’anomalie, le grotesque ne propose pas forcément une issue. On a affaire à un rire « qui ne débouche sur aucune perspective, qui ôte sans rien donner en échange »⁹⁹. Ce qui nous semble manquer justement pour induire la résolution et orienter l’énergie, c’est le *sens*. Ionesco évoque cette idée dans un passage de *Notes et contre-notes* : « je n’ai jamais compris, pour ma part, la différence que l’on fait entre le comique et le tragique. Le comique étant intuition de l’absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n’offre pas d’issue. Je dis : “désespérant”, mais en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l’espoir »¹⁰⁰. Ce mécanisme-là du comique, c’est ce que Clément Rosset appelle l’« humour »¹⁰¹. Il a partie liée pour le critique avec l’idée du hasard, compris comme antithèse de la nécessité¹⁰², voire comme « anti-principe de tout ce qui existe »¹⁰³. C’est peut-être aussi pourquoi le rire n’est pas aliéné à ce comique moderne. Mais alors la question se pose de savoir ce que devient cette économie d’énergie. Parfois, le rire advient quand même, se frayant un passage tant bien que mal, la pression permettant de soulever la chape tragique ; parfois, il s’étire dans un simple sourire, sorte d’hésitation méditative ; parfois il a beau tempêter à l’intérieur, il reste piégé et tourmente le récepteur en proie au bouleversement le plus profond.

Ce comique, à l’image du corps grotesque de Bakhtine, est en perpétuelle expansion, en constante mutation, se propageant sans jamais avoir besoin de reprendre son souffle. Il procède de l’inachevé dans sa structure et il ne clôt rien. Or, pour Mireille Losco-Lena, ce maintien de l’instabilité, faite d’effroi et de jubilation, s’apparente à un *fiasco*, par opposition à la *catastrophe* de la tragédie. Elle s’appuie sur le travail de Jean-Yves Jouannais qui montre que le « fiasco diffère [...] essentiellement de l’échec »¹⁰⁴ :

La catastrophe, comme l’échec, est une clôture et présuppose un ordre sous-jacent ; elle engendre une nouvelle stabilité en fin de tragédie. Or, c’est justement d’une

99. Clément Rosset, « Le rire exterminateur », in *La Logique du pire*, Paris, PUF, 1993, p. 174.

100. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 61.

101. Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l’idiotie, opus cit.*, p. 174.

102. Ce trait, rappelons-le, est central dans la tradition grotesque.

103. Clément Rosset, « Le rire exterminateur », *art. cit.*, p. 175.

104. Jean-Yves Jouannais, *L’Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux Arts magazine Livres, 2003, p. 167.

impossible fermeture, d’une déroute insaisissable, indéfinie, que le fiasco donne à rire : le démon du comique est facétieux jusqu’au bout de l’effondrement, et le tragique de la chute qu’il provoque n’admet aucun horizon de stabilisation. Bien au contraire, l’effondrement humoristique ou grotesque est proliférant à l’infini – ce qui lui permet aussi d’échapper à la terrifiante fixité de la mort¹⁰⁵.

Car devant le gouffre qui s’ouvre au spectateur après la tombée du rideau, il n’y a pas davantage d’incitations à tomber dans la contemplation du néant et la déploration que d’impulsions à jouir de l’inconséquence de ses malheurs, de ceux du monde et du spectacle lui-même. Les principes d’*anomalie*, de *distance* et d’*innocuité* ne sont plus du tout clairs.

Cette ambivalence était déjà à l’ordre dans le délire, le burlesque et la marionnette. Nous avons surtout insisté sur leur portée comique mais ils possèdent également une part de tragique.

Le délire est parfois pensé comme une « hyperconscience tragique »¹⁰⁶ du fait que « le délirant est celui qui se met en marge des conventions sociales, qui jette à la figure de tout un chacun la vérité crue (et cruelle) qu’on ne dit jamais »¹⁰⁷. Il s’agit de s’inscrire dans la tradition mystique et inspirée du fou. Lorsque Jackie Pigeaud se demande dans *La Maladie de l’âme* si la folie est essentiellement tragique, il rejoint Anne Larue en précisant qu’elle l’est « dans la mesure où le tragique est lié profondément à la connaissance »¹⁰⁸.

Il est assez logique donc de retrouver le même sentiment dans le cinéma burlesque qui prend ses racines dans les mêmes sources. Lorsqu’Artaud définit l’“humour” dans *Le Théâtre et son double*, il s’appuie sur *Animal Crackers* (et sur la fin de *Monkey Business*) des Marx Brothers. Il écrit que leur humour comporte « la notion d’un quelque chose d’inquiétant et de tragique, d’une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d’une maladie atroce sur un profil d’une absolue vérité »¹⁰⁹.

La poétique de la marionnette, enfin, est un symbole grotesque de premier ordre.

105. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*, p. 35.

106. Anne Larue, *op. cit.*, p. 173.

107. *Idem.*

108. Jackie Pigeaud, *La Maladie de l’âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 414.

109. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 214.

Elle permet d’associer le rire et la peur : « le mouvement qui automatise l’homme et le transforme en un pantin et une chose est la première forme de grotesque moderne, qui renverse la prolifération rabelaisienne en un processus de mécanisation et de réduction »¹¹⁰.

L’importance de l’ambivalence du comique et du tragique est généralement établie. Il ne reste plus qu’à la confronter au corpus.

Pour Kayser, Jarry s’inscrit parmi les auteurs qui pratiquent un « grotesque moderniste »¹¹¹. Comme tout créateur, Jarry va s’approprier les héritages du grotesque pour tenter de proposer un nouveau registre sur-mesure pour son nouveau théâtre. Il met en place un « rire pataphysique »¹¹² que Daumal interprète comme « la conscience vive d’une dualité absurde et qui crève les yeux »¹¹³. La critique actuelle continue d’encenser un grotesque emprunt de tragique. Pour Jacques Lecoq, Ubu est le parfait bouffon grotesque¹¹⁴. Il faut dire que Jarry lui-même pensait son père Ubu comme la somme de « tout le grotesque qui fût au monde »¹¹⁵. Pour Domenach « la guignolade du lycéen Jarry » marque « l’acte de naissance de la tragédie contemporaine »¹¹⁶ : « il ne fallait pas moins en effet que cette rupture imprévue avec la tradition humaniste, que cette profanation d’adolescent, pour que la conscience tragique retrouvât ce point de création mythologique à partir duquel notre univers, soudain décomposé, délivre cette vérité insupportable qui est de l’ordre

110. Dominique Iehl, *op. cit.*, p. 45.

111. Aux côtés de Jarry se trouvent également mentionnés les Surréalistes et les Expressionnistes, par opposition aux auteurs chez qui l’on trouve un « grotesque réaliste », parmi lesquels figurent Thomas Mann, Bertold Brecht ou encore Pablo Neruda.

112. La Pataphysique est un monstre de logique que l’auteur définit maintes fois. C’est « la science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité », citation qui figure dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. Ce peut être encore « la science du particulier » ou « la science des exceptions ». Dans *La Revue blanche* du 1^{er} janvier 1901, annonçant la parution de l’*Almanach illustré du Père Ubu, XX^e siècle* et présentant Ubu, Jarry définit « la pataphysique du personnage, plus simplement son assurance à discuter *de omni re scibili*, tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité, mais dans ce dernier cas, suivant une logique d’autant plus irréfutable que c’est celle du fou ou du gâteux ».

113. René Daumal, « La pataphysique et la révélation du rire », in *L’Évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 20.

114. Jacques Lecoq, *op. cit.*

115. Alfred Jarry, « Discours d’Alfred Jarry prononcé à la première représentation d’*Ubu roi* », *art. cit.*, p. 399.

116. Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 256.

du tragique »¹¹⁷. Gérard Damerval parle du théâtre de Jarry comme d'un « Théâtre de l'Absurde tragique », qu'il oppose au Théâtre de l'Absurde comique dont il fait Labiche le créateur. On retrouve la même formule chez Ionesco. À propos d'*Ubu roi*, il écrit : « le rire n'est que l'aboutissement d'un drame, qu'on voit, sur la scène, ou qu'on ne voit pas quand il s'agit d'une pièce comique, mais alors il est sous-entendu, et le rire vient comme une LIBÉRATION : on rit pour ne pas pleurer »¹¹⁸. L'ambivalence de la pièce a même déconcerté l'auteur qui était pris au piège des genres et ne savait trop comment classer son chef-d'œuvre. La première édition d'*Ubu roi* de 1896 portait l'indication générique suivante : « ce drame est dédié à Marcel Schwob ». Mais en 1900, lorsqu'est publiée à nouveau la pièce aux éditions de *La Revue Blanche*, le mot « roi » perd sa majuscule, et la qualification change en « *Ubu roi*; comédie ». On trouve même la rencontre de ces deux mots dans une didascalie de *Pantagruel*. Lorsque Picrochole s'amuse de la manigance de sa fille et de sa nanie, il est tout joyeux et, « enchanté de ce qui arrive, fait, comiquement dramatique, le récit qui suit »¹¹⁹. Pour Henri Béhar, la tension paradoxale entre le comique et le tragique fait de Jarry un pionnier :

Il importe peu à l'auteur que la pièce soit interprétée au tragique ou au comique. Pour lui, le rire et les larmes ne sont pas dans l'objet considéré mais dans la façon dont on l'envisage. Libre au spectateur de prendre le parti du rire ou de l'émotion tragique ! Quant à l'auteur, imperturbable mais non impassible, il rit peut-être, mais en dedans. C'est ainsi que nous imaginons Jarry ou Beckett, comme Vitrac ou Raymond Roussel. L'indifférenciation de l'œuvre nous paraît un trait essentiel du théâtre contemporain, où comique et tragique se fondent¹²⁰.

Le rapport de Ghelderode au grotesque est complexe. L'auteur semble avoir eu recours à tous les grotesques connus. Dans sa préface de l'édition de 1926 de *La Mort du docteur Faust*, Camille Poupeye dit de l'auteur qu'« il a su doser très ingénieusement, mais avec un rare aplomb, le burlesque et le tragique, l'anachronisme et la simultanéité »¹²¹.

117. *Ibid.*, p. 260.

118. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 175.

119. Alfred Jarry, *Pantagruel*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3, p. 357.

120. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 189.

121. Camille Poupeye, « préface », in Michel de Ghelderode, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5,

Pour Isabelle Ost, « il est parvenu à ressusciter les traits essentiels du *réalisme grotesque*, la toute puissance du peuple à l’heure de la fête »¹²². Elle salue ce théâtre qui renoue avec les origines de la fête et du carnaval, avec la tradition rabelaisienne dont Jarry s’est fait le défenseur. Le recours au rabaissement, à la subversion, à la parole libre, aux masques, aux marionnettes, au langage imagé, festif et puissant, permet de construire un mélange de farce, de satire, de comédie et de jeu. En un mot, elle y voit une forme emblématique de carnaval.

Ghelderode s’appuie également sur le tradition romantique, et notamment sur Victor Hugo. Il parvient à produire, comme son prédécesseur, « la réunion en un seul personnage du fou et du héros tragique, soit du grotesque et du sublime »¹²³. Une critique dithyrambique du *Barabbas* mis en scène par Jean Le Poulain et Roger Hart insiste également sur cet héritage :

Ce qui est bien de Ghelderode, et de lui seul, dans *Barabbas*, c’est le ton et le mouvement du drame ; le découpage, la mise en œuvre, le verbe ; c’est le grouillement frénétique des figures, serrées, grimaçantes et hurlantes comme sur certaines toiles de Grünewald ou de Bosch ; c’est le mélange – surromantique – du réalisme le plus féroce et de la plus pure mysticité ; cette imbrication du sacré et du profane ; cette entrée de la parade de cirque en plein mystère, ce coudolement constant du sublime par le grotesque ; cette baraque de pitres, au troisième acte, plantée en face du Calvaire. Le dirai-je ? Michel de Ghelderode me semble, cent ans après, le premier qui ait compris pleinement l’esthétique de la Préface de *Cromwell*, qui en ait tenu – enfin – toutes les promesses, tiré toutes les conséquences, exprimé tout le suc. Ghelderode, au théâtre, c’est en quelque sorte Hugo tel qu’il avait rêvé, et n’a pas osé être¹²⁴.

Il y a tout de même des différences entre le grotesque de Victor Hugo et celui de Ghelderode. Le premier ne s’appuie pas tant sur des figures ou des silhouettes difformes – à l’exception de Triboulet – que sur le mélange du noble et du trivial, rapprochés et inversés. Le second croit en une « bizarrerie du visage, du corps, du comportement humain » qui peut faire rire ou effrayer et qui reste « aussi éloignée

p. 211.

122. Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *art. cit.*, p. 110.

123. Jacqueline Blancart-Cassou, « préface », in Michel de Ghelderode, *Escorial, Hop Signor!*, Paris, Gallimard, 2004, p. 171.

124. Claude Jamet, « Ghelderode, c’est Hugo tel qu’il s’était rêvé et BARABBAS c’est du théâtre d’indigestion à la gloire de Dieu », *art. cit.*

que possible du sublime »¹²⁵. En réalité, pour Jacqueline Blancart-Cassou, il y a deux grotesques différents dans le théâtre de Ghelderode : le « grotesque comique, ou plus précisément ludique, et le grotesque inquiétant »¹²⁶. Isabelle Ost, de son côté, préfère parler de « grotesque-comique » et de « grotesque-tragique »¹²⁷. Elle précise que « la force esthétique et subversive des pièces de Ghelderode vient du fait qu'il est, avec un grand talent, parvenu à créer une tension perpétuelle, une polarité qui oppose et rassemble le comique et le tragique, la prolifération et la réduction, l'exubérance et la désagrégation des formes. Jamais il ne se contente de *mettre en présence* des motifs opposés, mais il parvient toujours, au contraire, à les faire *fusionner*, cultivant non pas l'alternance mais bien l'*ambivalence* grotesque »¹²⁸. Ghelderode est assez lucide sur cette ambivalence car le couple du rire et des larmes apparaît plusieurs fois :

DIANA, *se cache la figure*. – Oh, oh, oh !

DON JUAN. – Pourquoi riez-vous ?

DIANA. – Je ne ris pas... je pleure !

AURORA, *suffoquant à son tour*. – Moi... z-aussi !

VENUSKA, *gagnée par le fou rire*. – C'est trop fort...

DON JUAN, *désemparé*. – Vous pleurez ? Pleurent-elles ou rient-elles ? (*Il arrache le mouchoir que Diana tenait sur sa figure.*) C'est la même chose...

Ghelderode, *Don Juan*, acte III, p. 79.

Par ailleurs, l'auteur a l'air d'avoir pleinement conscience du problème de réception que le grotesque soulève en termes de sensibilité. Dans l'exemple suivant, il montre bien qu'un même événement suscite des réactions parfois radicalement opposées :

MÈCHE. – Oui, Madame. Il y en aura qui mourront, ce sera de rire !

MARGUERITE. – Je suivrai cette farce de ma fenêtre.

SUIF. – Farce pour vous, pour nous – sapide et forte de couleur, ha ! Pour lui seul, tragédie amère...

Ghelderode, *Hop signor !*, p. 39.

125. Jacqueline Blancart-Cassou, « Du grotesque hugolien au grotesque de Ghelderode : influence, rencontres, divergences », *art. cit.*, p. 1345.

126. *Idem*.

127. Isabelle Ost, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *art. cit.*

128. *Ibid.*, p. 113.

Ghelderode montre assez qu’il a une conception inquiétante du clown. Il associe à cette figure une puissance de suggestion sinistre qui confine au fantastique :

LE PITRE. – Avez-vous remarqué, Patron, que le rire des clowns est sanglant ?
Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, Prologue, scène 1, p. 13.

DON JUAN. – Vous êtes clownesques, vous êtes macabres.
Ghelderode, *Don Juan*, acte II, p. 65.

Ghelderode met en place une esthétique clownesque qui favorisera plus tard le courant littéraire et cinématographique où le clown devient une créature d’épouvante, comme dans le roman *Ça* de Stephen King. Il propose « une vision du monde où la dérision le dispute à l’angoisse et au désespoir »¹²⁹. Lorsqu’Olympia meurt dans les bras de Don Juan et redevient une poupée, telle l’Olympia des *Contes d’Hoffmann* d’Offenbach, sa réaction est déroutante :

DON JUAN. – [...] *Cette fois un rire aigre jaillit, l’horreur confinant au comique.*
Ghelderode, *Don Juan*, III, p. 94.

Un autre personnage est plus symptomatique encore de l’ambivalence grotesque de la modernité. Dans *La Mort du docteur Faust*, le personnage de Faust, qui « doit apparaître au spectateur comme un clown auquel a été confié un rôle de tragédien »¹³⁰, est en proie à une crise existentielle. À travers le célèbre personnage de Goethe, Ghelderode interroge bien sûr le statut du mythe et de la tragédie. Le personnage délire et accède par là même à une terrifiante prise de conscience : la possibilité de n’être peut-être qu’un personnage de fiction, un double de lui-même. Pour Jacqueline Blancart-Cassou, « la crainte de n’être que le fantôme de Faust, ou son double parodique, s’ouvre sur l’angoisse de la non-existence, en sorte que la dimension clownesque du héros contribue paradoxalement à son tragique »¹³¹. C’est ainsi que, pour Michel de Ghelderode, le rire n’est pas antinomique du drame :

FLORENT DE STALLE. – [...] Vous saurez que nos Brabançons ont quelque folie de reste et savent l’art de mêler le plaisant au sévère, le bouffon au dramatique
Ghelderode, *Marie la misérable*, I, 10, p. 200.

129. Jacqueline Blancart-Cassou, « préface », *art. cit.*, p. 21.

130. Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *opus cit.*, didascalie initiale, p. 214.

131. Jacqueline Blancart-Cassou, « Jeux de miroirs dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 4/5 (juillet-octobre 1991), p. 663.

LE CRIEUR. – Je n'y comprends rien ! Voici que les drames font rire !

Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, acte II, p. 250.

Si l'on veut bien comprendre le terme de « drame » comme une pièce au caractère généralement grave ou pathétique, on retrouve alors l'ambivalence grotesque.

Beckett, pour sa part, pratique le grotesque moderne dans toute sa gloire, si bien qu'il en devient presque le symbole : « percevoir le rôle majeur de la mélancolie tant dans la genèse de l'œuvre que dans l'œuvre elle-même telle qu'elle s'offre à nous aujourd'hui, ne revient nullement à minorer l'humour beckettien. Au contraire même, (re)connaître les images qui ont traversé l'histoire des représentations de la mélancolie donne au lecteur de Beckett les moyens de mieux cerner les ressources d'une esthétique du grotesque. Sans omettre le fait que Démocrite, figure tutélaire de Robert Burton et figure récurrente dans l'imaginaire beckettien, est l'image même de la rencontre de la mélancolie et de l'ironie »¹³². Dans sa correspondance, Beckett montre que ce grotesque, il le pratique en pleine conscience de ses enjeux et de ses effets. On le voit bien lorsqu'il commente la mise en scène d'*En attendant Godot* :

Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. J'ai naturellement demandé à Suzanne s'il tombe bien. Elle me dit qu'il le retient à mi-chemin. Il ne faut absolument pas, c'est on ne peut plus hors de situation. Il n'a vraiment pas la tête à ça à ce moment-là, il ne se rend même pas compte qu'il est tombé. Quant aux rires qui pourraient saluer la chute complète, au grand dam de ce touchant tableau final, il n'y a absolument rien à y objecter, ils seraient du même ordre que les précédents. L'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, et surtout à la fin¹³³.

On retrouve ce funambulisme qui n'est ni tout à fait l'« enfoncement ténébreux et corporel dans une existence abandonnée, dans un délaissement sans espoir » ni seulement son « contraire, qu'on a tenté de faire valoir : farce, dérision, saveur concrète, Rabelais maigre »¹³⁴. Le travail du metteur en scène consiste alors, à l'instar de

132. Yann Mével, « Mélancolie », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.639.

133. Samuel Beckett, lettre à Roger Blin du 9 janvier 1953, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 365

134. Alain Badiou, *Beckett, opus cit.*, p. 9.

Roger Blin, de « trouver le dosage entre le rire et l’émotion, ne tomber ni dans la farce ni dans la chialerie »¹³⁵.

Beckett est lucide sur la possibilité du rire dans un monde cruel. Il montre la complexité du rapport au rire sous plusieurs facettes. Le rire est parfois évité :

HAMM. – [...] On ne rit pas ?
CLOV, *ayant réfléchi*. – Je n’y tiens pas.

Beckett, *Fin de partie*, p. 23.

Une ombre plane sur le rire. L’origine de cette suspicion n’est pas toujours claire. Les personnages résistent au rire dans *Fin de partie* et *En attendant Godot* :

Ils gloussent précautionneusement

Beckett, *Fin de partie*, p. 31.

Hilarité étouffée de Nagg.

Beckett, *Fin de partie*, p. 68.

VLADIMIR. – Gogo...
ESTRAGON. – Quoi ?
VLADIMIR. – Et si on se repentait ?
ESTRAGON. – De quoi ?
VLADIMIR. – Eh bien... (*Il cherche.*) On n’aurait pas besoin d’entrer dans les détails.
ESTRAGON. – D’être né ?
Vladimir part d’un bon rire qu’il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.
VLADIMIR. – On n’ose même plus rire.
ESTRAGON. – Tu parles d’une privation.
VLADIMIR. – Seulement sourire (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s’éteint.*) Ce n’est pas la même chose.
Enfin...

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 13.

ESTRAGON. – On n’a plus de droits ?
Rire de Vladimir, auquel il coupe court comme au précédent. Même jeu, moins le sourire.

VLADIMIR. – Tu me ferais rire, si cela m’était permis.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 24.

Dans les deux derniers exemples, on comprend bien que le rire est interdit. Comme à son habitude, Beckett ne donne pas de précisions qui permettraient de gloser l’origine de ce tabou. Impossible de déterminer s’il est d’ordre moral ou métaphysique. C’est peut-être bien les deux.

¹³⁵. Lynda Peskine, *op. cit.*, p. 169.

HAMM. – [...] On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, peu à peu... une vraie tristesse vous gagne

Beckett, *Fin de partie*, p. 89.

Ici, la logique sinistre atteint son comble. On pleure pour ne pas rire, quitte à se laisser gagner par le chagrin. Chose curieuse, la même logique voudrait qu’à force de rire, on soit heureux. Mais non, il n’en est pas question dans ce théâtre. Le rire forcé est complètement artificiel et ne mène à rien :

Il fixe Nell restée impassible, les yeux vagues, part d’un rire forcé et aigu, le coupe, avance la tête vers Nell, lance de nouveau son rire.

Beckett, *Fin de partie*, p. 36.

Lorsqu’il est atteint, il ne dure guère longtemps et perd vite en puissance :

NAGG. – L’accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils rient.

NELL. – C’était dans les Ardennes.

NAGG. – À la sortie de Sedan. (*Ils rient encore moins fort. Un temps.*)

Beckett, *Fin de partie*, p. 29.

La dégradation du rire trouve son explication dans le texte même :

NELL, *sans baisser la voix*. – Rien n’est plus drôle que le malheur, je te l’accorde. Mais –

NAGG, *scandalisé*. – Oh!

NELL. – Si, si, c’est la chose la plus comique du monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c’est toujours la même chose. Oui, c’est comme la bonne histoire qu’on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n’en rions plus. (*Un temps.*) As-tu autre chose à me dire?

Beckett, *Fin de partie*, p. 31-32.

Les personnages sont pris au piège par les habitudes, à la fois derniers remparts face au néant et processus de désagrégation. Ils sont coincés dans une neutralité stérile, ce que l’auteur rend par un équilibre fragile de registres : « ses clowns tragiques subissant le monde, sans espoir ni désespoir : une métaphore complète du monde moderne, une sagesse dérisoire due à leurs situations »¹³⁶. Dans *Oh les beaux jours*, on trouve un cas typique de sourire ambigu qui effleure le tragique sans succomber à son appel :

136. Serge Martin, *op. cit.*, p. 130.

WINNIE. - [...] Commence, Winnie. (*Un temps.*) Commence ta journée, Winnie. (*Un temps.* Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l’autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à se droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.) Hou-ou! (*Un temps. Plus fort.*) Hou-hou! (*Un temps.* Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.) Pauvre Willie - (*Elle examine le tube, fin du sourire*) - Plus pour longtemps.

La remarque finale, « plus pour longtemps », est trop marquée dans l’usage mondain pour ne pas signifier la fin, c’est-à-dire la mort. Ici bien sûr, avec l’allusion glissée dans un style coupé, il n’est pas possible de déterminer si elle parle de sa propre fin, de celle de Willie, d’eux deux, ou, ironie cruelle, du simple tube de dentifrice. Remarquons que le tube de dentifrice pourrait très bien servir de métaphore à la vie, tant « le mal de vivre devient parabole burlesque »¹³⁷.

Si on retrouve aussi chez Dubillard « l’euphorique et l’angoissé »¹³⁸, c’est sur un mode bien plus intellectuel qu’émotionnel. Dans le reste de sa production dramaturgique, Robin Wilkinson va jusqu’à parler de « tragi-comédies » tant les pièces « oscillent constamment entre deux modes de réception, la mise à distance comique et l’adhésion émotive »¹³⁹. Cependant, les *Diablogues* mettent clairement plus l’accent sur la distanciation.

DEUX. – Alors, et Georges ?

UN. – Il va bien, comme d’habitude.

DEUX. – Comment ! Il nous avait promis de se suicider, pour nous donner un sujet de conversation.

UN. – Vous connaissez Georges. Quand il faut qu’il change ses habitudes... Mourir, c’est partir un peu. Il s’agissait d’un voyage. Il s’est comporté vis-à-vis de lui-même comme il se comporte vis-à-vis des trains qu’il doit prendre : il s’est raté.

DEUX. – Il s’est raté ! Ah, la fripouille ! On ne peut pas compter sur lui.

Dubillard, *Suicide de Georges*, p. 276.

L’esthétique de Dubillard consiste à traiter à froid le tragique. Patrice Delbourg va jusqu’à dire que « l’humour à froid devient chez lui ironie dévastatrice en chambre

137. Jean Emelina, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot, Fin de partie*) », *art. cit.*, p. 46.

138. Robin Wilkinson, « Création et dubitation », *Europe : revue littéraire mensuelle. Roland Dubillard*, 1065 (2018), p. 43.

139. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard, opus cit.*, p. 220.

aseptisée »¹⁴⁰. D'ailleurs, les personnages ne rient pas non plus, ou très rarement. Le tragique est explicitement partagé avec un humour qui nous fait faire l'économie de l'empathie. On peut dire à la manière de Charlotte Escamez que « le tragique est happé par le comique »¹⁴¹. Dans un entretien avec Philippe Mentha paru dans le journal *La Tribune*, il est mentionné d'un « humour infailible, une manière de s'intéresser à tout et à rien, de rester libres envers les choses les plus tragiques »¹⁴².

Pour Pierre-Aimé Touchard, la spécificité de Dubillard repose sur son style proche de celui du cabaret – ce qui le rapproche d'autant plus de Jarry et de Ghelderode. Pour lui, le « tragique burlesque » de Dubillard correspond à « une nouvelle aventure de l'espoir »¹⁴³ après les effrois et les haines de l'ère atomique. Le tragique est mis en sourdine dans le cabaret grâce à « ses raccourcis saisissants » et « sa technique à l'emporte-pièce ». Charlotte Escamez complète cette analyse en affirmant que les pièces de Dubillard oscillent entre deux comiques. Elle s'appuie elle-même sur les travaux de Freud pour proposer un comique « tendancieux » et un discours comique « inoffensif ». Le premier correspond à un comique négatif qui « invite à associer au rire la notion de dégradation, de cassure, de rupture »¹⁴⁴. Elle ajoute qu'il opère comme une « désacralisation dans le traitement désinvolte et irrévérencieux de sujets difficiles et graves » tandis que le second, le comique inoffensif, « laisse libre cours à une pensée magique »¹⁴⁵. Dans ses pièces, Dubillard associerait implicitement ces deux aspects du comique.

Le comique est un masque de l'angoisse et du sérieux. En effet il est le résultat d'une sorte de lutte pour parler différemment des choses qui nous entourent. Il est une alchimie de l'imaginaire et de la poésie. Chez Dubillard, le rire suscité par le comique est une défense contre l'angoisse car une peur latente se dissimule derrière lui. Rire de choses qui ne sont pas drôles mais les rendre drôles malgré tout, voilà la "mission" du comique. Ceci n'est pas simple. Il faut cerner ce qui peut être drôle dans la gravité d'un fait, d'une situation... en extraire un élément dont on peut se resservir d'une

140. Patrice Delbourg, « La chanson de Roland », *Rond Point*, 6 (janvier 2004).

141. Charlotte Escamez, *op. cit.*, p. 146.

142. Marie-José Fournier, « Entretien avec Philippe Mentha », *La Tribune* (5 décembre 1972).

143. Pierre-Aimé Touchard, « Dubillard a-t-il du génie? », in *Revue d'esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 102.

144. Frank Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 26.

145. Charlotte Escamez, *op. cit.*, p. 17.

manière amusante. À travers cette esquisse de démonstration, nous pouvons constater qu’il faut toucher la gravité, et même en conserver une partie, pour faire quelque chose de comique. On ne fait pas du rire avec du rire, mais avec du grave, et pas n’importe lequel...¹⁴⁶

Il en va de même chez Badiou chez qui l’élément tragique ne constitue pas un registre. Il peut faire l’objet d’une réflexion de la part des personnages :

CAMILLE. – Dans le supermarché de l’existence, aujourd’hui, le rire tourne toujours au vinaigre rance. Histoires de cul télévisées, piquouses sur fond de poubelles... Ni tragédie, ni comédie. Il l’a bien dit, le journaliste que tu as flingué, Bétilarion. Il n’y a plus que soupirs de fin du monde, au théâtre. Des mecs et des nanas qui marinent dans leur jus. Ni tragique, ni comique, le jus. Ce monde pourri a le théâtre qu’il mérite. Le théâtre luxueux et cadavérique de feu Bétilarion.

Badiou, *Ahmed se fâche*, Deuxième mouvement, p. 420.

On peut apprécier ici la distance ironique du discours sur le théâtre contemporain. À travers elle, il nous semble bien entendre la voix d’Alain Badiou en personne, mais Camille ne dit pas ce que le théâtre devrait être pour autant.

Ailleurs, on trouve un désir de confiner le comique, comme dans cet exemple issu de *Ahmed se fâche* où la didascalie précise :

Le tueur doit être comme un terrifiant commando à lui tout seul. Il doit faire peur à la salle. Même les épisodes comiques qui suivent ne doivent pas détruire complètement le malaise.

Badiou, *Ahmed se fâche*, 3^e mouvement, p. 444.

Et dans *Ahmed philosophe*, on trouve un rare exemple de l’articulation comique-pathétique, mais moins dans les effets que dans le commentaire qui accompagne le récit. L’extrait est assez long et nous en prélevons seulement deux phrases, l’une située avant le récit, et l’autre après :

AHMED. – Je vais vous raconter une histoire extrêmement drôle.

[...]

Tout compte fait, c’est une histoire triste. Excusez-moi...

Badiou, *La cause et l’effet*, p. 187-190.

¹⁴⁶. *Ibid.*, p. 145.

Ahmed fait avant tout rire de lui et des autres, et il arrive que dans ses mots apparaisse « la tragédie des droits de l’homme »¹⁴⁷, mais c’est seulement en tant qu’objet de pensée.

Nous avons pu voir que le comique moderne irriguait notre corpus de manière assez inégale. Il est au cœur de la poétique de Beckett et apparaît très abondamment dans la dramaturgie de Ghelderode. Chez Jarry, il est encore balbutiant et devient un objet de réflexion plutôt qu’une pratique dans les dialogues de Dubillard et d’Alain Badiou.

Au-delà de la pluralité des registres, nous avons pu voir que la notion de grotesque permettait d’articuler efficacement l’ensemble des comiques et de rendre compte du comique moderne. Lorsqu’il apparaît, ce comique là n’est pas si éloigné du « rire ambivalent » de Bakhtine qui « nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »¹⁴⁸. Philippe Wellnitz image cette hybridité grotesque par une oscillation car, selon lui, « la notion d’oscillation traduit [...] le mieux l’indétermination du grotesque qui se situe toujours entre deux “pôles”, se place simultanément aux confins du tragique et du comique »¹⁴⁹.

De plus, il nous semble lié à un retour du genre de la *farce*. Si on retrouve souvent la formule de « farce métaphysique »¹⁵⁰ pour parler de ces pièces, et notamment de celles de Beckett, c’est « parce que le comique de la farce ne construit rien » et donc que « la farce, genre sommaire et brutal, devient une forme particulièrement pertinente pour dire un monde qui ne sait plus où il va, qui s’agite en tout sens et sans aucune direction, qui gesticule dans l’immobilité. La brutalité de la farce n’est, ainsi, pas seulement celle des pulsions à l’œuvre chez les personnages ; elle a peut-être

147. Joëlle Gayot, *op. cit.*, p. 27.

148. Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 20.

149. Philippe Wellnitz, *op. cit.*, p. 23.

150. C’est par exemple le cas de Rosette Lamont qui consacre sous le titre *The Metaphysical farce* un article à Beckett et Ionesco.

plus encore à voir avec la déroute du sens. Autrement dit, la farce contemporaine devient la forme brutale du naufrage non du monde, mais du sens »¹⁵¹. Dans une lettre, Beckett associe le grotesque au genre de la farce :

Le côté farce me semble indispensable aussi bien du point de vue technique (moyen de détente) que par rapport à l’esprit de la pièce. Donc ni à escamoter ni à exagérer. Ici le malheur est le comble du grotesque et tout acte est clownerie. En rire donc et en faire rire, du malheur et de l’acte, mais pas tout le temps, ce serait trop beau, et toujours plutôt jaune¹⁵².

Mireille Losco-Lena va plus loin en articulant la notion de *miarón* au comique. Cette notion, qui désigne dans le chapitre 13 de *La Poétique* d’Aristote le « répugnant » et même l’« injustifiable »¹⁵³ pour Myriam Revault d’Allonnes, consiste à montrer des personnes justes passer du bonheur au malheur. Pour le philosophe grec, elle n’a pas sa place dans la tragédie car elle rompt le principe de vraisemblance du point de vue logique et éthique : « le *miarón* confronte le spectateur à la défaite de la compréhension et à la perte du jugement »¹⁵⁴. Le comique en revanche permettrait de le proposer « en évitant au spectateur de s’horrorifier en chemin – trop tôt »¹⁵⁵. Elle ajoute que ce comique « ferait le pari du *détour* esthétique pour empêcher le spectateur de *se détourner lui-même* : tels les bouffons immémoriaux, il prendrait sur lui la part d’insensé, il endosserait la part de folie pour permettre au spectateur de parvenir au terme de la route »¹⁵⁶.

Le comique moderne comprendrait donc un élément d’insoutenable. Ces deux notions partagent le principe de distance puisqu’ils sont au-delà de la portée représentative du récepteur. En revanche, ce comique moderne aurait aussi comme spécificité de mettre à mal le principe de *distance* et l’*innocuité* qui y est attachée. Face au grand écart des extrêmes, le public se trouve dans une position de fragilité.

151. Mireille Losco-Lena, « Rien n’est plus drôle que le malheur », *opus cit.*, p. 81.

152. Samuel Beckett, lettre à Carlheinz Caspari Bonn du 25 juillet 1953, in Samuel Beckett, *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 397

153. Myriam Revault d’Allonnes, « Peut-on élaborer le pire ? », in *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p. 184.

154. Mireille Losco-Lena, « Rire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain », *Recherches & Travaux. Rire et littérature*, 67 (2005), p. 243.

155. *Ibid.*, p. 249.

156. *Idem.*

Le bouffon pratiquerait alors une opération quasi alchimique : il ferait passer les réactions affectives qui sont censées déclencher le processus humoristique au lieu de les suspendre. Pour lui, il ne s’agit pas de viser une *catharsis* au sens d’une purgation, d’une évacuation ou d’une élimination. Il s’agit plutôt d’un transfert et d’un raffinement, voire d’un renforcement : « l’humour est moins *catharsis* que transsubstantiation »¹⁵⁷. En d’autres termes, on pourrait dire que le bouffon se met en charge d’inoculer le mal en y ajoutant l’antidote. C’est la démarche même du vaccin. Et Mireille Losco-Lena de conclure : « que l’homme continue à tenir debout malgré le paysage tragique qui se présente devant lui, tel est sans doute le sens de l’énergie qui anime le comique, aussi lesté de douleur fût-il »¹⁵⁸.

157. Dominique Noguez, *L’Arc-en-ciel des humours*, *opus cit.*, p. 18.

158. Mireille Losco-Lena, “*Rien n’est plus drôle que le malheur*”, *opus cit.*, p. 18.

Au terme de ces trois parties, nous avons pu nous faire une idée assez claire de ce que peut être un bouffon, et mieux encore le bouffon moderne, en dépit des très nombreuses contradictions qui l'habitent.

D'abord, il fait siennes toutes les traditions auxquelles il a appartenu. Il continue de les rendre vivaces justement en les faisant se rencontrer dans un syncrétisme suprême. Par l'entremise de ses délires et de son corps burlesque, il dépasse les antinomies entre le carnavalesque et le mélancolique, ainsi que, par extension, entre le comique et le tragique.

De plus, il est marqué par un principe de renversement moral puisqu'il déconstruit la hiérarchie des valeurs, et par un principe de renversement mental puisqu'il met en œuvre un art de la folie qui perturbe les limites du genre humain. De manière plus proprement moderne, il prend à bras le corps un bouleversement métaphysique en incarnant les incertitudes et les angoisses de son temps. Son statut change radicalement du fait même que les renversements traditionnels qu'il pratique ont en quelque sorte obtenu gain de cause. La modernité étant marquée par une crise normative de la morale et des savoirs, l'écart que le bouffon propose n'est plus vécu comme une insolence mais comme l'exploration systématique d'une nouvelle existence. Ce nouveau rapport à soi, à autrui et au monde – au cœur de la philosophie de l'absurde – fait du bouffon un argonaute existentiel.

Enfin, sa nature artistique, faite de folie artificielle et de comique, lui offre une position unique. Pour la comprendre, il faut rappeler quelques éléments mis en lumière par Bergson. Ce dernier rappelle que le comique est un acte essentiellement et éminemment social. Il confronte l'homme à la société dans un rapport complexe d'inclusion et d'exclusion. Cette relation repose sur deux qualités : la tension et l'élasticité. La tension consiste à avoir « une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente »¹⁵⁹. L'élasticité permet de s'y adapter. L'absence de l'une de ces forces condamne à la marginalité. Mais le comique n'est qu'une marginalité bénigne. Les marginalités extrêmes en revanche conduisent à l'exclusion par la communauté. Il cite l'exemple de la marginalité physique (la malformation

159. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 14.

ou le handicap), qui entraîne l’isolement en clinique, mais aussi la marginalité psychologique (la folie) qui entraîne l’isolement en institut psychiatrique, et enfin la marginalité sociale, qui culmine dans la criminalité et entraîne l’isolement en prison. Le bouffon est justement un agent qui met en crise cette hiérarchie en marchant sur le fil qui sépare la marginalité bénigne de celle qui est extrême puisqu’il doit être à la fois fou et drôle. Mais sous réserve d’être fou artificiellement, ou du moins de laisser planer le doute sur la sincérité de cette folie. Et drôle, mais d’une drôlerie toute paradoxale qui peut causer stupeur et tremblements. Sa marginalité est donc insaisissable, ce pourquoi il n’est ni exclu ni intégré dans la communauté. Ce travail de funambule est rendu possible par le prisme de la représentation. La littérature est un ailleurs qui permet ce dépassement. À toutes les normes, le bouffon peut dire : « joker » !

Il nous semble avoir assez d’éléments pour partager une proposition de réponse à la question préliminaire qui gouverne notre travail : qu’est-ce qu’un bouffon ? Sever Martinot-Lagarde en propose une qui nous semble très juste :

Le bouffon n’est donc pas simplement « un personnage de théâtre dont l’emploi est de faire rire », ce n’est pas uniquement un personnage qui utilise en abondance les procédés bouffons, et ce n’est pas non plus seulement un personnage ridicule. C’est un personnage négatif complexe qui utilise et exagère ses ridicules pour faire rire, transformant ainsi son infériorité en supériorité et ses défauts en qualité, sans empêcher que ses défauts restent quand même des défauts aux yeux de tous. C’est ainsi qu’il se baisse pour s’élever et qu’il établit un rapport de connivence avec le public qui lui permet de s’attirer de manière plus ou moins ambiguë, plus ou moins inoffensive, la sympathie de son auditoire. Certes, son épaisseur et sa complexité proviennent plus d’une longue tradition théâtrale que d’une analyse de la réalité, mais en tout cas ce n’est pas un personnage sans substance et sans vie. La contradiction est au cœur de ce personnage : s’il est uniquement ridicule, ce n’est plus vraiment un bouffon. [...] La qualité du bouffon néanmoins dépend autant de la volonté de l’auteur que du jeu de l’acteur et de la bienveillance du public. Un bon acteur pourrait par son jeu transformer en bouffon un personnage prévu pour n’être qu’un second rôle grotesque. Inversement, si l’acteur joue mal ou si le spectateur refuse la connivence, le plus bouffon des personnages devient plat et insipide¹⁶⁰

160. Sever Martinot-Lagarde, *Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 39 – Il reprend et développe la définition qu’Enid Welsford en donnait dans *The Fool, his social and literary history* : « *He is a man who falls below the average human standard, but whose defects have been transformed into a source of delight, a mainspring*

La *non-normativité* du bouffon est essentielle dans cette définitions car le bouffon est un être de la négativité. Elle peut se décliner en anti-normativité quand le bouffon part en croisade contre des lois, en infra-normativité lorsqu'il joue un pied de nez aux règles et s'y soustrait, ou encore en a-normativité lorsqu'il évolue librement sans se soucier des modèles et qu'il se fait agent d'innovation. Et cette négativité, elle est relative. Du point de vue de la logique, la « négation relative » se différencie de la « négation absolue » en ce qu'elle repose sur un manque pour mieux souligner la non-présence. Cette *négation relative* se définit par opposition avec une *positivité virtuelle*, alors que la « négation absolue » est autonome et se suffit à elle-même. Le bouffon est donc une créature non seulement du renversement, mais encore de la réversibilité.

Il reste à voir comme ces particularités conditionnent sa légitimité et sa pertinence pour proposer des réponses aux questions soulevées par la crise du sens. Nous l'avons déjà entrevu puisque le délire a tantôt été défini comme une conscience hypertragique. La mythologie du bouffon est un accès privilégié aux vérités les plus crues : « la lucidité du bouffon n'a d'égale que son insolence »¹⁶¹. Elle est plus que jamais nécessaire dans cette modernité agitée par le doute et qui voit ses repères s'effondrer. Dans ce brouillard existentiel, le bouffon, qui peut tout encaisser et toujours s'en sortir, fait le meilleur des guides. S'il représente la lie de l'humanité, il nous montre aussi comment tenir bon quand on n'a plus rien à perdre. Il nous enseigne une sagesse qui peut restaurer la dignité en péril.

of comedy, which has always been one of the great recreation of mankind » (Enid Welsford, *The Fool, his social and literary history*, Londres, Faber & Faber, 1935, p.XII) – Je traduis : « C'est un homme qui est tombé en dessous des normes de l'humanité moyenne, mais dont les défauts ont été transformés en source de joie, en ressort comique, ce qui a toujours été l'une des plus grandes créations du genre humain ».

161. Michel Corvin, « Bouffon », *art. cit.*, p. 206.

Quatrième partie

LE SOURIRE DE DÉMOCRITE



Un fol enseigne bien un sage.

Érasme

Qui pourrait croire que le sage aime porter des grelots ? Et pourtant, cette idée est au fondement du mythe du bouffon. Un personnage de Ghelderode, après avoir croisé Foliant, se demande :

EGLON D'ARKEN. – [...] La vérité sort-elle de la bouche des fous ?

Ghelderode, *Marie la misérable*, I, 3, p. 166.

La question est rhétorique. Les fous sont bel et bien des sages. L'histoire culturelle véhicule ce paradoxe à travers les siècles et jusqu'à aujourd'hui sous la figure du morosophe. Nous avons déjà rapporté la légende de Démocrite. Ce fut même le point de départ de notre voyage. Aujourd'hui, il sert encore à nous rappeler que « celui qui rirait en permanence du contraste absurde entre l'agitation sociale des hommes et leur irréductible finitude [...] se condamnerait socialement à la folie »¹. Démocrite était bien trop lucide pour ne pas le savoir, mais il s'amusait à procéder ainsi, montrant que « la folie met [...] à l'épreuve toute sagesse humaine »². C'est pourquoi à la Renaissance, progressivement, il n'est plus seulement l'être rongé par son humeur noire et « devient le grand patron de la satire et le dénonciateur systématique de toutes les faiblesses humaines » même si « ce grand *ris démocritique* passe essentiellement pour une marque de cruauté »³. Selon l'expression de Starobinski, Démocrite devient à la fois « un opérateur de dérision » et un « âpre diseur de vérité »⁴. C'est de là que son mal, la mélancolie, est devenu ambivalent : « obscure, mais brillante, l'hypothétique atrabile possède tout ensemble un pouvoir d'assombrissement et une faculté éclairante », ce pourquoi « la doctrine de la mélancolie permet de la considérer la pire déraison, comme la sagesse la plus perspicace »⁵. La sagesse de Démocrite est entièrement critique. Ce trait de caractère articule la double identité. Le sage peut être bouffon.

1. Yves Cusset, « Pour un rire philosophe », in *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, folio essais, 2011, p. 60.

2. Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 39.

3. Jean Salem, *La Légende de Démocrite*, Paris, Kimé, 1996, p. 96.

4. Jean Starobinski, « Le rire de Démocrite. Mélancolie et réflexion », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 83 (janvier - mars 1989), p. 7.

5. Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 166.

On comprend mieux dès lors pourquoi « Démocrite d’Abdère est un des philosophes présocratiques que Beckett a étudiés le plus intensivement »⁶. Il y a plusieurs allusions à Démocrite dans *Malone Meurt* et dans *Murphy*. Beckett pense toujours le “farceur d’Abdère” en tandem avec “Héraclite l’obscur”. Ils forment un couple indissociable qui figure par exemple dans une note du cahier de mise en scène de *La Dernière Bande* avec une drôle de confusion d’initiale : « Hemocritus et Draclitus, philosophes muets »⁷. La légende des personnages en fait des allégories du comique et du tragique dont nous avons déjà dit la consubstantialité chez Beckett. Démocrite, comme les personnages de Beckett, cultive son grain de folie :

ESTRAGON. – Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent.

Beckett, *En attendant Godot*, 2^e partie, p. 113.

Nos bouffons modernes s’inscrivent directement dans cette tradition. Tel le célèbre sage de l’Antiquité, leur rire surgit pour critiquer les travers de l’homme. Derrière les éclats de rire, un esprit profond et subversif se tapit. Karel le Fol n’hésite pas à pointer du doigt la méprise :

KAREL LE FOL. – ... me crois-tu fou ?...

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, II, 1, p. 253.

La question de Karel rappelle que « l’âme du fou n’est pas folle »⁸. Érasme dit des bouffons que « seuls ils sont francs et véridiques »⁹ et que « la plus grande sagesse est de paraître fou »¹⁰. La stratégie consiste à passer pour le plus simple des sots pour mieux glisser quelques vérités difficiles à dire. Montaigne souligne « combien est imperceptible le voisinage d’entre la folie avec les gaillardes élévations d’un esprit libre, et les effets d’une vertu suprême et extraordinaire »¹¹. Rabelais rejoint ses pairs dans l’épisode où Pantagruel invite Panurge à demander conseil à un fou¹² à propos du mariage, après avoir consulté sybilles et muets, moines et théologiens, médecins

6. Dirk Hulle van, « Démocrite », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 302.

7. *Idem*.

8. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique, opus cit.*, p. 227.

9. Érasme, *Éloge de la folie, opus cit.*, p. 74.

10. *Ibid.*, p. 146.

11. Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 518.

12. Tout semble indiquer que Rabelais fait référence à Triboulet.

et légistes, et en dernier lieu l'illustre philosophe Trouillogan¹³. C'est ainsi que se cristallise la figure du *morosophe*, du fou-sage, dont Triboulet demeure l'exemple le plus connu : « conçue jusqu'alors comme négative, l'image du fou prend valeur de *catharsis*; elle révèle les vérités cachées, fait tomber les masques, proclame en tous lieux que le roi est nu »¹⁴. Ghelderode reprend à son compte l'ambivalence du morosophe :

FOLIANT. – [...] chacun à sa place et le fou en sa chaire pour prêcher aux sages!
Ghelderode, *Marie la misérable*, III, 2, p. 273.

KAREL LE FOL. – [...] N'est-ce pas, Karel, que le premier service à rendre aux rois est de leur dire la vérité...

KEIZER KAREL. – ... jusqu'à présent, ce rôle ingrat n'est joué que par mon bouffon...
Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, II, 3^e tableau, 2, p. 271.

La liberté du bouffon repose sur la propriété dé-responsabilisante de sa folie. Serge Martin soulignait dans son essai la place paradoxale du fou qui peut être évacué de la justice parce que sa folie l'empêche d'être tenu responsable, mais qui peut aussi devenir le « spécialiste des relations sociales, l'arbitre qui régleme les affaires de la collectivité »¹⁵. Parfois, ce peut aussi être sous la forme de l'idiotie, comme lorsque le Père Ubu parle de la montée des eaux :

PÈRE UBU. – [...] Mais elle n'atteindra jamais l'étage de votre sottise!
LE FOURNEAU. – La vôtre seule, Père Ubu, peut tout contempler de haut
Jarry, *Almanachs du Père Ubu*, p. 604.

Malgré l'ironie, le Père Ubu se voit bien conférer une supériorité du fait même qu'il est sot. Sa simplicité d'esprit est paradoxalement un atout. De même, l'hébétude de Pantagleize passe pour un vecteur d'élévation et de supériorité :

PANTAGLEIZE, *après s'être frotté les yeux*. – Ce que j'ai fait? Je me le demande. A-t-on le temps de se demander ce que l'on fait? Quelqu'un sait-il bien ici-bas ce qu'il fait? Ce que je sais? Je sais que je ne sais rien. Que peut-on savoir? Et quand on sait, sait-on si ce qu'on sait est ce qu'il faut savoir? (*Il rit*)
Ghelderode, *Pantagleize*, III, 9, p. 133.

13. Cet épisode est relaté dans le chapitre 37 du *Tiers livre*.
14. Maurice Lever, « Une vie de bouffon », *art. cit.*, p. 49.
15. Serge Martin, *op. cit.*, p. 42.

Tel Socrate, Pantagleize n'est certain que de son ignorance. Autre similitude, il demande lui-même à être condamné dans la pièce. Il affronte son sort courageusement, sans ciller, tel le grand accoucheur d'âme devant sa propre mort. À l'austérité de la sagesse du penseur est préférée la simplicité apparente du bouffon qui « peut être considérée comme un “outil de conscience”, à la manière d'un miroir qui nous renvoie une image inversée de notre univers quotidien »¹⁶. La folie des bouffons leur permet non seulement de sortir du lot mais de s'élever, d'atteindre un point de vue inédit sur l'humaine condition. Dans *Ahmed le subtil*, on trouve une indication précieuse dans la didascalie qui introduit le personnel dramatique à la fin de la scène 5 de l'acte III. Ahmed est dit « à une fenêtre »¹⁷, dans le fond, dominant la scène. Sa place de spectateur en contre-point du public suffit à exprimer son avantage, son recul, pour jauger ce qui se joue. Le morosophe a une fonction essentielle d'évaluateur permanent, de garde-fou qui veille. Or, le XX^e siècle offrent des défis spécifiques qui exigent de la part des morosopes de réinventer cette fonction.

La sagesse des bouffons des temps modernes prend essentiellement la forme d'une critique radicale. La crise du sens questionne l'orientation historique. Les atrocités qui ont marqué le XX^e siècle à une échelle mondiale compromettent violemment le principe de dignité instauré au cœur de la vision humaniste. Face aux bouleversements sociaux, politiques et métaphysiques qui l'assaillent, le bouffon répond par une démonstration de force qui prend la forme d'une puissance critique, fer de lance de sa sagesse.

D'une part, la souveraineté politique n'est plus centralisée dans une figure royale comme au Moyen Âge. Pour se faire figure du contre-pouvoir, le bouffon doit se positionner différemment dans la sphère politique. En l'absence d'une figure précise de souveraineté, d'une incarnation de l'État, la virulence du morosophe se disperse. Il lance des attaques contre les institutions et les systèmes dans un élan anarchiste. Nous verrons dans un premier temps comme sa puissance contestataire est au service de la critique radicale. Sa sagesse prend la forme d'une pulsion destructrice, non pas dans la gratuité d'un chaos séducteur, mais par nécessité d'instaurer une hygiène de

16. André Sallée et Jacques Fabbri, *op. cit.*, p. 7.

17. Alain Badiou, *Ahmed le subtil*, Paris, Actes Sud, 2015, III, 5, p. 148.

pensée qui met tout en crise. Les assauts du bouffon ne sont plus circonscrits dans une dualité, et prennent donc la forme d'une explosion tous azimuts. Dario fo, qui se décrit lui-même comme un bouffon, se confie sur la position intenable du fou-sage : « j'ai eu une quarantaine de procès, j'ai été expulsé de la télévision publique, j'ai risqué de perdre un œil lors d'une manifestation... C'est le prix que paie le bouffon, celui qui dit la vérité »¹⁸. L'Ahmed de Badiou lui ressemble assez :

AHMED. – [...] Ahmed sait tant de choses que s'il les disait toutes, le monde social et planétaire tendrait à son explosion définitive.

Improvisation sur le thème de l'omniscience d'Ahmed et ses effets dévastateurs.

Badiou, *Dieu*, p. 278.

D'autre part, on verra dans un deuxième chapitre que cette posture critique s'étend plus largement à des préoccupations d'ordre philosophique. Le fou naturel et le bouffon ont servi de porte d'entrée pour engager des réflexions métaphysiques sur la nature de l'homme dès l'Antiquité. Cependant, les bouffons du XX^e siècle évoluent dans une ère post-métaphysique. La prise d'autonomie de l'homme engagée sous l'impulsion des Lumières a pris une forme plus extrême en s'acquittant de la transcendance divine. Le bouffon doit donc réagir pour faire un sort à cette nouvelle angoisse. Puisqu'il demeure un sage, il conserve cette charge de prendre à bras le corps les inquiétudes de son temps et de proposer des remèdes. Sa prérogative est d'autant plus importante que les fous ont souvent été considérés comme des créatures abandonnées de Dieu, des exceptions dans la création, voire des suppôts de Satan. De fait, ils sont en quelque sorte experts pour nous parler d'un monde sans Dieu. Nous avons vu dans la première partie l'importance du discours religieux dans la définition du fou. Il va de soi que le retrait de l'Église favorise une percée du bouffon.

Dans un dernier chapitre, on pourra synthétiser la contestation politique et le remède métaphysique dans la métaphore du théâtre. La pulsion anti-systémique y prend la forme d'une infraction aux règles traditionnelles du genre. Le bouffon s'évertue à briser les codes du système théâtral qu'il verbalise clairement dans son discours. Pour ce faire, il s'attaque au théâtre lui-même, saisi dans la matérialité de son architecture autant que dans la normativité de ses codes littéraires. Il est conçu

18. Dario Fo, *L'Express* (26 janvier 2006).

non seulement comme un simulateur de la folie, mais aussi comme un personnage qui feint d'échapper à la volonté de l'auteur. Le double jeu se resserre autour de la théâtralité. Le bouffon devient une allégorie de l'humanité qui se débat dans un monde où sa nécessité lui échappe au profit de la contingence d'un auteur. Sa position de surplomb, sa sagesse, lui permet d'avoir conscience de sa condition de personnage de théâtre. De cette lucidité découle une velléité d'émancipation qui épouse les affres existentielles de l'autodétermination dans le cadre poétique. La conscience méta-théâtrale sert à faire entrer le bouffon dans une crise de conscience. On le voit tenter par tous les moyens d'échapper au contrôle du spectacle. C'est en vain. Pourtant il ne se décourage pas et, comme Sisyphe, renouvelle inlassablement les tentatives. On assiste alors au spectacle d'un engagement indéfectible qui sert de leçon de sagesse pour mener l'humanité à travers la crise du sens.

1 Théories du chaos ou les réponses politiques

*Sans la liberté de blâmer, il n'est
point d'éloge flatteur.*

Beaumarchais

La présence d'un comique absolu, paradoxal, entremêlé de tragique, et d'une portée existentielle, n'empêche pas les bouffons d'avoir recours à des formes de dénonciations et de satires d'objets circonscrits, notamment d'ordre social, politique et religieux. Ces domaines font souvent l'objet de critiques acerbes et jubilatoires.

Dans la conception médiévale, le fou est la figure majeure du mal : « le fol est le lieu du désordre, de la fureur spontanée submergeant les contreforts de la morale et de la religion. Ennemi de tout système organisé, il travaille à la ruine des sociétés et des civilisations ; il corrompt et désagrège »¹. Le principe de destruction et de transgression de la bouffonnerie nous invite à parler de chaos. Littéralement sans foi ni loi, le bouffon s'en prend à tout système :

Que ce soit dans la victime sacrificielle, bouc émissaire des rites agraires exorcistes des péchés du monde, dans le comportement charivaresque caractéristique de la Fête des Fous, dans les quolibets du bouffon de cour au franc parler privilégié, ou dans le masque d'Arlequin, valet de comédie qui assume le rôle du fou dans un contexte démocratique, le bouffon, en tant que profanateur des normes et des interdits, en tant que briseur subversif des apparences qui, en dévoilant la confrontation de deux systèmes de valeur, impose une perception nouvelle du monde, se présente comme une figure de contestation, voire de transgression².

1. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 23.

2. Judith Spencer, *op. cit.*, p. 5.

Dans ce commentaire de Judith Spencer, le bouffon théâtral est perçu comme le perturbateur démocratique. La motivation destructrice est donc encore vive dans la modernité. Maurice Lever développe également cette idée :

Nos structures de pouvoir tolèrent d'autant plus mal le comique de subversion qu'elles n'ont aucune prise sur lui. On peut lutter contre un adversaire qui observe la règle du jeu (les partis d'opposition dans les démocraties parlementaires, par exemple), non contre un bouffon qui se situe en dehors des règles, en dehors même de l'enjeu politique. Le prince n'a donc plus de fou. Mais le fou n'a pas disparu pour autant. Simplement, il n'est plus au service d'un seul : il est le fou de la société tout entière – le fou du peuple³.

Le passage de la cour à la scène de théâtre n'ôte donc rien à la fonction de contre-pouvoir du bouffon. Le roi n'était qu'un représentant de la norme, le bouffon de la *contre-norme*. La configuration n'a changé qu'en apparence. Son élan et ses objectifs demeurent les mêmes car ils rejoignent les fonctions intemporelles que les anthropologues et les ethnopsychiatres affectent au bouffon et à ses avatars.

Dans sa recherche sur les schémas actantiels dans le théâtre, Robert Abirached propose un éclairage intéressant sur la place de la domination dans la modernité :

Ces formes sont, pour l'essentiel, des figures et des situations exemplaires, qui ont un statut ou qui prennent une valeur d'archétypes, assurant du même coup l'abstraction du personnage et donnant à la fable son caractère de généralité : soigneusement soustraites à toute historicité, elles n'en portent pas moins la marque de leur temps, comme le montre la persistance de leur apparition à travers toutes les dramaturgies de l'après-guerre. Ce sont d'abord, omniprésentes, les images jumelles du bourreau et de la victime, ou, si l'on préfère, du maître et de l'esclave : l'élève assassiné par son professeur, les géniteurs martyrisés par leurs enfants, l'usager torturé par le fonctionnaire, l'ouvrier mutilé par sa machine et annihilé par les moniteurs de la mort, l'auguste mis en sujétion par le clown blanc et les opprimés eux-mêmes se jetant tous contre tous⁴.

Or, l'importance de la domination est en lien avec le besoin de faire appel à des bouffons. Jeanyves Guérin rappelle que « les auteurs du Nouveau Théâtre, à quelque génération qu'ils appartiennent, ont été les témoins d'une Histoire affolée. Qu'ils en aient été conscients ou non, ils ont traversé le siècle des totalitarismes, ils ont été les

3. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, opus cit., p. 321.

4. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, opus cit., p. 434.

témoins de révolutions sanguinaires et de guerres mécanisées, de massacres de masse et d'idéologies meurtrières. Ils ont vu s'effondrer des certitudes et des espérances »⁵. Dans un contexte si tourmenté, qui n'est pas sans rappeler le XVI^e siècle à la fois humaniste et sanguinaire, il n'est pas étonnant qu'un principe de folie soit à l'œuvre. Robert Benayoun explique à ce propos que « le *nonsense* se manifeste de préférence en période de récession économique, de dépression monétaire et d'injustice sociale, lorsque la pesanteur des iniquités vitales libère les esprits du sens de gravité »⁶. C'est pourquoi le retour du carnaval signifie aussi le retour des satires de mœurs, des critiques des ridicules et des abus de la société : « les bouffons parlent essentiellement de la dimension sociale des relations humaines, pour en dénoncer l'absurdité », ainsi que « du pouvoir et de sa hiérarchie »⁷. De son point de vue, Dario Fo ne voit pas une distinction mais un prolongement logique entre les critiques sociale et politique : « La satire du clown est d'ordinaire une satire de mœurs ; elle se confond avec la satire politique si, par ce mot, on entend quelque chose qui va au-delà de la politique faite par un parti politique »⁸. Plus généralement, Maurice Lever affirme que « le fol joue symboliquement et sans discontinuer non le rôle de contre-pouvoir, mais la vacuité du pouvoir »⁹. En marge de la contre-normativité, Maurice Lever voit chez le bouffon le sapement du principe même du pouvoir et donc de la domination.

Ce sont ces modalités d'insurrection qu'il nous faut donc préciser dans ce chapitre. Il nous a paru plus pertinent ici de procéder par auteur plutôt que par thème, du fait que chacun propose une posture différente. D'ailleurs, les cibles sociales, politiques, et religieuses des bouffons ne sont pas toujours évidentes à distinguer selon les auteurs.

5. Jeanyves Guérin, « Un théâtre apolitique ? », in *Le Nouveau Théâtre 1946-2017*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145.

6. Robert Benayoun, *Les Dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1984, p. 12.

7. Jacques Lecoq, *op. cit.*, p. 129.

8. Dario Fo, « Qu'est-ce qu'un clown », *art. cit.*, p. 85.

9. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 24.

1.1 Ubu l’anarchiste

Lorsque *Ubu roi* fut donné pour la première fois, l’écrivain et journaliste Henry Bauër, un des rares partisans de la pièce, écrivit : « dans cette énorme figure d’Ubu, étrangement suggestive, souffle le vent de la destruction, l’inspiration de la jeunesse contemporaine qui abat les traditionnels respects et les séculaires préjugés. Et le type restera »¹⁰. La veille, l’écrivain Catulle Mendès disait déjà du protagoniste : « fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagheuz¹¹, de Mayeux¹² et de Joseph Prudhomme¹³, de Robert Macaire¹⁴ et de M. Thiers, du catholique Torquemada¹⁵ et du juif Deutz¹⁶, d’un agent de la sûreté et de l’anarchiste Vaillant¹⁷, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d’un souteneur devenu roi,

10. Henry Bauër, « Les Premières Représentations », *L’Écho de Paris* (12 décembre 1896).

11. Karaghiósis, ou Karagheuz, est le personnage central du théâtre d’ombres grec et turc auquel il a donné son nom ; celui-ci vient du turc Karagöz qui signifie l’œil noir. Il représente un Grec vivant dans l’Empire ottoman. Il vit pauvrement dans une cabane, marche pieds-nus et habite en face du palais du vizir. Par extension, Karaghiósis fait référence à l’ensemble du théâtre d’ombre.

12. Mayeux, ou Mahieux, est un personnage comique inventé en 1832 par le caricaturiste Traviès et inspiré d’un certain Léclair. Il s’agit d’un bossu qui incarne tous les défauts de la bourgeoisie sous Louis-Philippe et qui eut beaucoup de succès dans les années 1830.

13. Joseph Prudhomme, plus couramment surnommé Monsieur Prudhomme, est un personnage caricatural de bourgeois créé par Henry Monnier dans les années 1830. Il apparaît dans des scènes populaires dessinées à la plume, puis dans la pièce de théâtre *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme* en 1852, ainsi que dans deux volumes de recueil de dessins, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme* (1857), et *Monsieur Prudhomme chef de brigands* (1860). De ce personnage emblématique sot, grassouillet, conformiste et sentencieux, Honoré de Balzac dira qu’il est « l’illustre type des bourgeois de Paris ».

14. Robert Macaire est un personnage théâtral et artistique de bandit, d’affairiste sans scrupule. Créé par Benjamin Antier, il fut incarné par Frédérick Lemaître dans le drame *L’Auberge des Adrets* (1823) qui fut repris ensuite sous le titre *Robert Macaire* (1835). Le soir de la première fut une surprise car le spectacle donna lieu à des fous-rires au lieu des larmes attendues. Les costumes sont restés gravés dans les mémoires : Bertrand portait une houppelande grise avec des poches très longues, avait les deux mains croisées sur le manche de son parapluie, se tenait debout, immobile, face à Macaire qui le toisait crânement, avec son chapeau sans fond sur le côté, son habit vert rejeté en arrière, son pantalon rouge tout rapiécé, son bandeau noir sur l’œil, son jabot de dentelle et ses souliers de bal. Robert Macaire devint l’incarnation du crime facétieux, du vol spirituel et du meurtre jovial dans un contexte de révolte contre toutes les formes d’autorité.

15. Tomás de Torquemada (1420-1498) était un dominicain espagnol du xv^e siècle et était connu pour être le confesseur de la reine Isabelle de Castille et du roi Ferdinand II d’Aragon, et le premier Grand Inquisiteur de l’Inquisition espagnole de 1483 jusqu’à sa mort.

16. Simon Deutz (1802-1844) était connu pour être l’homme qui avait livré la duchesse de Berry aux autorités de la monarchie de Juillet en 1832.

17. Auguste Vaillant (1861-1894) était un anarchiste français gagné aux idées socialistes et libertaires. Le 9 décembre 1893, il jeta une bombe dans la Chambre des députés, blessant plusieurs personnes. C’est après cet incident que la Chambre a adopté une série de lois anti-anarchistes, plus connues comme les « lois scélérates ».

il existe désormais, inoubliable »¹⁸. Catulle Mendès insiste donc lourdement sur les références relativement récentes et politisées qui ont nourri l’imaginaire de Jarry¹⁹. Les éléments satiriques sont clairement perceptibles pour qui possède la culture de l’époque. Dans *La Crise de l’humanisme*, Micheline Tison-Braun rejoint les deux journalistes et va plus loin dans le rapport à l’anarchie :

Ubu, c’est plus que le symbole de l’autorité corrompue ou du matérialisme bourgeois. C’est, à certains égards, le symbole de l’humanité devenue folle. Il laisse entrevoir ce que serait la logique utilitaire poussée jusqu’à l’absurde. Ubu pratique en toutes circonstances la pure logique utilitaire, que Hume définissait en disant qu’au regard de cette doctrine, il n’y a aucune raison de ne pas anéantir le monde pour faire disparaître une démangeaison au petit doigt. Ce principe conduit à l’anarchie parfaite. Non pas l’anarchie humanitaire des rousseauistes et des tolstoïens, non pas l’individualisme superbe des disciples de Nietzsche, non pas même l’anarchie des instincts, mais plutôt l’anarchie mécanique qu’entraînerait le pur déterminisme des intérêts²⁰.

La construction du personnage relève donc du plus grand scandale. Le bouffon Ubu est dépourvu de volonté. Il obéit à ses instincts et assouvit ses appétits variés. La question de la règle ne se pose pas pour lui, il pratique un désordre radical. L’auteur revendique la monstruosité du personnage :

M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. Il assassine le roi de Pologne (c’est frapper un tyran, l’assassinat semble juste à des gens, qui est un semblant d’acte de justice), puis étant roi il massacre les nobles, puis les fonctionnaires, puis les paysans. Et ainsi, ayant tué tout le monde, il a assurément expulsé quelques coupables, et se manifeste l’homme moral et normal. Finalement, tel qu’un anarchiste, il exécute ses arrêts lui-même, déchire les gens parce qu’il lui plaît ainsi et prie les soldats russes de ne point tirer devers lui, parce qu’il ne lui plaît pas. Il est un peu enfant terrible et nul ne le contredit tant qu’il ne touche point au Czar, qui est ce que nous respectons tous²¹.

Cela explique en parti pourquoi même un public en soif de rébellion a eu du mal à s’identifier à ce séditieux bonhomme. Robert Abirached commente l’impossibilité

18. Catulle Mendès, « Ubu Roi », *Le Journal* (11 décembre 1896).

19. Il existe de nombreuses autres hypothèses pour étayer l’hypothèse de la satire politique. Par exemple, certains voient dans l’accession au pouvoir par le meurtre d’un « ex-roi d’Aragon » une référence possible au Comte de Chambord qui eût accédé au trône s’il ne s’était entêté à vouloir conserver le drapeau blanc royal.

20. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 89.

21. Alfred Jarry, « Autre présentation d’*Ubu Roi* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 402.

d'adhérer au personnage :

Le prosaïsme, le délire de la vanité et la scatologie servent ici à effeuiller les oripeaux de la civilisation l'un après l'autre et, le monde une fois pelé, à le brandir dans sa terrible nudité. Pour la première fois, sans doute, il est ainsi fait usage du rire pour effrayer et pour offenser les spectateurs, au lieu d'en appeler à leur complicité contre un personnage aberrant²².

En revanche, il y a une volonté de dénoncer et de détruire qui est à l'œuvre et qu'il faut imputer à l'auteur. Jarry cible, entre autres, la bourgeoisie, avec des dommages collatéraux. L'ordre, appuyé par l'Armée et l'Église, participe de l'idéal bourgeois fantasmé par cette jeune république. Or Jarry tourne les trois en ridicule en les livrant aux caprices et aux pitreries grotesques d'Ubu dans une vaste manœuvre de désacralisation²³. La critique politique est nettement perceptible dans la chanson d'*Ubu sur la butte* :

La France réunit pour nous tous les attraits :
Il y fait chaud l'été, l'hiver il y fait frais,
Les institutions sont mises sous vitrine :
Défense de toucher au clergé, la marine,
Au sceptre immaculé des gardiens de la paix,
Au dur labeur des bureaucrates occupés.
L'expérience de ma trique me décide
À croire qu'en effet tout ça n'est pas solide,
Et que l'on ne saurait trop mettre en du coton
La finance, l'armée et la magistrature,
Fragiles bibelots que fêle mon bâton.
L'âge d'or luit encore, plus doré que nature :
Un suffrage éclairé nomme des députés
Dont les programmes sont toujours exécutés ;
Et le char de l'État est du même système
Que si le Père Ubu l'avait construit lui-même.
La France est le pays des lettres et des arts :
Le nombre de ceux-ci s'élève jusqu'à « quatre » :
Aussi la nomme-t-on le pays des 4-z'Arts,
Antique cabaret célèbre dans Montmartre !

Jarry, *Ubu sur la butte*, II, 5, p. 651.

22. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 191.

23. Bien sûr, on trouve des phénomènes de désacralisation un peu partout dans son œuvre. Par exemple, Panurge subvertit les paroles chrétiennes de la Sorcière en les détournant sur un mode ivrogne dans la scène 6 de l'acte I de *Pantagruel*

Le bâton d’Ubu, comme la marotte du bouffon, est un anti-sceptre. L’évocation des fêlures et de la fragilité des institutions fait clairement comprendre qu’il s’agit pour lui de taper dessus. Sa fonction sociale et politique est là : frapper pour éprouver la solidité de l’État. Pour Damerval, le cycle Ubu « n’est pas sans rappeler la satire politique cocasse, les pitreries incohérentes, la verve remplie d’allusions des *Soties* du Moyen-Âge où on peut voir une réaction du même ordre de refus de l’autorité et des idées établies par ceux qui sont obligés de les subir »²⁴.

Un point en particulier a retenu notre attention, qui nous semble articuler efficacement différents types de postures par rapport aux normes. La critique s’est beaucoup appuyée sur l’idée que le choix d’établir l’action de *Ubu roi* en Pologne coïncidait avec la volonté de construire une fable atemporelle et non localisée, sans doute pour renforcer sa puissance symbolique. C’est essentiellement à Jarry que l’on doit cette tradition critique puisqu’il déclarait dans une présentation de la pièce : « le rideau dévoile un décor qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu, de même que l’action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif »²⁵. Jarry s’appuie sur un raisonnement étymologique assez fragile. Il dérive l’élément *Po-* de deux adverbes de lieu grecs *πού* et *ποῦ*, respectivement interrogatif et indéfini. C’est justement cette double signification qui est censé produire l’idée d’« un quelque part interrogatif ». Jarry parlera également d’un « pays de Loin-Quelque Part »²⁶. Quant à l’élément *-logne*, l’auteur feint d’y retrouver le radical de “loin” : « la Pologne jarryque ne serait donc qu’un être de langage, qui doit sa pseudo-existence au mot qui la désigne »²⁷. C’est cette disponibilité géographique qui permet à Jarry de dire que ce « Nulle Part est partout, et le pays où l’on se trouve d’abord »²⁸.

24. Gérard Damerval, *op. cit.*, p. 102-103.

25. Alfred Jarry, « Autre présentation d’*Ubu Roi* », *art. cit.*, p. 401.

26. *Ibid.*, p. 403.

27. Note explicative de Michel Arrivé, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 1166.

28. Alfred Jarry, « Discours d’Alfred Jarry prononcé à la première représentation d’*Ubu roi* », *art. cit.*, p. 402.

Selon ce principe d'universalité, la pièce ne s'attaque plus à une cible particulière. Elle est une fable qui a vocation à rendre compte de forces qui échappent à l'Histoire parce qu'elles se répètent. Aujourd'hui encore, le rayonnement de la pièce prend appui sur cette disponibilité symbolique. La critique se détache des références que Mendès énonçait et préfère voir dans le Père Ubu une figure qui annonce tous les tyrans du XX^e siècle. Dominique Noguez le souligne en saluant l'humour noir de Jarry :

Bel hommage, car le créateur du père Ubu s'impose, dans la vie autant que dans ses œuvres, comme celui des humoristes de ce XX^e siècle commençant qui saura le mieux se mettre d'avance au diapason de ses noires bouffonneries et de ses horreurs. Ne serait-ce, d'abord, que par l'hénaurmité de gros poupon capricieux et cruel de son héros en chef, préfiguration de tous les Staline ou Mussolini, Papa Doc ou Amin Dada qui orneront l'époque. Ne serait-ce, ensuite, que par la cocasse habitude de tirer à balles réelles sur bouteilles, vitrines ou gens²⁹.

De même, Jean-Daniel Magnin insiste sur la parenté d'Ubu avec les despotes qui lui ont succédé : « ouvrons sa gidouille au père Ubu et tirons, déroulons la spirale odieuse de ses rouges enfants : Mussolini, Hitler, Staline, Amin Dada, Franco, Duvalier, Pol Pot, Ceausescu, Milošević... Tous les affreux du XX^e siècle lui sortent des tripes en se tenant par la main : des chauves, des moustachus, des oreilles écartées... »³⁰. Cependant, il nous semble important de confronter cette première approche avec le travail de Damerval qui s'interroge sur cette Pologne prétendument imaginaire. Rappelons que la pièce se termine par une sentence mystérieuse :

PÈRE UBU. – [...] S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais!
Jarry, *Ubu roi*, V, 1, p. 394-395.

Dans la logique laborieuse du Père Ubu, on serait assez tenté d'y voir un simple truisme dont la fonction serait de conclure la pièce en rappelant son intelligence limitée. Du point de vue de la construction de la pièce, la formulation proverbiale rapproche le chef d'œuvre des farces qui se finissaient traditionnellement par des proverbes. Mais Damerval propose une approche différente qu'il nous semble essentielle

29. Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours, opus cit.*, p. 50-51.

30. Jean-Daniel Magnin, « Notes de l'auteur », in *dossier de presse de Léviathan Coccyx*, Création au Théâtre du Rond-Point dans une mise en scène d'Agathe Alexis, 2006.

de présenter pour mieux comprendre la portée critique de la pièce.

En 1896, lorsqu’*Ubu roi* est créé, la Pologne n’existe pas en tant qu’État : partagée plusieurs fois entre l’Autriche, la Russie et la Prusse³¹, la Pologne est en 1896, pour sa plus grande partie, un territoire russe, où, malgré trois révoltes au moins, la russification des institutions et de l’enseignement est à l’ordre du jour. L’esprit de révolte y est vivant. Frédéric Chopin refuse de jouer devant « le boucher de Varsovie »³² avant de s’exiler. En 1896, de nombreux réfugiés polonais sont à Paris, comme Marie Curie, abonnée avec son mari Pierre au théâtre de l’Œuvre. Or, depuis 1891, l’alliance franco-russe a mis le rapprochement de la France et de la Russie à l’ordre du jour. Parler des Polonais, officiellement non-existants, ne peut qu’embarrasser le gouvernement français :

Tout ceci rend souhaitable un oubli bienveillant de la Pologne et des Polonais, et rappeler leur existence même sur une scène d’avant-garde, faisait partie de cette tendance frondeuse, irrespectueuse de l’autorité en place, et fleurant bon le mouvement anarchiste qui posait problème à Monsieur Lépine, préfet de police, et justifiait les descentes de police répétées au théâtre de l’Œuvre ou les difficultés fréquentes faites à Lugné-Poe pour l’obtention des autorisations de représentations³³.

Cependant, Damerval reste prudent avec cet élément et affirme qu’« il est impossible de voir dans *Ubu roi* une intention précise d’action politique. On trouve plutôt, au fil des actes, une provocation envers les tabous que différentes classes politiques considéraient comme sacrés »³⁴.

Les hypothèses de cibles se valent et rien n’en ressort indemne. À l’issue du spectacle, le public repart sans aucune orientation, aucune vérité sinon celle de la négation absolue. Les détonations tous azimuts rendent compte de la pulsion destructrice : « la provocation délibérée n’est qu’un moyen de rendre le spectateur sensible, yeux dessillés et esprit réceptif, à la vision de soi-même et du monde tels que l’auteur les perçoit. Bien loin de s’amuser à mystifier le public, Jarry entreprend de démystifier

31. À l’époque de Jarry, la dernière dispute concernant la propriété de la Pologne remonte à 1815, après la chute de Napoléon.

32. Il s’agit du général russe Paskewitch, qui marche sur Varsovie en 1831, après la révolte de 1830. La qualification de « Boucher de Varsovie » est de Chopin lui-même.

33. Gérard Damerval, *op. cit.*, p. 82.

34. *Idem.*

l'image que celui-ci se fait de lui-même »³⁵. La pièce cherche à choquer avant tout. Le recours à la violence et à la cruauté est nécessaire pour accomplir ce dessein.

La machine à décerveler qui figure dans la liste du personnel dramatique est un puissant outil théâtral pour produire de la violence : « ce qui est au contraire, pleinement significatif dans cette personnification de la Machine, c'est qu'elle fait surgir des ténèbres inférieures pour l'exhiber en pleine lumière la concrétion la plus virulente de l'obscène et du cruel »³⁶. Le Père Ubu apporte la mort avec sa machine. Il « décervèle »³⁷. Sa « férocité » est sans limite : « *on empile les nobles dans la trappe* » et elle peut même devenir irrationnelle puisqu'il va jusqu'à tuer même un noble ruiné, contre la logique même qu'il brandissait comme une excuse pour commettre le pire.

UN MAGISTRAT. – Horreur.

DEUXIÈME. – Infamie.

TROISIÈME. – Scandale.

QUATRIÈME. – Indignité.

Jarry, *Ubu roi*, III, 2, p. 372.

Dans *César-Antéchrist*, la machine à décerveler est une machine à imprimer. Cette coïncidence permet d'établir un parallèle entre la machine et l'œuvre elle-même. C'est le texte qui doit opérer comme une machine à décerveler le spectateur. Jarry nous donne un précieux indice de la portée symbolique de sa machine qui métaphorise sa propre intention d'auteur. La femme de lettres, artiste, historienne et journaliste Lucie Delarue-Mardrus raconte dans ses *Mémoires* que Jarry s'amusait à torturer ses camarades de lycée en leur faisant croire qu'il allait les décerveler. Il leur bandait les yeux et frappait une bûche contre le plancher, puis lançait une pomme de terre cuite sur un mur et montrait le résultat de la sinistre opération.

Le Père Ubu dispose d'autres instruments de torture dans son arsenal. Le « croc à merdre », qui peut devenir un croc à phynances ou un crochet à nobles, est l'équivalent du balai : « plus qu'un symbole, il est l'instrument qui destitue le rire irrespectueux des enfants, saccageant les conventions sociales, jetant tout ce qu'il y a de

35. *Ibid.*, p. 95.

36. Note explicative de Michel Arrivé, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 1155.

37. Alfred Jarry, *Ubu roi*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, III, 2, p. 370.

plus sérieux en pâture à la Machine à décerveler. Ici, cachée dans les sous-sols, elle exerce une fonction menaçante. C’est l’objet “terrifique” en soi »³⁸.

Et même Ubu peut revêtir un accoutrement guerrier très étrange pour exercer sa cruauté. Son armure est si lourde qu’il a du mal à marcher. Il possède des armes étonnantes : « le sabre à merdre » et « le croc à finances », « le ciseau à oneilles », ainsi qu’un « petit bout de bois » qui se révélera être le bâton-à-physique. Cette panoplie fantastique, il est prêt à l’utiliser sur Mère Ubu :

PÈRE UBU. – Oh ! oh ! oh ! après, as-tu fini ? Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les peines du caractère), sans oublier l’ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de Saint Jean-Baptiste, le tout tiré des très saintes Écritures, tant de l’Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l’ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il, andouille ?

Il la déchire.

MÈRE UBU. – Grâce, monsieur Ubu !

Jarry, *Ubu roi*, v, 1, p. 394-395.

Le petit bout de bois est à mi-chemin entre l’équivalent de la marotte et le symbole phallique, surtout quand on se rappelle que les géants peuvent naître par les oreilles chez Rabelais.

La virulence du texte et la non-précision de ses cibles en font une œuvre idéale pour dénoncer divers contextes historiques. L’importance de la figure tyrannique permet à la pièce de se maintenir dans une actualité tourmentée. La démultiplication des dénonciations politiques est un *leitmotiv* dans l’histoire de ses mises en scène. Dans les pays de l’Est, les mises en scène d’*Ubu roi* ont servi de « révélateurs à l’exercice du pouvoir communiste. Ubu l’éclairait et dévoilait de manière “hénaurme” ses mécanismes. Chaque ancien pays socialiste a eu son *Ubu*, en variant peut-être la solution scénographique, mais jamais l’assimilation proposée des dirigeants de l’époque »³⁹. Depuis une vingtaine d’années, des troupes africaines revisitent *Ubu roi* en montrant à quel point cette pièce dénonce en riant la dictature, l’ambition du

38. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 56.

39. Georges Banu, « Ubu à l’Est », *Études théâtrales*, 14 (1988) : *La Farce. Un genre médiéval pour aujourd’hui ?*, p. 75.

pouvoir et la tyrannie la plus violente. On peut citer en particulier la mise en scène de Richard Demarcy et Vincent Mambachaka donnée en 1996 à La Villette, et qui, selon les metteurs en scène, rappelle aux spectateurs africains tous les petits et grands tyrans qui sévissent sur ce continent. Ou encore celle de William Kentridge (*Ubu Tells the Truth*) donnée en 1997 au festival d'Avignon, qui mêle acteurs, marionnettes et vidéo, dans le contexte de l'Afrique du Sud traumatisée par un siècle d'*apartheid*. La pièce *Têtes farçues* (2000) d'Eugène Durif, qui fait appel à une rhétorique populiste de l'extrême droite, est une réécriture du chef d'œuvre. La pièce *Baabou Roi* (2001) de Wole Soyinka, sous-titrée « pièce à la manière de – en gros - Jarry », met en scène le dictateur nigérian Sani Abacha. Abacha y devient Basha Bash puis Baabou Roi, et sa femme Maryam y est nommée Maaryia. Enfin, dans son dossier consacré à la mise en scène de Frédéric Dubois au Théâtre de la Bordée en mars 2003 – alors que George W. Bush déclarait la guerre à l'Irak –, Mélissa Comtois écrit :

Arborant un visage rougi, des airs gauches, grossiers et balourds, Robitaille [l'acteur qui joue le Père Ubu] incarne ce terrible bouffon avec une justesse remarquable. Il passe en revue de nombreux « puissants imbéciles » en s'appropriant des tics qui les caractérisent. Il insère la main dans le veston comme Napoléon, discours le bras levé et menaçant devant des bandes de tissus rouges comme Hitler, conçoit la guerre comme la solution à tous les problèmes comme un certain Bush. Sous les airs d'un dirigeant d'une république de bananes, Ubu devient un amalgame terrifiant et peu élogieux de tous les politiciens véreux mus par une soif de pouvoir inextinguible⁴⁰.

Et de manière plus immédiatement contemporaine, le Père Ubu est une image très fréquente qui permet aux journalistes de moquer le comportement d'un certain président blond au teint orangé.

L'anarchisme original d'Ubu prend le plus souvent la forme d'une satire politique dans l'histoire de ses mises en scène. La pièce demeure un champ de bataille pour toutes les luttes contre toutes les autorités. La force de subversion du personnage excède largement l'importance de la pièce dans l'histoire du théâtre. La métaphore Ubu est entrée dans la culture générale. Malheureusement, les bouffons de Ghelderode n'ont pas connu un pareil retentissement. Le dramaturge belge fut obnubilé par la révolution, qu'il réécrit sans jamais la faire aboutir.

⁴⁰. Mélissa Comtois, « Un terrible bouffon : *Ubu roi* », *Jeu : revue de théâtre*, 111 (2004), p. 69.

1.2 Pantagleize et autres révolutionnaires contrariés

Ghelderode donne lui-même un grand nombre de clefs pour comprendre son approche dramaturgique dans *Les Entretiens d'Ostende*. Il y relate notamment l'importance d'*Ubu roi* :

Certes ! Et dans l'ordre moral si j'ose dire ! Jarry, provocateur fécond, a donné à ma jeunesse de précieux alibis, en m'annonçant toutes les libertés que j'aurais à prendre, toutes les outrances salutaires vers lesquelles devait me pousser naturellement mon tempérament d'anarchiste ; oui, c'est bien le mot : anarchiste ! Jarry m'a rappelé qu'il existait un rire, un haut rire sans charité dont il fallait garder le registre et l'habitude, mais que je n'entends pas fréquemment éclater dans ce siècle qu'encombre pourtant la monumentale charogne du Père Ubu. Ce rire, j'en ai recueilli et conservé la recette et souvent je l'ai exploité, je l'ai catapulté à travers le théâtre. C'est ce rire, et ce rire seul, qu'on ne me pardonne pas ! Vous les retrouverez, par exemple, dans *La Farce des Ténébreux*, cette modulation de la gueule, ce cri satirique et panique qui part de Rabelais, qui part même de plus loin, d'Aristophane, se transmet à Pétrone et à Juvénal, puis, traverse le Moyen Âge des prédicateurs aboyants pour arriver jusqu'à nous avec Érasme, Swift, Sterne et d'autres encore qui, s'ils n'écrivent, ont un burin à la main, comme Goya. Jarry pour moi, reste un destructeur fécondant dont la leçon fut et demeure très efficace. *Père Ubu* est un drame que je relis de temps à autre, je ne dis pas à titre d'hygiène, le mot serait impropre ; mais il arrive un moment où la tête est un peu dolente, l'esprit un peu condescendant ; alors s'impose une amitié dégantée, velue et violente, si j'ose dire. Il n'y a qu'à japper aux éperons d'*Ubu Roi* ! On est assuré de recouvrer quelque confort de la cervelle à lancer le premier mot du premier acte de ce chef-d'œuvre involontaire. Je pourrais citer de même d'autres pièces peu connues et proches de Jarry, comme l'*Adam* de Christian Beck, le *Pan* de Charles van Lerberghe et *Le Roi Bombance* de Marinetti ⁴¹.

Les germes de l'anarchisme plantés par Jarry continuent de pousser sous la plume de ses successeurs. On ne s'étonnera pas de trouver une passage troublant de similitude avec *Ubu roi* dans *La Balade du Grand Macabre* où Basiliquet veut imposer un impôt absurde tout à fait dans la veine de ceux du Père Ubu :

BASILIQUET. – Infaillible. Il s'agit d'une taxe sur l'air qu'on respire. Quant aux tricheurs ou défaillants, nous faisons saisie légale sur leurs voies respiratoires, leur scellons le nez et la bouche et les mettons dans un lieu sans air jusqu'à résipiscence.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, p. 236.

⁴¹. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *opus cit.*, p. 72-73.

Ces recours draconiens relèvent d'un esprit pataphysique. On peut y voir bien sûr une occasion de critiquer l'imposition. Ghelderode ajoute dans ses entretiens :

Mais ricaner est le privilège des méchants! Et puis, il y a tant de façons de rire! Rire demeure le propre – et le malpropre – de l'homme. Pourtant, les bêtes rient aussi. Mais le rire véritable, motivé, est toujours satirique, toujours correctif; je ne conçois pas le rire autrement que satirique, et dès lors moral, qu'on le veuille ou non. Le rire moliéresque obéit aux mêmes lois. Encore un auteur cruel, ce cher grand Molière! Non? ⁴²

Ghelderode s'inscrit dans la tradition du *castigat ridendo mores* en proposant un théâtre moralement correctif. La mise en scène des personnages stéréotypés – le financier, le savant, l'homme politique, le militaire, le juge, la douairière – sert à intéresser le public sur la « tentation de l'anarchie » et du « rêve de révolution » ⁴³. Sa prêtréphobie se traduit par une déformation grotesque dans *Fastes d'Enfer* : « ce sont des dignitaires religieux qui s'agitent, tous méchants, l'un bossu et l'autre sourd, tel boulimique, tel autre efféminé et nommé Sodomati, et finalement tous en proie à des coliques, et retroussant leurs soutanes avant de s'accroupir sur la scène; à Paris, en 1949 un tel sacrilège a entraîné un beau scandale et l'arrêt des représentations » ⁴⁴. Plus insidieusement encore, Ghelderode dresse un portrait de Jésus en fou dans *Barabbas* :

HÉRODE, *faussement ingénu*. – Quoi? Ce qu'Hérode envoya à Pilate? Le Galiléen? (*Il rit*.) Mais... Je pensais que ce personnage funambulesque allait te divertir? Seulement, il faut le voir en liberté. Moi, je n'en ai rien pu tirer. Il était taciturne et fatigué? Que pouvais-je en faire? Et quel sort lui réserver? Sinon l'habiller de la robe des fous? C'est dans ce costume que je te l'ai envoyé. Voyons, Pilate, tu as dû voir certainement d'autres fous à Rome, dans les théâtres, les bains, les banquets, les cirques.

Ghelderode, *Barabbas*, acte II, p. 116.

Voilà Jésus réduit à une sorte de neurasthénie accoutré de force en pitre. Si c'est un peu par dépit que Jésus est habillé en fou, on perçoit assez l'implicite qui suggère qu'il passe pour un fou également à cause des idées qu'il prêche.

⁴². *Ibid.*, p. 182.

⁴³. Jacqueline Blancart-Cassou, « introduction », *art. cit.*, p. 9.

⁴⁴. Jacqueline Blancart-Cassou, « Du grotesque hugolien au grotesque de Ghelderode : influence, rencontres, divergences », *art. cit.*, p. 1347.

A contrario, la raison peut devenir blasphématoire. Le personnage de l'Homme, abstraction intéressante parce qu'elle permet à chacun de s'identifier, nous informe des conséquences qu'aurait l'emprise de la folie :

L'HOMME. – [...] Pas de folie, non. J'ai toute ma raison raisonnable, quoi, de bourgeois. Toutefois, je suis comme en état d'ivresse poétique. Heureusement, car si je la retrouvais, ma raison, comme elle fut et doit être, je commettrais des actes insensés, contre Dieu, contre la société, contre moi-même...

Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, Prologue, scène 2.

La logique est limpide ici : il faut être fou pour ne pas s'insurger contre les puissances. Ce doit être le cas de Barabbas dans *La Farce du ténébreux*. Il fait éclater sa liberté à la manière du Don Juan de Molière :

BARABBAS. – Car je mourrai sans me rendre, dans toute la force de ma haine, en blasphémant, et comme je vécus, au-dessus des lois.

Ghelderode, *Barabbas*, acte I, p. 78.

On voit que la religion est très souvent la cible des attaques des Ghelderode. Du côté politique, la controverse est également de rigueur. D'une part, il s'est rapproché des mouvements anarchistes en 1927 et a signé l'*Appel des intellectuels de Belgique* lancé par le Comité belge du dixième anniversaire de la révolution soviétique. On sent ce souffle insurrectionnel par moments. Par exemple dans *Transfiguration dans un cirque* où les clowns du cirque, Babylas, Auguste, Casimir, Picolo, Dudule et leur chef, Monsieur Clown, se révoltent contre leur directeur et l'assassinent.

M. CLOWN. – ... Pardon... Il ne s'agit pas de travailler pour le public, mais de faire la révolution!...

Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, p. 120.

M. CLOWN. – [...] Être clown ou la mort!

Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, p. 120.

M. CLOWN. – [...] Camarades clowns, la Révolution est déclarée. Prolétaires du cirque, esclaves du plaisir public, c'est l'aurore qui se lève. Vous allez jurer fidélité. Celui qui n'est pas d'accord, je lui concasse le zitrouillard. En conséquence, criez : Vive la liberté et les clowns en liberté!

Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, p. 132.

Mais en réalité, ces velléités fragiles sont rapidement sabotées par son irréductible pessimisme politique qui lui interdit de croire en l'action. Jean Decock parle

ainsi d'« un théâtre de contestation et de révolte qui s'attaque à tous les ordres sociaux : justice, politique ou religion, sans être pour autant un théâtre politique engagé »⁴⁵. Et en effet, la révolution des clowns n'aboutit à rien. L'écuyère Luna se promet à celui d'entre eux qui parviendra à dominer les autres, et ayant semé la zizanie, retourne dans les bras du directeur qui avait seulement feint de mourir. Il fait alors exécuter les clowns, métamorphosés miraculeusement, comme chez Ovide, en anges après leur décès. C'est pour cette raison que Jacqueline Blancart-Cassou parle plutôt de la « satire de la révolution, ou du rêve révolutionnaire »⁴⁶. Elle établit ensuite une comparaison avec *L'École des bouffons* pour montrer que les bouffons ont moins l'ambition de prendre le pouvoir que de tuer leur maître pour se venger de son autorité : « aux lumières du cirque se sont substituées les ténèbres du couvent désaffecté où se tient cette école, aux grosses plaisanteries ont succédé les ricanelements sinistres, aux figures grimées et hilares les difformités répugnantes »⁴⁷. Elle en conclut alors que « rien ne peut faire mesurer tout ce qui sépare la manière moderniste des années 20, des pires cauchemars d'une période flamande finissante, que le rapprochement de ces deux pièces où des créatures vouées à faire rire regimbent inutilement contre leur condition »⁴⁸.

Le défaitisme de Ghelderode transparaît maintes fois dans ses textes. Dans son conte *Le Seul Amour*, il est écrit : « j'étais pauvre, et ma raison me disait obscurément l'inutilité de la révolte des pauvres »⁴⁹. Dans son conte philosophique *Kwiebe-Kwiebus*, il écrit à propos du massacre des innocents : « il songea que toujours les innocents seraient massacrés par les puissances inquiètes »⁵⁰. La sentence est encore plus désespérée dans *L'Homme sous l'uniforme* : « j'ai horreur du meurtre, je ne crois ni aux patries, ni à l'honneur, ni à l'intelligence, ni à la civilisation [...] Nous ne serons jamais libres!... Les peuples marcheront toujours au pas... Et quand ils se croiront délivrés, il se trouvera encore quelqu'un pour les remettre au pas!... Et

45. Jean Decock, *op. cit.*, p. 203.

46. Notice de Jacqueline Blancart-Cassou, dans Michel de Ghelderode, *Théâtre oublié*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 151.

47. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode, opus cit.*, p. 152.

48. *Idem.*

49. Ghelderode, *Le Seul Amour*, paru dans le journal *Homo* du 15 janvier 1923, p. 56.

50. Ghelderode, *Kwiebe-Kwiebus*, Bruxelles, La Renaissance d'Occident, 1928, p. 71.

puis quand même la liberté serait possible, l'homme ne la mériterait pas... Il est trop mauvais!... »⁵¹. Ghelderode ne croit tout simplement pas à la révolte. Elle est vouée à l'échec, mais revient obsessionnellement sur le tapis, comme une idée fixe.

Dans notre corpus, l'exemple de *Pantagleize* est éloquent. La pièce traite d'une grande révolution sociale mais aucun des révoltés n'est épargné. Bam-Boulah rêve d'égalité raciale et tente la discrimination positive mais abandonne vite ses alliés au cours du procès. Rachel veut venger le peuple juif en permettant d'opprimer à son tour les gentils. Bergol veut de l'argent et devient un Ministre des finances véreux. Le Général Mac-Boum est trop simple d'esprit pour prendre conscience du rôle qu'il joue. Le poète Lekidam ne participe à la révolution que pour s'amuser, un peu comme Innocenti qui fait preuve d'une grande clairvoyance :

INNOCENTI. – J'ai trempé dans cette révolution par principe et parce que la révolution est mon unique idéal. Je ne vous cache pas que je la trouvais odieuse et bouffonne.

Ghelderode, *Pantagleize*, p. 129-130.

Et dans cette bouffonnerie, il va de soi que Pantagleize est le plus bouffon d'entre tous. Dans la brochure qui accompagnait la mise en scène de Philippe Awat au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 2008, on pouvait lire : « La pièce propose en ce sens une satire globale du politique, face à quoi Pantagleize incarne, par plusieurs aspects, la tentation apolitique ». Jans parle même d'une « révolution ridiculisée »⁵². Ghelderode se confie lui-même sur la pièce dans *Les Entretiens d'Ostende* :

Alors que je travaillais pour le Théâtre populaire flamand, j'ai proposé une pièce actuelle, d'esprit burlesque, plus ou moins comique, pensant à mon Pantagleize, à ce tendre idiot, ce naïf et cet homme pur. Ne vous en déplaît, mais cette pièce ne m'a été inspirée que par des incidents personnellement vécus au cours de la révolte des soldats allemands, en novembre 1918⁵³.

Ghelderode fait référence au moment où il se trouvait dans la Rhénanie occupée par les armées alliées. Il a assisté à une rébellion sous la forme d'une bataille rangée entre les Allemands, les policiers "schupos" et les "spartakistes" communistes : « là,

51. Ghelderode, *L'Homme sous l'uniforme*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1999, p. 271.

52. Adrien Jans, *La Vie de Ghelderode. Ange et démon*, Paris, Hachette, 1972, p. 131.

53. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende, opus cit.*, p. 135.

dit-il, j'ai rencontré ce civil indescriptible, ce Diogène qui lisait un livre en traversant la place avec nonchalance, sous le feu des mitrailleuses. Arrivé au centre, il regarda le ciel, et ouvrit le parapluie qu'il avait au bras, puis reprit ses pérégrinations de poète lisant – quoi? Heine, probablement, ou Rilke. Toute l'armée éclata de rire ainsi que les Allemands eux-mêmes »⁵⁴. La belle absurdité de cette scène cristallise tout ce qui fait le bouffon moderne. L'insouciance se mêle à la férocité de la joie et l'emporte sur la violence. Le rire est le véritable épice des révolutions proposées par Ghelderode : « quant à ce que vous appelez ma haine de l'humanité! Il ne s'agit pas de ça du tout! Il n'y a pas de haine contre l'humanité. Il y aurait peut-être le mépris formel de la Société, d'une certaine Société; à part quoi, j'aime les hommes comme il convient, d'assez loin, et leur suis compatissant, aussi indulgent à leurs faiblesses qu'intéressé professionnellement par leurs ridicules »⁵⁵.

Point de misanthropie de la part de cet auteur qui ne cherche en somme qu'à rire de l'humaine condition. Ses pulsions anarchiques et révolutionnaires demeurent de l'ordre du fantasme et bien qu'il se revendique de la lignée de Jarry, il n'essaie pas de produire un réel effet sur la société. Sa satire se suffit à elle-même sans chercher l'efficace à tout prix. Faiblesse ou posture artificielle? Quoi qu'il en soit, on retrouve cette volonté de tout faire éclater, au point de faire éclater l'anarchie même.

1.3 Godot ou la fugue politique

Nous avons déjà commenté la rébellion chez Beckett lorsque nous avons abordé la question de la truculence. Mais la révolte pénètre plus profondément l'œuvre. Pierre Marcabru écrit que « le théâtre de Beckett est un testament où s'inscrit la déconfiture d'une civilisation »⁵⁶. Il existe une part d'anarchisme qui veut tout détruire chez Beckett mais qui est aussi difficile à cerner que chez Jarry ou Ghelderode. André Alter insiste sur cette force subversive qui traverse *En attendant Godot* : « jamais on

54. *Idem.*

55. *Ibid.*, p. 131.

56. Pierre Marcabru, « Théâtre cadavérique, théâtre pourrissant », *Les Arts* (8 décembre 1957).

n'a dénoncé avec une telle lucidité non seulement le grotesque de l'homme dépouillé, mais aussi l'odieuse de la créature défigurée par une société qui se régale, comme d'un spectacle, de ses soifs les plus ardentes et que ne pourront jamais apaiser les discours sans substance de bâtisseurs de systèmes »⁵⁷. La satire politique est difficile à cerner. Plus encore que chez ses deux prédécesseurs, l'intrication est très forte entre l'effet comique-tragique et la portée politique. D'ailleurs, le théâtre de Beckett a longtemps passé pour un théâtre apolitique, la critique mettant en avant l'intérêt métaphysique. Pourtant, plusieurs éléments permettent de voir qu'il ne s'agit pas d'un théâtre détaché.

D'une part, la politique peut d'abord prendre le sens général d'un système de relations sociales. Nous avons déjà insisté sur la part de domination qui est au cœur de la dialectique du bouffon comme de celle du clown. Nous pouvons ajouter d'autres remarques pour compléter cet état de fait.

D'une manière générale, la figure du clochard est intéressante pour comprendre le regard de l'auteur sur la société. Le clochard, sorte de Diogène des temps modernes, accède pour ainsi dire à un statut héroïque. Pour Michel Bertrand, on a affaire à une vision romantique qui montre un clochard préférant « l'hospitalité que leur offrent les particuliers à la réclusion à laquelle les condamnent les institutions de charité »⁵⁸. Il fait également mention du mythe rimbaldien du poète parcourant le monde en ce qu'il confère « une légitimité et une authenticité à l'errance inlassable de ceux qui refusent, parce qu'ils ont commis le péché d'être né, de subir en conséquence la sanction que constitue l'intégration au sein de l'organisation sociale »⁵⁹. Bref, le critique y voit une forme de résistance digne où le protagoniste choisit de ne pas se laisser phagocyter par un ordre qu'on tente de lui imposer.

Catherine Naugrette s'intéresse à l'onomastique pour pointer des ersatz de dénonciation politique. Elle insiste dans *Samuel Beckett* sur le sens que prend l'emprunt des noms de clowns russes Bim et Bom et que Beckett décline en Bam, Bem, Bim

57. André Alter, « En attendant Godot », *Témoignage chrétien* (23 janvier 1953).

58. Michel Bertrand, « Clochard », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 236.

59. *Ibid.*, p. 237.

et Bom dans *Quoi où*, sa dernière pièce. On trouve également un Pim, un Bom et un Bem dans *Comment c'est*. Nous avons cité les noms de ces clowns russes dont la sonorité proche de l'onomatopée avait fasciné Beckett, mais il reste à préciser qu'ils étaient célèbres pour leurs satires politiques dans les années 1920 en Russie soviétique.

Le titre de la pièce *Fin de partie* est également révélateur d'un intérêt pour les relations de pouvoir. En effet, il a été choisi en référence au jeu d'échecs : « la fin de partie a lieu lorsque le Roi est immobilisé et que la partie est donc virtuellement perdue. À l'instar de cette figure, Beckett précise que Hamm est un Roi immobilisé, qui peut encore faire des coups mais qui ne peut que mal jouer, condamné qu'il est, avant même de commencer »⁶⁰. Or, identifier un roi invite évidemment à faire l'hypothèse d'un fou. D'ailleurs, si l'on va plus loin dans cette lecture ludique, on trouve dans l'histoire des échecs quelques éléments utiles. Les échecs ont leurs fous. Les règles de ce jeu ont changé au fil des siècles. Autrefois, le fou était grandement redouté car il avait le privilège de passer au-dessus des pions se trouvant sur sa trajectoire et il pouvait se mouvoir dans tous les sens et pas obligatoirement en diagonale. Il était donc supérieur à la reine qui, elle, devait rester théoriquement près du roi pour le défendre. Stratégiquement, il était tout désigné pour « faire échec et mat » à l'adversaire. D'ailleurs, le mot « mat »⁶¹ est synonyme de fou : « le fou, c'est aussi le mat, celui qui fait échec au roi, qui le paralyse sur place lui interdisant toute issue, le privant de toute liberté de choix : *l'échec et mat* ne signifie ni la mort ni la

60. Pierre Chabert, « Fin de partie », *art. cit.*, p. 444.

61. Le seul mot de *mat* fait l'objet d'une incertitude lexicologique très intéressante. Le *Dictionnaire historique de la langue française* la signale. Une première étymologie propose d'y voir un mot emprunté au latin *matus* ou *mattus* attesté chez Pétrone et dans les Gloses au sens d'« ivre, pris de boisson » et qu'il faut rapprocher de *mattus*, « triste », par l'intermédiaire d'un sens reconstitué « qui a le vin triste ». Plus tard, il aurait ainsi donné l'italien *matto*, « stupide, fou ». C'est en ce sens qu'il existe sous le nom de « mat » dans les lames du tarot. Maurice Lever commente sa symbolique en précisant que son symbole alchimique est celui de l'alun, le signe o, qui le qualifie comme non-être. N'existant pas par lui-même, il peut se substituer à n'importe quelle autre lame. De fait, lorsqu'on joue au tarot, on utilise cette lame comme "excuse" pour ne pas jouer pendant un tour et échapper à la logique de la coupe, bref pour introduire un élément imprévisible et perturber le calcul des adversaires. Comme le *joker*, son rôle est de brouiller les cartes. Une deuxième hypothèse étymologique avance qu'il s'agirait d'un emprunt à l'arabe *māt(a)*, « mort », vers 1155 du fait de l'expression *aš-šāh māt(a)*, « le roi est mort », employée aux échecs. C'est une belle ironie de voir que la langue accomplit le fantasme de vengeance sur le pouvoir. C'est donc cette hypothèse qui expliquerait son entrée dans les langues romanes pour ensuite donner l'expression « échec et mat ».

capture du roi, mais son enfermement dans un réseau d'alternatives impossibles, qui fait du jeu d'échecs le seul jeu qui trouve sa solution dans l'insoluble »⁶². Si donc Hamm est le roi, et qu'il doit être mis échec et mat, alors on est invité à voir dans Clov le fou. Quoi qu'il en soit, toute une symbolique de l'impossibilité du pouvoir se met en place dans cette dramaturgie des impasses. Roger Blin confie à Lynda Peskine qu'il y voyait le thème shakespearien de la mort des rois, ce qui l'avait amené à rapprocher la pièce qu'il mit en scène du *Roi Lear*.

D'autre part, *En attendant Godot* a une histoire politique très riche. Pour Adorno, « le nom d'Auschwitz n'apparaît jamais dans son œuvre, mais tout cela est écrit dans les cendres d'Auschwitz »⁶³. Il s'appuie sur le fait que Beckett a lu *Mein Kampf* et a séjourné assez longtemps en Allemagne pour connaître le climat de terreur qui y régnait. Par ailleurs, il s'était engagé dans la Résistance, et plus précisément dans le réseau Gloria SMH⁶⁴ à Paris avant de rejoindre les Forces Françaises de l'Intérieur du Vaucluse. Cette dernière coïncidence pousse Adorno à voir en Gogo et Didi deux rescapés qui s'ignorent. L'étude du texte lui permet de mettre en exergue plusieurs éléments qui vont dans ce sens. Pozzo envisage de tuer froidement Lucky, le sous-homme :

POZZO. – Chassez de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 40.

À travers le prisme de la biographie, on saisit tout de suite comment une telle réplique peut renvoyer à la Shoah. Il en va de même plus loin dans la pièce lorsqu'Estragon déclare :

ESTRAGON. – Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre.

62. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte, opus cit.*, p. 68.

63. Theodor Adorno, *Notes sur Beckett*, Caen, Nous, 2008, p. 152.

64. Le réseau Gloria SMH fut fondé par Jeanine Picabia, la fille du peintre Francis Picabia et de Gabrièle Buffet-Picabia, qui le dirigea avec Jacques Legrand et Gilbert Thomazon. Il dépendait de l'Intelligence britannique, en liaison avec les services du "Special Operations Executive" (SOE). Sa mission était de recueillir des informations d'ordre militaire. Il comptait parmi ses membres différents intellectuels et artistes, ainsi qu'un graveur dont la fonction était de produire de faux papiers. C'est l'agent double Robert Alesch qui détruisit le réseau en 1942. Samuel Beckett parvint à s'enfuir avec sa compagne Suzanne Deschevaux-Dumesnils chez son amie Nathalie Sarraute grâce à l'alerte de la femme d'Alfred Péron.

VLADIMIR. – Quel autre ? Quel autre ?

ESTRAGON. – Comme des billions d'autres.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 80.

À cela, il faut encore ajouter la mention de « voix mortes » qui font un « bruit de cendres » et l'évocation de « cadavres », d'un « charnier », et d'« ossements »⁶⁵, qui, pour Jeanyves Guérin, sont autant d'indices qui concourent à rapprocher la pièce de la Shoah.

Ce dernier montre dans ses articles qu'« alors qu'en France, l'absurde renvoie à une crise métaphysique, dans l'Europe médiane, il est ancré dans la société »⁶⁶. Et en effet, les lectures politiques d'*En attendant Godot* n'ont cessé de se multiplier depuis la création de la pièce. Son rayonnement politique excède de très loin la lecture d'Adorno. Comme ce fut le cas pour *Ubu roi*, la pièce devient une scène politique polyvalente autorisant toutes les causes à opérer leurs règlements de compte. Jeanyves Guérin retrace l'histoire politique de ses mises en scène.

En 1956, la pièce est montée à Varsovie, comme un geste antitotalitaire face à une Europe soviétisée, alors que « l'ombre du Goulag et de ses morts vivants plane sur la pièce qui est devenue l'outil d'une résistance culturelle »⁶⁷ : « la pièce a provoqué beaucoup d'agitation car les Polonais pensaient que Godot qui n'arrive pas représentait la liberté politique qu'ils attendaient alors »⁶⁸. Jeanyves Guérin ajoute que « dans une société communiste où les universités, les humanités et les sciences sociales sont encadrés idéologiquement, la littérature offre un espace de liberté pour qui sait lire »⁶⁹.

Le 19 novembre 1957, la pièce connaît un succès retentissant lorsqu'il est joué par l'*Actor's Workshop* du pénitencier de Saint Quentin de San Francisco. Les personnes détenues reconnaissent dans le texte l'expression de leur propre misère et un symbole d'attente.

En 1962, Beckett autorise l'auteur et metteur en scène sud-africain Athol Fugard

65. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *opus cit.*, p. 81-83.

66. Jeanyves Guérin, « Un théâtre apolitique ? », *art. cit.*, p. 165.

67. *Ibid.*, p. 164.

68. Marie-Claude Hubert, « Godot », in *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 476.

69. Jeanyves Guérin, « Un théâtre apolitique ? », *art. cit.*, p. 164.

à faire jouer les quatre personnages de la pièce par des acteurs noirs à Johannesburg. En 1976, le metteur en scène australien Peter Oyston situe la pièce du côté d'Ayers Rock et fait de Pozzo un colonisateur brutal et de Lucky un aborigène.

En 1978, Otmar Krejca propose au festival d'Avignon un Pozzo en homme d'affaires en voyage : « il porte un smoking noir et des souliers vernis. L'on pense parfois à Hitler et Mussolini tels qu'ils apparaissent dans *Le Dictateur* de Chaplin, à Arturo Ui mais aussi à Lear »⁷⁰.

En 1981, l'Université de Cape Town propose une version où Vladimir et Estragon sont joués par des acteurs blancs et Pozzo et Lucky par des acteurs noirs.

En 1984 à Haïfa, le metteur en scène Israélien Ilan Ronen plante le décor dans un chantier de construction et fait de Vladimir et Estragon des ouvriers venus de Gaza ou de Cisjordanie tandis que Pozzo est un constructeur. Gogo et Didi parlent l'arabe dialectal entre eux, mais en hébreu avec Pozzo, alors que Pozzo leur parle en hébreu mais donne ses ordres à Lucky en arabe littéraire.

En 1991, Abdallah Mohya propose une version en Tamazight, un dialecte berbère. Agugu et Didi sont de misérables Fellahs algériens qui attendent Si Abdelkader : « les fellahs se sont enthousiasmés d'y voir le thème de l'ajournement perpétuel du partage des terres »⁷¹.

En 1991 également, Joël Jouanneau transporte la pièce dans un décor de friche industrielle d'une banlieue populaire au Théâtre des Amandiers. Vladimir et Estragon y sont des ouvriers.

En 1993, Susan Sontag monte la pièce dans un Sarajevo assiégé et bombardé avec une distribution multi-ethnique. Sa mise en scène construit un parallèle entre Godot et Bill Clinton, et seul le premier acte est joué.

En 2002, Bernard Sobel, communiste, la propose à Gennevilliers car « il n'y a pas d'endroit plus pertinent pour jouer aujourd'hui *En attendant Godot* que les banlieues dont les habitants sont les premières victimes de la machine sociale »⁷².

En 2014, Jean Lambert-wild fait jouer les rôles par des comédiens ivoiriens quand

70. Jeanyves Guérin, « Lectures politiques d'*En attendant Godot* », *Revue d'histoire du théâtre* (2017), p. 143.

71. Theodor Adorno, *Notes sur Beckett*, *opus cit.*, p. 116.

72. Jeanyves Guérin, « Lectures politiques d'*En attendant Godot* », *art. cit.*, p. 140.

il reprend la Comédie de Caen. Dans cette lecture postcoloniale, les deux personnages sont des migrants qui attendent un passeur, une carte de séjour ou bien un proche.

En conclusion, si on ne sait jamais qui est Godot, « il suffit qu'il soit l'emblème de l'obstination de tous à désirer que quelque chose arrive »⁷³. Chacun peut voir midi à sa porte. André Ransan écrivait dans sa critique sur la création d'*En attendant Godot* : « si j'ai bien compris l'essentiel, nous sommes tous de pauvres augustes qui, dans la piste de ce cirque qu'est la vie, tout en proférant des paroles, en faisant des gestes, attendons la réalisation d'un rêve qui ne vient jamais »⁷⁴.

La grande disponibilité de la pièce participe sans conteste de son succès⁷⁵. En 2015, Jean-Pierre Vincent en propose une version affranchie de la lecture socio-politique. Le public apprécie le retour de Laurel et Hardy, de Buster Keaton et de Charlie Chaplin. Néanmoins, il est clair qu'un principe universel permet de varier à l'infini la contestation politique. Or ce germe frondeur ne nous semble pas étranger à la mission fondamentale du fou de cour.

1.4 Ahmed trublion

Alors que la dissidence existait comme une force latente qui se laissait saisir dans *Ubu roi* et *En attendant Godot*, elle est éclatante et même proliférante dans *Ahmed le subtil*. La critique politique n'est pas en sourdine, à la disposition du metteur en scène. Elle se déchaîne et vitupère en première ligne, en pointant du doigt des cibles parfaitement identifiées. Encore plus que Ghelderode, Alain Badiou tient à ne faire aucun mystère des raisons qui l'ont amené à lancer la pentalogie d'Ahmed :

Cet été 1984 avait été marqué par des mesures et des exactions dirigées contre ceux que le discours officiel appelle des « immigrés », et qui sont tout bonnement les prolétaires de nos cités. De sordides tireurs embusqués derrière leurs fenêtres avaient abattu de jeunes Arabes sous prétexte qu'ils faisaient du bruit, des policiers avaient

⁷³. Alain Badiou, *Beckett, opus cit.*, p. 75.

⁷⁴. André Ransan, « *En attendant Godot* ou les hommes-clowns dans la piste de la vie », *Ce matin le Pays* (7 janvier 1953).

⁷⁵. Certains metteurs en scène se sont appuyés sur les racines de Beckett pour y voir une référence à l'*irish potato famine*, la crise de la pomme de terre.

en toute impunité vidé leur revolver sur quelques chahuteurs banlieusards, le gouvernement tentait de limiter, voire d'empêcher, par toutes sortes de contrôles tatillons et vexatoires, l'exercice du droit élémentaire qu'a tout ouvrier, quelle que soit sa provenance, de faire venir sa famille là où il habite et travaille. La froide détermination politique où me mettaient ces turpitudes s'est tout naturellement introduite dans l'écriture d'*Ahmed le subtil*, non sous la forme du prêche idéologique, mais sous celle de la liberté que je m'accordais de « farcir » (au sens de mettre en farce) et la souveraine force affirmative que je supposais à ceux que l'on traquait ainsi – et que je connaissais pour avoir, de longue date, milité avec eux – et l'agitation dérisoire de tous les notables municipaux, gauche et droite allègrement confondues⁷⁶.

Le sous-titre d'*Ahmed le subtil* étant *Scapin 84*, on voit bien l'importance du contexte socio-politique. La réception de la pièce est donc logiquement aliénée à sa proximité temporelle. Lorsque la pièce fut créée à Avignon en 1994 par Christian Schiaretti, le public y a vu « une jubilatoire satire du monde d'aujourd'hui »⁷⁷ et a salué « la farce comme moyen de démystification du social, du pouvoir, de leurs représentants »⁷⁸. Pour la journaliste Fabienne Arvers, « les dés sont jetés : entre les ressorts huilés de la diatribe raciste et les mécanismes du discours politique, il reste toujours l'espace d'une parole critique, railleuse, acerbe. Rôle traditionnellement dévolu au bouffon du roi, à l'esclave ou au valet, et tenu ici par l'émigré arabe, l'Algérien : Ahmed le subtil, bouc émissaire idéal »⁷⁹. Alain Badiou revendique un théâtre fortement politisé qui s'inquiète de tous les sujets. Rhubarbe s'en fait un porte-parole éloquent dans *Ahmed philosophe* :

RHUBARBE. – Tu diras ce que tu veux, ce n'est pas moral. Je suis là, assis sur une chaise, à jouer un rôle devant tous ces gens, tous ces enfants. Et pendant ce temps, hein ? Qu'est-ce qui se passe dans le monde ? La famine, les dictateurs, la montée de l'intégrisme, les femmes voilées de force, les guerres civiles, les massacres ethniques, la couche d'ozone, la disparition des baleines bleues, le Rwanda, la Bosnie, Tchernobyl, l'Algérie, l'exclusion, les sans-domicile-fixe, le chômage des jeunes, le chômage des cadres, le chômage des femmes, les insecticides, les pesticides, l'effet de serre, l'excision, l'infibulation, la polygamie, la prostitution des enfants, les Tchétchènes, le Sida, les énergies non renouvelables, la société à deux vitesses, le refus par les réactionnaires du Vatican du mariage homosexuel des prêtres, la drogue, les banlieues, le refus par les arriérés de Washington de l'accès au grade de colonel des gays et des lesbiennes, la

76. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 8-9.

77. Marie-Hélène Aelvoet, *Vauchuse-matin* (26 juillet 1994).

78. Éric Savin, *L'Avant-scène théâtre* (1994), p. 39.

79. Fabienne Arvers, *Info Matin* (27 juillet 1994).

putréfaction de la Méditerranée par une algue visqueuse, la pollution de l'Arctique et de l'Antarctique, les marées noires, les Khmers rouges, les sentiers lumineux, aucune convivialité nulle part... Et moi, le cul sur une chaise, je palabre pour faire rire des gamins! Où est la morale, je te le demande! Où est l'éthique?

Badiou, *La morale*, p. 315.

Ici se glisse la question de l'efficiencia théâtrale. Et pourtant, Badiou continue de croire dans le pouvoir du théâtre. Il confie trouver l'écriture romanesque trop lente et par voie de conséquence impropre à engager le débat à vif : « j'avais la conviction que le théâtre était la forme d'expression artistique la plus appropriée à tout ce qui touchait au conflit, avec la figure du dialogue, la figure de l'opposition... »⁸⁰. Mais cela ne suffisait pas. Il lui fallait de surcroît un bouffon au caractère bien trempé, qui incarnerait ces luttes et les combattrait de l'intérieur :

Pourquoi Ahmed? Pourquoi un Algérien? Il aurait certes pu être un Africain noir (et je n'ai pas manqué de mettre dans les types linguistiquement virtuoses une Africaine, Fenda). Si j'étais allemand, il aurait sans doute été turc, si j'étais belge, il aurait été marocain, si j'étais grec, albanais, si j'étais hongrois, tzigane, si j'étais anglais, pakistanais, si j'étais citoyen des USA, il aurait été mexicain, et si j'étais italien, peut-être aurait-il suffi qu'il soit sicilien, sarde, calabrais, ou même napolitain. Dans tous les cas, il s'agit du prolétaire venu « du Sud », de celui sur qui repose la production et la vie des installés du Nord, de celui dont la liberté doit être à tout instant conquise contre le ressentiment et la vindicte des peureux. De là son endurance, son intelligence, sa vitalité acharnée, et finalement sa virtuosité langagière et sociale⁸¹.

La question centrale est d'abord celle de l'immigration, ce qui rend la pentalogie d'une actualité encore brûlante.

AHMED. – Il n'y a pas de Français! Il n'y a pas d'Arabes! Il n'y a que des gens qui vivent et pensent où ils sont. Monsieur, vous êtes né ici, et moi, j'y suis venu. C'est une différence insignifiante! Nous voici, animaux humains cherchant leur subsistance, dans le même pays, où ne se distinguent que ceux qui tentent d'être libres, et ceux qui aspirent à la servitude.

Badiou, *Ahmed se fâche*, Troisième mouvement, p. 441.

Dans *Ahmed revient* publié en 2018, la question est de savoir pourquoi il est encore si compliqué pour Ahmed de revenir alors que ce n'est pas le cas de Didier Galas, le comédien qui l'interprète. Badiou dénonce la politique d'immigration à

80. Alain Badiou, « Interview avec Chantal Boiron : Un opérateur théâtral », *art. cit.*, p. 52.

81. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 17-18

travers les problématiques de l'accueil, des papiers, de l'intégration. Mais là où il va plus loin, c'est qu'en plus de se moquer, de tourner en dérision les positions des autres personnages de la pièce, il incite le spectateur à considérer avec prudence le point de vue de l'auteur lui-même. Rien n'est pris au sérieux et aucune vérité n'est servie toute prête sur un plateau. Il faut tout questionner et mettre en branle son propre esprit critique. C'est d'ailleurs le cas des personnages qu'Ahmed fait tourner en bourrique. Il n'est pas le genre de sage à délivrer la vérité, il se contente d'agir comme un perturbateur et d'instiller le doute systémique, si bien que :

FATIMA. – [...] Tous se plaignent à grand tambour de la philosophie d'Ahmed, dont ils ont tiré à ce qu'on raconte le profit d'être ridicules et poulets rôtis de la farce. Le monde comme il va est si mécontent du monde, que je crois qu'un philosophe, un bavard rusé et renard comme mon fils, ne peut y trouver logement qu'à se mettre à dos les autorités mâles et femelles!

Badiou, *La famille*, p. 315.

Cette déclaration de Fatima, la mère d'Ahmed, confirme cette idée qu'il n'est pas tant là pour servir les solutions sur un plateau que pour sonner l'alerte, quitte à se mettre tout le monde à dos : « Ahmed le Subtil – et non le fourbe – met le doigt sur les attitudes ridicules des politiques et appuie profond. Il est le révélateur des travers. Avec les énormités du texte, le jeu des acteurs et la mise en scène allègre de Christian Schiaretti, on s'assassine les zygomatiques à force de rire. La bouffonnerie est énorme et c'est ça qui est bon. C'est l'effet "Guignols de l'info" soufflé sur un théâtre de qualité »⁸². Il n'a pas le monopole de cette dénonciation qui est véhiculée par l'ensemble des personnages. Mais il concentre les absurdités socio-politiques.

MADAME POMPESTAN. – [...] J'ai remarqué une chose très importante. Ceux qui sont mécontents d'une action sont plus nombreux que ceux qui en sont contents. Et ceux qui sont satisfaits de l'inaction sont en général majoritaires. Parler toujours des réformes et n'en faire aucune, voilà qui vous pose son homme.

Badiou, *Les Citrouilles*, 1, 1, p. 478.

AHMED. – Aux législatives, la Pompestan triompha, et Lanterne trépassa. Huit jours plus tard, municipales : Lanterne fait un malheur, la Pompestan est au tapis. Sagesse du peuple électoral ! Arcanes sacrés de l'alternance.

Badiou, *Ahmed le subtil*, 1, 2, p. 43-44.

82. Sylvie Metzeldar, « Les Guignols de l'info au théâtre », *Le Parisien* (27 juillet 1994).

L'ironie corrosive de l'auteur et du personnage se confondent sans peine. Admed est lui-même le centre névralgique de cette grande souffrance sociale, si bien que taper sur Ahmed revient à relancer la douleur collective. Il importe à Badiou de l'entourer de personnages types très caractérisés pour produire du comique. Lorsqu'Alain Badiou se demande quels sont les types comiques de notre temps, il répond : « je soutiens que ce sont les parlementaires, spécialement les municipaux, les journalistes, les syndicalistes, animateurs sociaux, curés laïques en tout genre. Ce sont aussi les hommes réactifs, les costauds porteurs de moustaches, et les femmes "libres" du féminisme bourgeois. Il s'agit d'en faire des types, aussi stables que Pantalón ou Arlequin »⁸³. La pièce *Ahmed le subtil* met en scène des caricatures de partis qui doivent renvoyer au paysage politique contemporain. Pas un n'échappe à la satire. On trouve d'une part le PRRRF, le Parti Républicain pour le Rassemblement et le Redressement de la France :

MOUSTACHE. – Fichez-moi le camp ! Le bon Français t'encule ! Tous au trou ! À moi !
Poum poum poum ! Reconquista ! Les immigrés en bateau ! La France aux Français !
Badiou, *Ahmed le subtil*, 1, 4, p. 62-63.

Il y a également la CTTTT⁸⁴, la Confédération des Toutes les Travailleuses et de Tous les Travailleurs :

AHMED. – Rhubarbe ! L'homme de la Confédération de toutes les travailleuses et de tous les travailleurs ! Le barby cé-té-té-té-té-tiste ! L'homme à la pipe ! L'autogestion marchande ! La qualité de vie ! Tu fréquentes le linge tissé à la main, dis-moi, le pantalon de velours des Alpes ! La chèvre autogérée des Cévennes !
Badiou, *Ahmed le subtil*, 1, 2, p. 43-44.

RHUBARBE, *ne pouvant plus résister*. – C'est une question de créneau. Le problème est d'avoir des structures souples, où l'information circule à partir des initiatives de la base. Vous avez des cellules d'initiatives autogérées, qui se conscientisent de l'expérience humaine, voyez, sur le terrain. La réflexion y est poussée, très poussée, dans une atmosphère de débat fraternel, sans préjugés sectaires. Ensuite, la responsabilisation se fait à deux niveaux. Au premier niveau, vous avez toute une ambiance de microdécisions qui se donnent dans des notes de synthèses brèves, qui circulent tout le long du circuit des personnes compétentes, sans tenir à l'écart les incompetentes, bien au contraire. Au deuxième niveau, ce sont les stratégies originales, qui sont impulsées

⁸³. Extrait du programme de la création à Avignon en 1994.

⁸⁴. Dont l'auteur souhaite qu'on fasse bien « claquer les *t* comme une mitrailleuse : Cé-té-té-té-té ».

par la coordination des acteurs de l'autogestion elle-même. Le professionnalisme est contrebalancé par l'amateurisme, dans une dialectique dynamique qui se fait passer dans tout l'organigramme une sorte de souffle printanier. Au sommet...

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 7, p. 69-70.

Aucune idéologie, extrême ou mesurée, ne trouve grâce dans la pièce. Ou bien elle se disqualifie par ses ambitions moralement condamnables, ou bien elle se discrédite par des objectifs utopistes. On trouve également le PQCF, le Parti de la Qualité Communiste Française et le syndicat de la CCLF, la Confédération des Classes Laborieuses Françaises, qui ne s'en sortent pas mieux. Rhubarbe, dans son innocence et sa simplicité, lâche une perle de sagesse qui dit peut-être le mieux la pensée de l'auteur :

RHUBARBE. – Nous sommes tout de même à l'époque de la mort des idéologies. Elles nous on fait tant de mal, les idéologies.

Badiou, *Le langage*, p. 315.

La pentalogie ne se limite pas au champ politique. On trouve, entre autres, un fragment dans *Ahmed philosophe* sur la délation qui fait directement référence au régime de Pétain, une autre réflexion sur la nécessité de la terreur pour maintenir l'ordre social et une dénonciation du racisme et des viols de la guerre d'Algérie dans la scène 4 de l'acte I d'*Ahmed le subtil*. Tout cela conspire à saper la parole des soi-disant donneurs de leçons. Ahmed nous enjoint à faire valoir notre liberté de blâmer comme le voulait Figaro. Par là, il nous provoque et nous frappe comme un marteau à réflexe, la réaction étant l'exercice de notre esprit critique.

Avant de conclure, il faut dire un mot de Dubillard, ce « grand farceur devant l'Éternel »⁸⁵ qui a brillé par son absence dans cette partie consacrée à la satire politique.

Ce n'est pas que Dubillard ne fasse pas preuve d'un esprit satirique. Les absurdités de ses personnages nous invitent sans cesse à questionner nos représentations

85. Pierre Chabert, « La table d'écoute de Roland Dubillard », *Revue d'Esthétique*, 34 (1998) : Roland Dubillard, sous la dir. de Jean-Michel Place, p. 10.

et nos catégories de pensée. Mais il est bien difficile d'assigner ce discours. Dans un entretien avec Pierre Chabert, la metteuse en scène Catherine Marnas, qui a travaillé avec l'auteur, confie :

Ce que j'adore vraiment chez lui, c'est son humour libertaire. Ça fait rire Roland Dubillard parce qu'il ne se revendique pas du tout comme anarchiste. Mais, moi, c'est cette liberté de l'absurde que j'y vois ; il n'y a plus de haut, il n'y a plus de bas, il n'y a plus de droite, plus de gauche ; c'est enfin un monde sens dessus dessous, et je trouve que c'est extrêmement jouissif dans le comique ⁸⁶.

L'esprit critique de Dubillard va au-delà de la satire, pénètre plus profondément les soubassements de la pensée. On y trouve une mise à sac non pas des systèmes de la société mais de l'entendement et de l'imagination.

Pour Jean-Pierre Siméon, il existe deux principes à l'origine de la poétique dubillardienne. D'une part, on y trouverait la compréhension tragique de la destinée humaine marquée par l'instabilité irréductible de l'être, le doute foncier qui l'affecte, la fuite perpétuelle de toute identité : rien ne tient. D'autre part, la récusation formelle de l'humanocentrisme. L'homme serait une chose comme les autres et, inversement, les choses, objets naturels ou artefacts, le vent ou le parapluie, n'auraient pas moins de présence, pas moins de capacité à agir, ne seraient pas moins susceptibles, non par intention mais par fatalité, de cruauté ou de tendresse. Le critique ajoute que ces deux principes peuvent coexister grâce à un humour qui « fait voler en éclats, par évidence, toute prétention ontologique, ridiculise *ipso facto* tous les systèmes philosophiques, moraux ou idéologiques par lesquels l'homme, se croyant maître ordonnateur du réel, se leurre » ⁸⁷. L'effet burlesque ne repose donc pas sur une intention satirique qui impliquerait un point de vue surplombant ou présupposerait un statut supérieur de la conscience. Il repose au contraire entièrement sur la mécanique des faits : « quand l'homme, objet qui se croit sujet, veut dominer le réel, le réel souvent se venge, il se coince les doigts dans la porte, il se prend les pieds dans le tapis, il se met le doigt dans l'œil » ⁸⁸.

86. Pierre Chabert, « Entretien avec Catherine Marnas », *Revue d'Esthétique*, 34 (1998) : Roland Dubillard, sous la dir. de Jean-Michel Place, p. 428.

87. Jean-Pierre Siméon, *op. cit.*, p. 71.

88. *Idem.*

C'est parce que la pulsion critique chez Dubillard est la plus profonde qu'elle est difficile à circonscrire. Les autres auteurs pouvaient plus facilement s'inscrire dans la lignée des bouffons typiques, ceux qui prennent la liberté de critiquer les puissants. On a ainsi vu comment le fou sert de garde-fou à la société. Il est une conscience constamment en éveil, toujours prête à pointer du doigt les travers et à dire tout haut ce que l'étiquette refoule :

Ce qui confère à la figure du clown sa supériorité fantasque sur les empereurs et les juges, c'est qu'au rebours des puissants qui sont pris au piège de leur parure et des attributs externes d'une vaine tyrannie, le clown est un roi de dérision ; portant le vêtement de la parade, il est plus près de se connaître dérisoire et de reprendre humblement possession de sa vérité indigente. À nous de nous apercevoir qu'il nous représente tous, que nous sommes tous des pitres, et que toute notre dignité (puisqu'il est permis ici de paraphraser Pascal) consiste dans l'aveu de notre pitrerie⁸⁹.

Au-delà de l'ébranlement des constructions sociales et politiques, c'est la fondation même de l'humain qui est en jeu, sa dignité.

Si le chaos est synonyme de destruction et de désordre, qu'il signifie une logique folle et incontrôlable, il représente aussi dans l'Antiquité gréco-latine et la cosmogonie judéo-chrétienne l'antichambre de la création. L'obscurité précède l'élucidation. La ténèbre peut se faire page vierge, condition de possibilité de tout nouveau : « l'année ancienne meurt, l'année nouvelle naît, mais entre cette mort et cette résurrection du temps, se situe une période transitoire de désordre et d'anarchie au cours de laquelle le monde – et la communauté humaine qui en vit – retrouvent momentanément le Chaos primordial »⁹⁰. Mettre le monde en crise revient à faire ce retour primordial, comme dans le temps du carnaval, qui permet de réinitialiser le cosmos. Chantal Tanet insiste sur cette dimension du carnaval :

Les manifestations bouffonnes ou grotesques du carnaval, parfois démesurées et violentes, libèrent le collectif aussi bien que l'individu, font resurgir les héros, démons et divinités de la mémoire enfouie, sous la forme de mannequins géants que l'on sacrifie aux flammes – on a brûlé aussi, dans le passé, des effigies de monarques ou de juifs. Le temps du carnaval, qui efface les différences et renverse les hiérarchies, a représenté une nécessaire soupape entre l'ordre et le désordre, la contrainte et la révolte,

89. Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en Saltimbanque*, opus cit., p. 87.

90. Jacques Lacarrière, op. cit., p. 158.

en opposant le rire à la servitude⁹¹.

Dans son article, Chantal Tanet conclut en regrettant que l'époque moderne ait perdu ces fonctions politiques et sociales, ce que nous ne sommes évidemment pas enclin à penser. Les bouffons n'opèrent plus sur les mêmes scènes et avec la même ostentation, mais ils demeurent bien vivants⁹². Et ils nous semblent même aller plus loin. La corrosion bouffonne ne se cantonne pas au jeu du social et du politique, elle touche, comme le montre Starobinski, à une crise existentielle.

91. Chantal Tanet, *op. cit.*, p. 1272.

92. Le cas du film *Joker* de Todd Phillips avec Joaquin Phoenix dans le rôle titre est éloquent à cet égard. Le célèbre antagoniste de Batman a captivé les spectateurs et le film connaît un succès retentissant. Mais plus intéressant encore, le film a fait l'objet d'une vive polémique. Il est accusé de faire l'apologie de la violence. En France, au Chili ou à Hong Kong, des manifestants se griment comme le héros du film de Todd Phillips. Le phénoménal succès de *Joker* opère comme un indicateur de la fascination pour le mal et des pulsions de colère et de destruction qui sont à l'œuvre actuellement dans nos sociétés.

2 Le gai savoir ou les réponses métaphysiques

Le mythe du fol, dans tous les cas, est significatif d'un temps et d'une métaphysique.

Maurice Lever

Sous l'impulsion des nihilistes, l'hypothèse métaphysique instituant Dieu comme justification de l'existence périlite. Le nihilisme recouvre les illusions perdues, la douleur d'exister, le néant de toute vie, et la tentation de la mort : « le terme s'installe alors dans une dimension polémique, il permet de désigner avec une remarquable imprécision la mélancolie, le pessimisme et, de façon plus générale, toute conception tant soit peu tragique ou décadente de la vie »¹. Le XX^e siècle s'ouvre sur une crise existentielle profonde qui se théorise et se résout notamment dans la philosophie de l'absurde. Étymologiquement, le mot *absurdus* renvoie à une “dissonance”, ce qui prolonge l'analogie de la musique et du sens. Le concept désigne dans son emploi mondain une incongruité de logique, une vacance de justification. Camus lui donne un sens particulier en se détachant de l'existentialisme qui prend pourtant ses racines dans les mêmes prémisses² et se centre sur la « nausée »³. Camus part du *sentiment de l'absurde* (1), une sorte d'insoutenable vertige au-dessus du vide qui soutient

1. Vladimir Biaggi, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11.

2. Albert Camus définit la philosophie de l'absurde dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942) ainsi que dans des œuvres littéraires, son roman *L'Étranger* (1942), et dans ses pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu* (1944).

3. Le premier titre auquel Sartre avait pensé pour son roman *La Nausée* était *Melancholia*. C'est dire comme la mélancolie a préparé le terrain de l'absurde. Voir page 239.

l'existence de tout un chacun. Rendu à la contingence d'une existence non justifiée, l'homme est pris d'une nausée. Mais Camus n'en reste pas là et montre qu'elle n'est que le point de départ de trois autres étapes fondamentales. La nausée donne lieu à une *prise de conscience* (2), qu'on pourrait qualifier de crise de conscience. Frappé de lucidité, l'homme peut alors se *révolter* (3). Sa liberté de réagir, son engagement en tant qu'être pensant et agissant fonde sa dignité. Il peut alors être question de se livrer à la *joie* (4). La pensée de Camus est donc une philosophie positive de l'action qui prend la forme d'un processus⁴.

Le bouffon trouve sa place dans ce processus grâce à sa parenté avec la folie. Au Moyen Âge, le fou représente la part de néant, l'anomalie du projet divin. L'assignation de son rôle dans la société est inexplicable. C'est toujours par défaut qu'il se voit assigné telle fonction ou tel rôle. L'incohérence de sa raison le dénature fondamentalement et l'écarte du genre humain. Il représente un cas extrême qui permet de nourrir la réflexion métaphysique. Plus précisément, il est considéré comme un être de la négativité, se définissant par ce qu'il n'est pas. Le bouffon témoigne de la fascination pour cette incongruité de la nature, et de la volonté d'appriivoiser ce paradoxe en en faisant un objet clairement défini par des fonctions sociales et politiques.

Dans le contexte post-métaphysique du XX^e siècle, les normes elles-mêmes changent, et le reste de l'humanité bascule en quelque sorte aux côtés du fou. Il n'est plus question de projet divin. Son délire n'est plus magique. Plus d'essence qui précède l'existence pour donner une direction et une justification à la présence de l'homme sur terre. Le recours aux bouffons est alors assez naturel. On fait appel à ceux qui ont été au cœur du problème depuis plus longtemps. Le bouffon représentait déjà en soi une volonté de sortir de l'anomalie. Il ressurgit donc pour montrer le chemin.

C'est cette transmutation absurde que nous nous proposons d'étudier ici en mon-

4. La philosophie de l'absurde est très différente de ce que Martin Esslin a appelé le 'théâtre de l'absurde'. Dans son étude du théâtre de Ionesco, Beckett, Adamov et Genet, Esslin insiste certes sur la rupture avec la tradition du théâtre occidental, sur la question de la condition humaine et sur les enjeux de l'incommunicabilité des êtres, mais il en reste au constat de la nausée. Il se concentre sur la résignation, faisant de Beckett un chantre de la dérélition. Il nous apparaît donc que le mot "absurde" est dévoyé sous sa plume.

trant comment les bouffons de théâtre s'en font les agents, voire les incubateurs. Les bouffons mettent en exergue le sentiment de l'absurde pour forcer la crise de lucidité et engager le processus de révolte.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux phénomènes de négation. Nous verrons avec quelle passion les bouffons conjurent la mort et la nausée pour mieux nous en exorciser. Cela laissera place, dans un second temps, à une incitation à la révolte supérieure de l'esprit – c'est ainsi que Breton définit l'humour dans sa célèbre anthologie – et à une hygiène de la joie.

2.1 L'appel du néant

Dixit insipiens in corde suo non est Deus.

Le fou dit en son cœur : Dieu n'existe pas.

Psaume XIV

Le bouffon est par essence une figure de la négation. Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault explique qu'au XVII^e siècle, l'internement des fous « manifeste seulement ce qu'est, dans son essence, la folie : c'est-à-dire une mise à jour du non-être ; et manifestant cette manifestation, il la supprime par là même puisqu'il la restitue à sa vérité du néant »⁵. C'est ainsi que le bouffon est précurseur d'une inquiétude fondamentale, sociale et même anthropologique qui plane bien avant que n'émergent les doctrines du nihilisme.

Victor Hugo notamment pressent les effets de ce courant métaphysique et l'associe au solipsisme : « avec le nihilisme pas de discussion possible. Car le nihiliste logique doute que son interlocuteur existe, et n'est pas bien sûr d'exister lui-même. De son point de vue, il est possible que le nihiliste ne soit lui-même et pour lui-même qu'une "conception de son esprit" »⁶. La paternité du nihilisme se partage tradi-

5. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, opus cit., p. 267.

6. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Flammarion, 1967, t. 2, p. 47.

tionnellement entre Tourgueniev⁷, Tolstoï et Dostoïevski. Sous l'impulsion russe, le concept prend le sens d'une « école de l'absolu refus, apparaît dès lors comme volonté d'effacer ce qui fut, de nier ce qui est, en considérant que ce monde est suffisamment vieux pour ne pas prolonger inutilement son agonie »⁸. Le mot désigne par extension un processus de décomposition de la civilisation. On en trouve des traces dans *Marie la misérable* où Rostenduvel s'en prend à Eglon d'Arken, son maître, et à l'humanité qu'il représente :

ROSTENDUVEL. – [...] mieux vaut – si tu crains le jugement des hommes – que tu prennes les devants, que tu quittes cette existence absurde. Tu ne crois à rien et la Rédemption n'est pas faite pour toi. Alors, rejoins les enfants de ton siècle sans foi, ou dont la foi s'est corrompue. Voici leur convoi qui s'en vient, qui passe. Tranche le dernier lien qui te relie à ce jardin terrestre, où rien n'a plus de sens, où règnent les scélérats et les parjures – ce monde obscur, sanglant, sans joie, sans issue, que ne survolent plus les bons génies, qui ne retentit plus que de la douleur de la malédiction des souffrants – ce monde cadavérique, en pourriture...

[...]

Ainsi, passe cette Nef de Fous horriblement tristes, où Rostenduvel invite par gestes son maître à monter.

Ghelderode, *Marie la misérable*, III, 4, p. 287-288.

Rostenduvel se livre à un nihilisme noir et destructeur. Le convoi des enfants du siècle peut aisément servir à désigner le public. Le discours de Rostenduvel – ou de Ghelderode? – excède largement les frontières de la représentation.

Une étymologie imaginaire que l'on doit à Heidegger décompose le mot en *ne-hilum*. La négation du *hilum*, le “hile”, ramène à une métaphore vitale : c'est d'abord le filament dont l'absence ou la cassure produit des effets désastreux. Il a un sens botanique et désigne le point ténu qui attache la graine au funicule, ou le point noir qui retient la fève dans la cosse, permettant sa subsistance. En anatomie, le hile est le point où un viscère parenchymateux reçoit ses vaisseaux nourriciers. Cette étymologie organique inventée par Heidegger accentue la catastrophe du nihilisme. Toutefois, on doit au travail de synthèse de Vladimir Biaggi de mettre en lumière d'autres aspects plus positifs et constructeurs. Pour lui, le nihiliste serait un individu matérialiste et positiviste, mais dont le dogmatisme foncier n'empêcherait pas une

7. Maupassant fait de Tourgueniev l'inventeur du mot “nihilisme”.

8. Vladimir Biaggi, *op. cit.*, p. 14.

veine sceptique⁹ qui confine au cynisme¹⁰.

L'un des principaux fondements du nihilisme est la négation originelle de Dieu. Pour Jean-François Mattéi, c'est ce qui distingue l'homme du XX^e siècle qui « se dérobe à la transcendance, ou bien la cache au fond obscur de l'immanence, dans la droite ligne d'un sujet qui ne fait appel qu'à lui-même pour exister »¹¹. L'absence de Dieu apparaît à de nombreuses reprises dans le corpus et ouvre la voie à toutes les négations. Nous partirons toujours de cette négation là avec chaque auteur. Ce postulat implique de l'au-delà de son caractère rassurant, or Anne Larue rappelle que « le désespoir presque cosmique de n'avoir nulle part où aller, même après la mort, a pu être considéré comme un trait caractéristique du tragique après-guerre de l'absurde »¹². Elle ajoute : « il semble être en fait une constante de la pensée tragique, à toutes les époques »¹³.

Très discrète chez Alfred Jarry, on la trouve dans l'un des jurons du Père Ubu. Il aime à dire « jarnicotonbleu »¹⁴, détournement fantasque à partir de “jarnibleu” qui signifie “je renie Dieu”. La crise du sens prend un sens plus clairement nihiliste dans *César-Antéchrist*, pièce au titre ô combien évocateur :

VOIX SORTANT DE LA CROIX. – [...] Tu seras néant et n'auras point de sens ni de direction.

Jarry, *César-Antéchrist*, acte prologal : Le Reliquaire, sc. 6, p. 281.

Le paradoxe repose sur le fait que c'est la croix qui parle. On croirait avoir affaire à une intervention divine alors même que le message est clairement nihiliste. La tournure injonctive de ce futur l'assimile aux Dix commandements, ce qui permet à Jarry d'illustrer à merveille un de ses célèbres adages : « quand on passe les bornes, il n'y a plus de limites ». Pour Jean-Marie Domenach, la rupture de Jarry avec l'humanisme traditionnel signe la naissance d'un nouveau tragique : « Il ne fallait rien moins, en effet, que cette rupture imprévue avec la tradition humaniste, que

9. Les nihilistes russes du XIX^e siècle font constamment référence à Démocrite en la matière.

10. Ce qui permet de reconvoquer Diogène dans la mythologie du bouffon.

11. Jean-François Mattéi, *op. cit.*, p. 23.

12. Anne Larue, *op. cit.*, p. 232.

13. *Idem.*

14. Alfred Jarry, *Ubu roi*, *opus cit.*, I, 5, p. 358.

cette profanation d'adolescent, pour que la conscience tragique retrouvât ce point de création mythologique à partir duquel notre univers, soudain décomposé, délivre cette vérité insupportable qui est de l'ordre du tragique »¹⁵. Et Henri Béhar s'appuie sur Domenach pour ajouter : « ce sentiment nouvellement apparu naît de la prise de conscience du non-sens universel, de la blessure ressentie par l'absence de Dieu. Dès lors, le théâtre refuse l'histoire, la représentation d'une réalité contingente, pour atteindre une vérité essentielle : l'homme n'est qu'une figure bouffonne errant dans un univers aussi dépourvu de sens que lui. Ainsi s'éliminent les valeurs classiques qui ont pour nom Raison, Logique, Bien, Beau, dominées par l'anthropocentrisme »¹⁶.

Cependant, ce tragique comprend une part de grotesque. À la fin de la pièce *Les Brigands de la Calabre*, les trois personnages principaux meurent. Lantimèche a déjà été tué, Pulcinella meurt de deux balles et Scaramuccia vient agoniser sur scène, transpercé par un sabre¹⁷. Pourtant, ni terreur ni pitié, on est invité à regarder le spectacle le cœur anesthésié. Lorsque Priou se suicide dans un bocal d'alcool à la fin des *Alcoolisés*, l'hystérie des fœtus neutralise toute inclination à l'émotion.

Dans *Par la taille*, la pièce s'ouvre sur la sonnerie d'une pendule, symbole du temps qui s'égrène. À la fin de la pièce, la didascalie précise « la pendule achève de sonner »¹⁸. La pièce raconte justement une mise à mort. Le Bossu veut se pendre dans la scène 3¹⁹ :

LE BOSSU, *se débattant*. – Mais si vous me donnez, la mort, ça ne sera plus un suicide !

LE GÉANT. – Un petit moment à passer, pour votre bien.

Jarry, *Par la taille*, scène 3, p. 134.

En faisant de la mort le matériau d'une blague, Jarry dépouille le dernier soupir de sa superbe et de son tragique. Pour Henri Béhar, il s'agit de « rethéâtraliser le théâtre en refusant de l'assimiler à un événement quotidien, pur reflet d'une réalité apparente »²⁰. En cela, Jarry préfigure complètement le théâtre de la cruauté

15. Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 260.

16. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 14-15.

17. Alfred Jarry, *Les Brigands de la Calabre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, II, 4, p. 12.

18. Alfred Jarry, *Par la taille*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3.

19. *Le Perroquet de Charles Quint* s'ouvre sur six pendules qui égrènent les heures. La pièce met l'accent sur les rituels du protocole, le quotidien et la répétition.

20. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 28.

d'Artaud qui a les mêmes aspirations. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si la troupe d'Artaud s'appelle la "Compagnie Alfred Jarry" – même s'il n'a jamais monté lui-même ses pièces. Dans des remarques sur l'art dramatique, Jarry affirme qu'une pièce est d'abord « une fête civique »²¹. Il exprime sa volonté de créer un théâtre qui ébranle le spectateur plutôt que de l'asseoir dans la contemplation d'une vie parallèle.

On trouve cette même volonté chez Ghelderode :

FOLIAL. – Écoutez votre vieux Maître ; écoutez... Je vous le dis, en vérité... Le secret de notre art, du grand art, de tout art qui veut durer?... (*Un silence. Et à voix basse, mais distinctement.*) C'est la CRU-AU-TÉ!...

Ghelderode, *L'École des bouffons*, scène 7, p. 331.

Gaëtan Brulotte défend l'hypothèse que le théâtre de Ghelderode respecte pleinement le théâtre de la cruauté tel que l'a défini Artaud. L'agressivité de ce théâtre en serait la clef : « *agressive* : voilà bien la première qualité d'une œuvre qui veut changer le public, et nous voici parvenus à l'ultime aspect de l'esthétique de la cruauté. Agression parce qu'avant tout, il faut, selon Ghelderode (comme selon Artaud), un théâtre qui réveille. On doit empêcher toute perception badaude d'une pièce, déranger toute réception tranquille et distante »²². L'acteur Renatus s'en fait un éloquent porte-parole dans *Sortie de l'acteur* :

RENATUS. – [...] Vous m'avez arraché à l'ignorance de mon humaine condition ; vous me l'avez révélée!...

Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, acte I, p. 233.

Un principe d'inquiétude doit servir de nouveau souffle au théâtre pour sortir le spectateur de son confort. Ghelderode lui-même explique plus précisément le sens qu'il donne à la cruauté :

Cruauté veut dire réalité, peinture exacte, sans mensonge. Exemple : Rembrandt est cruel quand il peint la chair. Autre exemple : Goya est cruel quand il peint ses portraits royaux. Goya n'a pas menti, il a été cruel. Enfin, Brueghel, quand il nous montre des paysages irréels dans lesquels il met des paysans qui ne sont que réels et qui le sont trop ; cette dissonance est cruelle aussi ! Voyez son œuvre dernière : *La Pie sur le gibet*²³.

21. Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 411.

22. Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 20.

23. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *op. cit.*, p. 183.

Gaëtan Brulotte insiste sur la *dissonance*, « c'est-à-dire discordance, disparité, contradiction ; la cruauté se définit ainsi par une association de contraires, par un ébranlement dialectique. C'est le choc révélateur – crépusculaire, dirait Ghelderode – du négatif où le rêve (l'irréel) et la réalité s'affrontent dans le même éclair »²⁴. Il n'est pas question de proposer au public ce qu'il attend mais de le déstabiliser en lui proposant des vérités difficiles à accepter, même s'il faut en passer par des histoires transposées dans le passé. Artaud insistait également sur ce contraste : « le secret du théâtre dans l'espace, c'est la dissonance »²⁵.

Les vérités du théâtre ghelderodien ne sont pas évidentes cependant. Peu d'éléments permettent de comprendre la position de Ghelderode vis-à-vis de Dieu. Le dramaturge belge évoque de très nombreuses fois le supposé créateur, rarement en de bons termes ou dans la bouche d'un être respectable. Le démiurge ne sert qu'à être tourné en dérision ou à se moquer des institutions. Dans *La Balade du Grand Macabre*, Dieu est coupé du monde des mortels :

VOIX *barytonnante de Porprenaz*.

Les Sages et les Fous marchent sur la Planète

Et Dieu reste immobile dans sa Barbe d'or.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, I, 1^{er} tableau, p. 31.

Les rapports au divin sont presque toujours conflictuels, ce qui n'est pas étonnant de la part d'un auteur qui propose de nouvelles versions de Faust et de Don Juan. La figure de Don Juan apparaît d'ailleurs dans *Le Mythe de Sisyphe* où Camus dit croire « volontiers à la bravade légendaire, à ce rire insensé de l'homme sain provoquant un dieu qui n'existe pas »²⁶. Ces trempes là conviennent bien à « un auteur qui n'attend rien de Dieu ni des hommes »²⁷. Même le grotesque prend le sens d'une négation du divin : « ces corps déformés, bourrés de connaissances instinctives nous imposent la lucidité. Peut-être la révélation d'un monde sans dieu ni diable... »²⁸. Ailleurs chez Ghelderode, on trouve cette idée que l'humain n'est rien, que son existence est vide

24. Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 14.

25. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 121.

26. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *opus cit.*, p. 106.

27. Jacqueline Blancart-Cassou, « Du grotesque hugolien au grotesque de Ghelderode : influence, rencontres, divergences », *art. cit.*, p. 1349.

28. Serge Martin, *op. cit.*, p. 27.

de sens et que son passage sur terre est éphémère et inconséquent :

SEPTIÈME VIEILLARD. – Vous vous insinuez qu'on n'est pas grand-chose, enfin ?...

BARBARA. – Vraiment nous ne sommes pas grand-chose... Des grains de sable que le vent emporte!...

Ghelderode, *Les Vieillards*, p. 126.

L'être humain est renvoyé à la fragilité et à l'insignifiance de son existence. Les dix vieillards de la pièce *Les Vieillards* offrent une image décourageante de l'existence :

PREMIER VIEILLARD. – Tout est vain!...

DEUXIÈME VIEILLARD. – Rien n'a de sens!...

TROISIÈME VIEILLARD. – Et maintenant, nous devons disparaître, voilà la dernière chose!...

QUATRIÈME VIEILLARD. – La seule chose!...

CINQUIÈME VIEILLARD. – À quoi aurons-nous servi ?

SIXIÈME VIEILLARD. – Et qui se souviendra de nous ?

SEPTIÈME VIEILLARD. – Il y en eut des millions, des vieillards comme nous, dont nul ne se souvient et qui furent le sel de la terre...

HUITIÈME VIEILLARD. – Avons-nous seulement de quoi occuper la pensée ?

NEUVIÈME VIEILLARD. – À quoi peut-on raisonnablement penser ?

DIXIÈME VIEILLARD. – Mieux vaut dormir et ne jamais penser à rien. Au bout de toute pensée, il y a le vide.

Ghelderode, *Les Vieillards*, p. 128.

Fatalité d'une existence vide, les dix vieillards se désolent d'une existence absurde. Ils sont taraudés par le caractère injustifiable de leur vie. Leurs multiples questions disent l'angoisse de la mort. Celle-ci est d'ailleurs aussi omniprésente que Dieu, ce en quoi sans doute Ghelderode nous invite à penser qu'elle ne doit guère plus peser sur notre vie.

Foucault articule le concept de mort à celui de folie par l'entremise du concept de néant : « la substitution du thème de marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion ; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constance de l'existence ». Cette conception fait de la folie un néant connu de son vivant, par opposition à la mort qui est un néant d'après la vie. Foucault résume cette idée en écrivant que « la folie, c'est le déjà-là de la mort ». Cela explique que les angoisses engendrées par l'existence de la folie rejoignent celle suscitées par la mort. Cela explique aussi pourquoi le fou est souvent confondu avec la mort dès

la Renaissance : « emblème de la *négativité*, le fol assume parfois ce rôle jusqu'à l'anéantissement total. Il arrive en effet que la Mort, saisie d'un folâtre caprice, se plaise à échanger son suaire et sa faux contre le chaperon cornu et la marotte »²⁹.

Dans *La Mort du docteur Faust et Masques ostendais*, la Mort est un personnage à part entière³⁰. Dans *Hop signor!*, la scène doit ressembler à « quelque vieux cimetière oublié »³¹. Porprenaz se fait valet de la mort dans *La Balade du Grand Macabre*, ce qui déplace la relation bouffon-roi dans une nouvelle configuration où le bouffon est une contre-figure de la mort. Plus tard, Porprenaz daigne porter la mort sur son dos comme un destrier. La position du bouffon est paradoxale. Il dit lui-même :

VOIX DE PORPRENAZ. – J'ai peur, et je ris.

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, I, 1^{er} tableau, p. 41.

L'omniprésence de la mort apparaît chez Ghelderode comme la solution d'une existence dénuée de sens, car le monde et la vie sont insensés. On peut lire dans *Hop signor!* :

MÈCHE. – [...] Convient-il de pleurer quand disparaît un homme ?

SUIF. – Non, mieux vaudrait qu'on pleurât à son apparition en ce monde dérisoire.

Ghelderode, *Hop signor!*, p. 64.

Et dans *Le Ménage de Caroline*, Arlequin semble appeler la mort de ses vœux tandis que Foliai en fait la louange :

ARLEQUIN. – Un jeu de massacre, c'est encore un abri, quand on se trouve où nous en sommes : Nulle part... Verrons-nous jamais la fin de notre misérable existence ? Ah ! mourir.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 5, p. 188.

FOLIAL. – [...] Je vous le dis, la Mort est une bienfaitrice, dont j'ai souhaité la venue comme vous l'avez souhaitée. Elle s'en est arrivée très vite, car elle ne rôde jamais loin de ces lieux, qu'elle se partage avec la Folie.

Ghelderode, *Escorial*, p. 82.

Ghelderode se confie sur le rapport qu'il entretient avec la mort dans *Les Entretiens d'Ostende*. Lorsque l'interviewer lui demande d'où vient l'omniprésence de

29. Maurice Lever, « Le mythe du fol », *art. cit.*, p. 23.

30. C'est aussi le cas dans *Le Parapluie-seringue du Docteur Thanaton* où figure le Dr. Thanaton.

31. Michel de Ghelderode, *Hop signor!*, Paris, Gallimard, 1950, t. 1, didascalie initiale, p. 10.

l'angoisse de l'homme face à la mort, l'auteur répond :

La Mort, je l'ai découverte plus tôt qu'il n'eût fallu, très jeune, par suite de circonstances qui seraient longues à conter, mais encore parce que mes parents ne m'ont pas épargnés certains propos et spectacles. Ce réalisme est assez dans la manière flamande. Comme j'étais attentif à tout, observateur et aussi très impressionnable, j'ai enregistré alors ce que d'autres enfants de même âge et distraits n'auraient pas même remarqué. Certes, j'ai vu l'appareil de la Mort, tout jeune, et après, au cours de ma vie d'élève, j'ai entendu des prêches, j'ai été frappé par certaines pratiques religieuses : on ne m'a pas mesuré les promesses de damnation, d'expiation, de périssement ; de tout cela il m'a dû rester quelque chose. Si vous ajoutez que très jeune, je me suis penché sur les gravures et que j'ai couru les musées, vous comprendrez que j'aie, avant l'heure, éprouvé la morne splendeur des pompes funèbres, le goût amer des cendres, et ce que certain personnage de Maeterlinck appelle « la tristesse des choses d'ici-bas ! ». Il se fait que dans cette peinture ancienne, dans ces Maîtres du passé, dont je raffole, la Mort est embusquée partout, dans les Danses macabres, dans les « Tentations de saint Antoine », dans les « Vanitas » et surtout dans les grandes mises en scène infernales de Jérôme Bosch et de Breughel. Dois-je dire que cette Mort des images peintes et sculptées, je l'ai rencontrée constamment sur mon chemin ? C'est une des singularités de mon pays si vivant, qui possède une si vaste aptitude aux plaisirs physiques, et qui sait se réjouir d'une façon frénétique en toute occasion. Cette nation flamande, d'où je tire mes origines, m'apparaît double : autant se complaît à l'inquiétude métaphysique, autant elle entretient le goût du macabre ; un goût qu'elle partage avec une nation comme les Espagnols qui ont cette même tendance à mêler la Mort à l'existence quotidienne, mais en plus absolu !³²

Dans *La Balade du Grand Macabre*, il y a un dialogue comique entre Porprenaz et Videbolle qui se croient défunts. Dans *La Farce du ténébreux*, Fernand d'Abcaude pense être à l'article de la mort et se met en devoir de rendre le dernier soupir. Il s'inquiète alors de bien le rendre. Plus tard, il se réjouira à mesure qu'on lui décrira le lugubre de son enterrement à venir. On retrouve la relation festive qu'il peut y avoir dans certaines célébrations telles que la fête des morts, encore très vive dans la culture mexicaine, où la mort n'est pas exclue de la vie. Cela nous rappelle qu'« il y a dans le masque du clown quelque chose qui fait penser à la mort et qui fait penser que la mort fait partie de la vie »³³.

On trouve également des exemples de déshumanisation extrêmes sous la forme d'un pragmatisme froid dans *Fastes d'Enfer* :

32. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, opus cit., p. 140-141.

33. André Sallée et Jacques Fabbri, op. cit., p. 8.

KRAKENBUS. – [...] et qu'est-ce, un mort ?

CARNIBOS. – De la viande.

KRAKENBUS. – Non, chapelain. Un mort ? C'est deux pieds ! Il faut qu'un humain soit mort pour qu'on remarque qu'il a des pieds

Ghelderode, *Fastes d'Enfer*, sc.1, p. 276-272.

C'est l'esthétique marionnettique qui permet d'établir la distance nécessaire à la représentation de la mort : « la perspective de mourir un jour n'était rien moins que réjouissante, il est malaisé de faire rire les spectateurs en leur mettant sous les yeux ce qui les attend. Pour rendre comique le trépas d'un personnage, le dramaturge doit frapper d'irréalité, ou ce trépas, qui alors n'a pas vraiment lieu, ou ce personnage, qui alors n'est pas vraiment humain et n'apparaît pas au spectateur comme l'un de ses semblables »³⁴. On en a déjà vu des exemples. Par exemple à la mort de Juréal qui finit berné, ou encore Renatus, l'acteur dans *Sortie de l'acteur*, qui s'entretient avec le mannequin qui a été réalisé à son image afin d'être décapité sur scène à sa place.

Dans une moindre mesure, Beckett aussi s'interroge sur l'existence d'un être transcendant. Dans une contradiction hilarante, il fait dire à Hamm :

HAMM. – Le salaud ! Il n'existe pas !

Beckett, *Fin de partie*, p. 74.

Tout en niant l'existence de Dieu, Hamm le constitue comme objet de son ressentiment. Son insulte dit assez le prix de la perte car « la mort de Dieu cause aux créatures la souffrance tragique de ne pas savoir »³⁵. Pour Anne Larue, la perte du divin laisse avant tout une vacance de savoir, de savoir où l'on va, ce qu'on fait, ce qu'il est permis d'espérer et pourquoi on est là. Elle relie cette souffrance de ne pas savoir à celle de mourir de ne pas mourir³⁶, qui fondent la tragédie métaphysique moderne³⁷. Ce qui relance l'inquiétude, c'est le souci d'un avenir « infigurable et indéterminé »³⁸. Dans sa critique de *Oh les beaux jours*, le journaliste Gilbert Guilleminault écrivait que « les héros de Beckett sont là dans la seule intention de

34. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, opus cit., p. 182-183.

35. Anne Larue, op. cit., p. 250.

36. Voir le développement consacré au désespoir selon Kierkegaard, page 279.

37. Anne Larue, op. cit., p. 250.

38. Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, opus cit., p. 123.

nous démontrer que la vie est dépourvue de sens, qu'elle nous mène de rien à nulle part »³⁹. Ce supplice paradoxal fait de Beckett un « athée qui se soucie de Dieu »⁴⁰.

Le paradoxe va plus loin avec Beckett et prend la forme d'une inversion ironique du rapport au sentiment de l'absurde. L'inquiétude consiste cette fois à avoir du sens :

HAMM. – On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

CLOV. – Signifier ? Nous, signifier ? (*Rire bref.*) Ah elle est bonne !

Beckett, *Fin de partie*, p. 47.

Comme toujours avec Beckett, l'écriture allusive ne permet pas de comprendre la réaction. Est-ce risible de penser qu'ils puissent signifier quelque chose, parce que c'est malheureusement impossible ? Ou est-ce, au contraire, heureusement impossible ? Il est assez difficile de dire si les personnages aspirent à signifier ou s'ils redoutent de le faire. Pour Adorno, comprendre *Fin de partie* revient à vouloir « comprendre qu'elle est incompréhensible, reconstruire concrètement l'ensemble cohérent de sens de ce qui n'a pas de sens »⁴¹.

On retrouve une réplique équivalente chez Badiou, au point qu'il nous faille faire l'hypothèse d'une forme de citation, avec cette réserve que Badiou prend position :

CAMILLE. – [...] Nan mais regardez-moi ! Est-ce que j'ai une dégaine à avoir une finalité ?

Badiou, *La finalité*, p. 330-331.

Dans cette version, Badiou donne à Camille une légère inflexion caractéristique de la gouaille parisienne en modifiant la graphie de l'adverbe « non » et en choisissant le mot populaire et familier « dégaine ». Ajoutons à cela la tournure interrogative et nous ne sommes plus si loin de la célèbre réplique d'Arletty dans *Hôtel du Nord* (1938) : « Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ? »

Dans *En attendant Godot*, l'expression du vide ou du rien transparaît avec plus de fugacité. Pour Jean-Pierre Touchard, *Fin de partie* « malgré sa férocité, est une comédie. C'est la caricature d'un monde qui est, alors que Godot voulait être le

39. Gilbert Guilleminault, *op. cit.*

40. Gilles Ernst, « Dieu », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 338.

41. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. par Sybille Müller, Paris, Flammarion, 1984, p. 203.

constant d'un néant presque absolu »⁴². Le recours à l'accessoire et au mouvement mécanique sert à dire la vacuité des choses et par métaphore celui de l'existence :

VLADIMIR. – Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (*Il cherche*) ...épouvanté. (*Avec emphase.*) É-POUVAN-TÉ. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) Alors ?

ESTRAGON. – Rien.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 12.

Nous avons déjà abondamment commenté la symbolique des accessoires et leur portée métaphysique. Il s'agissait seulement de rappeler dans ce chapitre comment l'expression de la vacuité est récurrente. L'humour de Beckett oscille entre la remarque sarcastique et le cynisme lorsqu'Estragon lâche :

ESTRAGON. – [...] Ce n'est pas le vide qui manque.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 92.

Le vide n'est plus un objet précis mais un état généralisé qui inclut et le monde et l'humain : « il est difficile d'aller plus loin dans la dérision, dans la dénonciation de la vacuité de toutes choses »⁴³. Les commentateurs de Beckett ont par ailleurs souvent fait l'hypothèse que Godot puisse être Dieu en s'appuyant sur l'onomastique. Les deux clowns attendraient donc infiniment le retour du divin. Il s'agit essentiellement pour Beckett de montrer combien la mort est aussi « l'existence elle-même en tant qu'elle est conscience tragique du Néant »⁴⁴.

Lorsque Dubillard veut nier Dieu, il le fait avec une ironie toujours plus mordante puisque le déni intervient lors d'une confession. Deux se confesse auprès de Un, avec une certaine confusion :

DEUX. – Eh bien voilà, Docteur, mon père. Mon plus gros péché, du moins je le crois, n'est-ce pas ? C'est que je ne crois pas en Dieu.

42. Pierre-Aimé Touchard, *Le Monde* (3 mai 1957).

43. Marcelle Capron, « "En attendant Godot" de Samuel Beckett au Théâtre de Babylone », *Combat* (8 janvier 1953).

44. Gilles Ernst, « Mort », in Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 683.

UN. – Ah. C'est embêtant.

DEUX. – N'est-ce pas ? C'est bien ce qu'on appelle un péché capital, ça ne pas croire en Dieu, hein ?

UN. – Non, détrompez-vous. Les péchés capitaux, il y en a sept. L'avarice, la colère, la luxure, la gourmandise, la paresse, l'envie et... y en a toujours un qu'on ne se rappelle pas... euh... en tout cas, votre péché n'est pas compris dans les sept péchés capitaux.

DEUX. – Pourtant, ne pas croire en Dieu, il me semble que c'est le plus important, comme péché.

UN. – Oui. non. Vous savez, Dieu, qu'on croie en lui ou qu'on n'y croie pas, c'est pas ça qui lui fait grand-chose, n'est-ce pas. Qu'il existe ou non, c'est surtout de lui que ça dépend. Il ne faut pas vous imaginer que vous lui faites du tort en... et puis, je vous dis : je suis un peu pressé.

Dubillard, *Confession*, p. 131.

Outre la chute prosaïque, la situation prolonge la difficulté de sortir d'une pensée de la théologie. On a beau chasser Dieu par la porte, il revient par le vitrail. Dans *L'apéritif*, Dubillard tourne le dialogue autour de l'inquiétude de Un sur une sensation qu'il a :

DEUX. – Mais dites-le, à la fin, ce que ça vous fait ! Pour que je sache ce que ça va me faire.

UN. – Et bien, ça me fait... Ça me fait rien du tout. Absolument rien du tout. C'est extraordinaire.

DEUX. – Oui, eh bien voulez-vous mon avis ? Ce n'est pas votre apéritif qui vous fait cet effet-là. Parce que moi, ça me fait pareil.

UN. – Alors qu'est-ce que c'est ?

DEUX. – C'est l'existence.

UN. – L'existence ?

DEUX. – Oui, l'existence. Je le sais, parce que moi, l'existence, ça me fait la même chose. À chaque fois que j'existe, c'est pareil.

UN. – Vous existez souvent ?

DEUX. – Non, j'ai autre chose à faire. C'est vous, avec votre apéritif.

UN. – Moi, ça ne m'était jamais arrivé.

DEUX. – C'est la première fois que vous existez ? Ça s'arrose ! Venez, je vous paie l'apéritif. Un bon apéritif, là, qui existe depuis des siècles.

UN. – Je veux bien, mais dites-moi, ça ne se voit pas trop, que j'existe ?

DEUX. – Il n'y a pas de honte. Et puis de toute façon, l'existence, vous verrez, ça s'en va comme c'est venu, plus facilement qu'une migraine et sans aspirine.

Dubillard, *L'apéritif*, p. 104-105.

On trouve le pendant à l'Estragon de Beckett qui ne veut pas signifier, et à la Camille de Badiou qui ne veut pas avoir de finalité. Sauf qu'ici, c'est bien l'« existence » qui est en jeu, c'est-à-dire un état d'être dépouillé du sentiment d'avoir un sens. Le sentiment d'existence crée alors un malaise mais qui n'a plus grand chose à voir avec le haut-le-cœur de la nausée. L'auteur se confie dans un programme de

théâtre : « je voudrais donner une idée de mon œuvre à travers mes pièces, mes poèmes, mes réflexions, ma renommée sujette à doute, sur l'impossibilité d'être, de créer, de trouver du plaisir. Je tends à la foule un miroir humoristique dans lequel elle puisse se refléter »⁴⁵. On comprend mieux pourquoi la dernière réplique de Deux montre la mort comme une délivrance. L'existence, ou plus exactement le sentiment d'exister, peut être vécue comme une peine :

DEUX. – [...] j'ai besoin de me reposer de vivre, parfois.

Dubillard, *Cherche, mon chien, cherche*, p. 19.

L'Homme-Araignée de Badiou fait une remarque tout à fait similaire dans *Ahmed philosophe* :

L'HOMME-ARAIGNÉE. – Je me disais bien que derrière son masque, il y avait l'incurable souffrance d'exister.

Badiou, *Ahmed se fâche*, Troisième mouvement, p. 452.

Chez Badiou pourtant, la mort de Dieu ne bouleverse pas Ahmed, que le personnage d'Alexandre surnomme le « farceur nihiliste »⁴⁶ :

AHMED. – [...] S'il existe, me dis-je, Dieu est content. Et s'il n'existe pas, Ahmed est content, ce qui n'est déjà pas si mal.

Badiou, *Dieu*, p. 278.

La logique est assez pernicieuse. La structure symétrique tendrait à impliquer qu'Ahmed se réjouirait de la non-existence de Dieu. Mais d'un autre côté, si Dieu est content, c'est de sa propre existence, ce qui signifie qu'il y a une joie d'exister. Or si Ahmed est content, c'est peut-être aussi – et avant tout ? – parce qu'il existe. On pourrait ainsi comprendre autre chose : si Dieu n'existe pas, moi du moins j'existe donc je suis content. Dans les deux cas, Ahmed est content. La sagesse d'Ahmed consiste à avoir fait son deuil une bonne fois pour toutes, et à se rendre compte que le monde tient encore debout : « il fallait donc se comporter comme si Dieu était mort parce qu'on ne pouvait rien en attendre, qu'aucune confiance n'était plus possible, sinon celle que l'homme pouvait s'accorder à lui-même »⁴⁷. Il est intéressant de

45. Roland Dubillard, programme du Festival d'Avignon de 1998.

46. Alain Badiou, *Ahmed le subtil, opus cit.*, III, 10, p. 159.

47. Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin, opus cit.*, p. 61.

noter qu'*Ahmed philosophe* commence par un fragment intitulé *Le rien*, comme si de nouveau le rien était le point de départ⁴⁸ :

Ahmed monte sur la scène, et pointe, menaçant, son bâton sur les spectateurs.

AHMED. – Qu'est-ce que vous regardez là ? Il n'y a rien, là. Moi, Ahmed, je ne suis absolument rien. Superlativement rien. Et j'aime autant vous dire que regarder le rien, c'est du pareil au même que ne rien regarder. Voyez un peu comme je suis rien.

Badiou, *Le rien*, p. 165.

Cette métaphysique de la négation lance un défi à la dramaturgie en charge de représenter l'irreprésentable, ou, comme le formule Ionesco, de « rendre soutenable l'insoutenable » dans un « apprivoisement de l'angoisse »⁴⁹. Or, avoir recours à des bouffons est une façon de contourner la contradiction. De plus, ce rien prend un sens différent quand il devient un vide. Dans *Ahmed philosophe*, Ahmed aborde la mort en établissant une analogie entre l'au-delà de la vie, et la coulisse, une sorte d'au-delà de la scène.

AHMED. – Vous voyez, la scène reste vide. Personne ne vient. Alors je me dis : Ils sont tous morts. Derrière, là-bas, dans la coulisse, ils sont tous morts. On leur a envoyé un gaz mortel, du sarin japonais, par exemple.

[...]

Et la mort, pour le mort ? Voyons ça. Expérimentons. Au théâtre, tout s'expérimente.

Ahmed monte sur la scène.

Je meurs. Je meurs.

Improvisation sur la mort.

Car le théâtre aussi est une méditation de la vie, et non de la mort. La vie de Rhubarbe, la vie de madame de Pompestan, la vie d'Ahmed ! Pour toujours ! Et votre vie à vous, qui venez voir ici le semblant de la mort ! Votre vie pour toujours ! À bas la mort ! Dites-le avec moi : « À bas la mort ! »

Badiou, *La mort*, p. 248-252.

Il dédramatise la mort, dans tous les sens, en la renvoyant à la fiction. Car la mort n'est jamais là, et quand elle y sera, nous n'y serons plus. La réflexion sur la mort est une célébration de la vie.

Les questions de la mort de Dieu, de la contingence de l'existence et de la raison pour laquelle il y a quelque chose plutôt que rien circulent dans les œuvres du corpus

48. Le 20^e fragment est néanmoins consacré à *Dieu* mais il sert à mieux questionner les limites à l'idée d'un Dieu qui serait à l'image de l'homme.

49. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 53.

sans jamais s'apesantir sous la forme d'un discours trop définitif et didactique. La prise de conscience se fait par le détour d'une tendre plaisanterie ou d'une grotesque vitupération. Lorsqu'il n'est pas explicitement nié, Dieu n'apporte rien. Son inexistence n'ôte rien ni au drame, ni à la vie. Le mystère de la mort se confond avec l'appel du néant. Qu'importe. Il ne s'agit pas de se perdre dans une réflexion mais de persévérer, d'avancer, de vivre, coûte que coûte et en dépit de tout. La promesse d'un au-delà ou la bénédiction d'une puissance supérieure n'est pas utile pour rire et se livrer à la joie.

2.2 La révolte supérieure de l'esprit

*L'humour est la forme la plus
saine de la lucidité.*

Jacques Brel

Dans la conception classique qu'Arthur Gazeau propose du bouffon, il en fait un agent du divertissement, dans un sens presque pascalien : « n'est-ce donc rien que d'arracher l'homme pour un instant à la pensée de ses misères, de sa faiblesse, de son néant, de le distraire de cet attristant spectacle, de le divertir, de lui rendre le courage avec la joie et la belle humeur ? »⁵⁰. Au contraire, il nous semble que le bouffon moderne n'a pas du tout vocation à nous détourner du vertige de nos angoisses. Il nous y renvoie au contraire en se mettant lui-même en tête de file et en nous montrant comment y faire face. Car si la crise de conscience s'est effectuée sans nausée, elle n'en révèle pas moins une brutale vérité qui renvoie à des angoisses paralysantes. À l'appel du néant, il faut répondre sans se laisser submerger par le désarroi :

Dès l'instant où l'on dit que tout est non-sens, on exprime quelque chose qui a du sens. [...] On choisit de durer dès l'instant qu'on ne se laisse pas mourir, et l'on reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie. Que signifie enfin une littérature désespérée ? Le désespoir est silencieux [...] Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou

50. Arthur Gazeau, *op. cit.*, p. 260.

abîme. [...] Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes⁵¹.

La philosophie de l'absurde développée par Camus rend consubstantielles la prise de conscience et la révolte. Il articule ces deux réactions comme un instinct de survie, une pulsion pour se battre :

Conscience et révolte, ces refus sont le contraire du renoncement, tout ce qu'il y a d'irréductible et de passionné dans un cœur humain et anime au contraire de sa vie. Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré. Le suicide est une méconnaissance. L'homme absurde ne peut que tout épuiser, et s'épuiser. L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi⁵².

Or le bouffon nous semble tout à fait exhorter au défi, à la révolte, au combat, à la passion, voire à la rage – Badiou parlerait d'un « increvable désir » – de vivre. La mise en spectacle du néant ne doit servir qu'à asticoter le public de ses aiguillons affûtés par l'esprit critique, l'insolence, le plaisir de ravager les règles et le besoin effronté d'affirmer sa liberté en toute chose. Il rappelle mieux que quiconque comme la révolte est « l'une des seules positions philosophiques cohérentes »⁵³. Si la crise et la folie ont été des termes médicaux, alors on peut pousser encore un peu plus loin la métaphore en disant que les bouffons ne s'attachent à vivre sur scène la tragédie du néant que pour mieux nous en vacciner, en nous l'inoculant dans le but véritable de nous en prémunir. En montrant un art de vivre supérieur, les bouffons permettent « la constitution, dans la sérénité du savoir, d'une nature à partir d'un dévoilement d'un non-être »⁵⁴. Pour Mireille Losco-Lena, le miracle de cette victoire repose sur le mécanisme propre au comique ravageur. Le comique a permis une lucidité détachée des affres du *pathos* :

La puissante énergie comique de la passion de la destruction permet néanmoins à la conscience tragique d'échapper à la tentation mélancolique de la contemplation du

51. Albert Camus, « L'Énigme », in *L'Été*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 606.

52. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *opus cit.*, p. 80.

53. *Ibid.*, p. 78.

54. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *opus cit.*, p. 191.

néant et à l'humeur chagrine de la déploration. C'est qu'au bout de la décomposition humoristique, il n'y a pas le vide ni la désolation, mais une multiplicité infinie d'éléments idiots, sans doute potentiellement angoissants mais certainement aussi sources de jubilation⁵⁵.

C'est ainsi que le nihilisme peut prendre, à l'instar du chaos, un sens profondément positif : « le nihilisme, quand il n'est pas tempérament obscur ou philosophie en attente, peut être conçu comme une expérience ultime devant le vide qui conduit au sursaut, à l'éveil, à un état de détachement lucide et ironique »⁵⁶. Mieux encore, « il dit [...] la vie, comme œuvre et comme jeu, il affirme la joie, la poésie, le sérieux et le rire, sans fin ni justification »⁵⁷.

Dans la conception ghelderodienne du théâtre, la joie occupe une place centrale et se distingue du plaisir du divertissement qui nous détourne de l'important. La joie nous permet de surmonter l'adversité au lieu de vouloir nous y soustraire à tout prix :

Le but du Théâtre – et le mien en particulier – n'est pas de consoler, et non plus d'attrister. Le Théâtre est un constat. Et la définition qu'en a donnée Shakespeare reste vraie, par les siècles. J'ajouterai que le théâtre suscite, s'il est mauvais, le plaisir, s'il est bon, la joie. Le bas théâtre peut pervertir, le haut théâtre élève, donne au spectateur une possibilité de lévitation. La morale n'ayant rien à faire dans la question⁵⁸.

Mais la joie n'est pas simple à obtenir. Elle fait l'objet d'un combat. C'est pourquoi il faut un fer de lance. Le théâtre de Ghelderode développe ce motif et varie les situations. Dans *Le Sommeil de la raison*, l'Homme expose d'abord son dégoût de la vie avant de laisser entrevoir la condition à laquelle elle devient supportable :

L'HOMME. – [...] Vous avez devant vous l'homme le plus ennuyé, le plus désolé du monde. Vous aurez beau chanter que la vie est étonnante, je la trouve inepte, incompréhensible, insupportable ou je ne la supporte que lorsqu'elle devient extravagante.

Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, acte I, p. 23.

55. Mireille Losco-Lena, "*Rien n'est plus drôle que le malheur*", *opus cit.*, p. 54.

56. Vladimir Biaggi, *op. cit.*, p. 43.

57. *Ibid.*, p. 33.

58. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, *opus cit.*, p. 81.

L'extravagance passe souvent pour un synonyme de la bouffonnerie. On peut donc y voir une invitation à mettre de la folie dans son existence. En dépit des raisons qui pourraient nous inciter à sombrer dans le désespoir, l'excentricité ouvre la voie vers une alternative plus réjouissante. Barabbas l'évoque à son tour :

BARABBAS. – [...] Il est bon parfois qu'on déraisonne. (*Il repousse les larrons.*) Assez de tragédie! Qui de vous chantera? Il faudrait rire.

Ghelderode, *Barabbas*, acte I, p. 90.

De même, la colère de Folial contre ses élèves bouffons a le même motif. Ils ne sont pas capables d'être de grands bouffons, et selon l'auteur, « ils n'ont rien compris à la révolte de l'homme contre l'absurdité de sa condition »⁵⁹. En fin de compte, c'est leur médiocrité de bouffons que Folial leur reproche, preuve que le métier a des aspirations bien plus nobles que la provocation rigolarde. Ces mises au point sont assez fréquentes. Par exemple, Foliant le mentionne dans *Marie la misérable* lorsque Waleran Meynart se plaint d'avoir été ridiculisé :

WALERAN MEYNART. – Non, le Duc m'a farcé! On rit à mes dépens! Je veux mourir!
FOLIANT. – Alors mourez de rire et riez de vous-même! Vous êtes soudain populaire au-delà de vos mérites, allez! Et remerciez le Duc pour tout l'esprit qu'il eut à votre place!

Ghelderode, *Marie la misérable*, I, 9, p. 196.

La leçon prend un sens plus précis chez Foliant qui invite tout un chacun, à travers Meynart, à ne pas se prendre trop au sérieux. Les bouffons de Ghelderode sont proches du Démocrite qui riait du ridicule de ses semblables. Son rire était à la fois supérieur et tourné contre lui-même. Dans l'extrait suivant, alors même que Karel le Fol commence par une réplique déprimante au possible, il s'ouvre ensuite à l'optimisme :

KAREL LE FOL. – [...] Le métier d'empereur est sans joie... Il y a longtemps que je porte la couronne et le manteau... Que sommes-nous de plus, mon cher... Ma couronne est de fer-blanc et ne surmonte en somme qu'un crâne de squelette... Mon manteau a les mêmes plis qu'un suaire... Vanités... Au dernier jugement, tous nos oripeaux terrestres tomberont et nous serons nus et piteux devant la justice infaillible...

KAIZER KAREL. – ... Tu ne souris plus, de Buren?

COMTE DE BUREN. – Sire, j'écoute...

KAREL LE FOL. – ... sourions plutôt, messires... Sourions de nous-mêmes...

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, II, 2, p. 272.

⁵⁹. Michel de Ghelderode, extrait du programme de *L'École des bouffons* au Théâtre 347, 1963.

Et la joie n'est pas incompatible avec la volonté de critiquer sur le plan politique.

Karel le Fol voudrait ainsi que chacun se fasse bouffon :

KAREL LE FOL. – [...] J'aime les citoyens de belle humeur... Je voudrais que mes royaumes fussent peuplés de sujets sans cesse riant, de nuit et de jour... riant de tout, même de leur empereur.

Ghelderode, *La Couronne de fer-blanc*, p. 236.

On trouve une pléthode de rires chez Ghelderode et ils se déclinent dans une grande variété. Les didascalies et les onomatopées obligeant un ou plusieurs des acteurs à rire, ou parfois – beaucoup plus rarement – à sourire, sont au nombre de vingt-et-une dans *La Mort du docteur Faust*, trente dans *Barabbas*, vingt-et-une dans *Pantagleize* et trente-quatre dans *Don Juan* :

Il est exceptionnel qu'un dramaturge fasse une telle place aux éclats de rire dans son expression scénique. Généralement, les didascalies offrent des précisions sur l'intensité de ces rires, sur leur durée, leur son, leur sens : l'un a « un rire grêle »⁶⁰, l'autre rit « avec ampleur »⁶¹, Renatus lance un « petit rire »⁶², des soldats partent d'un rire « inextinguible »⁶³ ; tel rire est « sourd »⁶⁴, tel autre un rugissement⁶⁵ [...] ; le héros peut ricaner, rire « nerveusement »⁶⁶, mais ce sont les comparses qui rient « grossièrement »⁶⁷, « grassement »⁶⁸, « stupidement »⁶⁹, qui se frappent les cuisses ou se tiennent la bedaine, ouvrant une bouche énorme et lançant des « ah, ah, ah ! » ou des « oh, oh, oh ! »⁷⁰. Un bon nombre de ces indications évoquent, sinon les gestes, du moins le bouleversement physique qui accompagne le rire : certains rires secouent le personnage au cœur même de son angoisse, ils sont [...] « crispés »⁷¹ [...], « pénibles »⁷² ; d'autres sont plus libérateurs, qui font couler les larmes⁷³ et donnent une sensation de plénitude : on rit [...] « à plein ventre »^{74, 75}

60. Michel de Ghelderode, *Don Juan, opus cit.*, acte I, p. 47.

61. Michel de Ghelderode, *Barabbas*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, acte II, p. 133.

62. Michel de Ghelderode, *Sortie de l'acteur, opus cit.*, acte I, p. 239.

63. Michel de Ghelderode, *Pantagleize, opus cit.*, II, 5^e tableau, p. 95.

64. Michel de Ghelderode, *Sortie de l'acteur, opus cit.*, acte I, p. 237.

65. Michel de Ghelderode, *Pantagleize, opus cit.*, I, 1^{er} tableau, p. 48.

66. Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, prologue, p. 219 ; Michel de Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, Paris, Gallimard, 1982, t. 6, p. 23 & p. 29.

67. Michel de Ghelderode, *Pantagleize, opus cit.*, I, 6^e tableau, p. 105.

68. Michel de Ghelderode, *Don Juan, opus cit.*, acte II, p. 62.

69. Michel de Ghelderode, *Sortie de l'acteur, opus cit.*, acte III, p. 272.

70. Michel de Ghelderode, *Don Juan, opus cit.*, acte I, p. 35-36.

71. Michel de Ghelderode, *Pantagleize, opus cit.*, II, 4^e tableau, p. 80.

72. Michel de Ghelderode, *Barabbas, opus cit.*, acte II, p. 106, & acte III, p. 144.

73. *Ibid.*, acte III, p. 149.

74. *Ibid.*, acte III, p. 158.

75. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode, opus cit.*, p. 91-92.

Si le rire est omniprésent et si les bouffons nous invitent toujours à la joie, ils ont pourtant bien du mal à rire eux-mêmes. Jacqueline Blancart-Cassou précise la difficulté que rencontrent les héros de Ghelderode vis-à-vis du rire :

Cette attitude est bien celle de l'humoriste tel que le définit Michel Autrand : scepticisme, « affirmation que tout se vaut puisque rien ne vaut... », mais selon ce critique, c'est dans l'acte de l'écriture que l'humoriste reconquiert une manière d'optimisme ; s'il ne peut en être ainsi de ces personnages qui ne sont pas des écrivains, telle est bien en revanche la démarche de Ghelderode. On assiste alors à un humour à deux degrés : l'humoriste vivant – le dramaturge – qui « conquiert » en effet son sourire dans et par sa transcription de la réalité, donne naissance à des humoristes fictifs dont la bonne humeur semble spontanée, bien qu'ils partagent la philosophie pessimiste de l'auteur⁷⁶.

Mais c'est peut-être le philosophe inventé Kwiebe Kwiebus qui incarne le mieux la position de l'auteur :

Mon philosophe flamand sort de la peinture de Brueghel, tout vif. Assurément, il est empli de bonne et gaie science : *Le Tiers Livre* et *l'Éloge de la folie*, le *Satyricon* et le *Décameron*, voir *L'Utopie* de Morus et *La Nef* de Brant. Il raffole de Chaucer, et lit *Les Hommes obscurs* de Hutten. Son goût de la spéculation gratuite n'a d'égal que ses aspirations au bien-être et à la douce vie des sens. Double bonhomme, à la fois porté sur le bec et porté sur la métaphysique ; il est bien flamand en cela, comme son inventeur.⁷⁷

La joie peut ainsi l'emporter sur la mort. L'extrait suivant répond au défaitisme des vieillards que nous avons cités tantôt :

LE GUETTEUR. – La mort ne goûtera pas vos cabrioles et grimaces ; elle est personne compassée, aimant le protocole.

PREMIER VIEILLARD. – Et nous, goûtons-nous ses visites ? Nous sommes des vivants, dont le propre est de rire !

DEUXIÈME VIEILLARD. – Et qui vivent leur dernier jour ! Je veux boire.

TROISIÈME VIEILLARD. – Je veux chanter, je chante la fin du monde !

Ghelderode, *Le Cavalier bizarre*, p. 19.

On retrouve, à côté d'une allusion à Rabelais, l'invitation à boire et chanter. Il s'agit donc d'être bon vivant. La mort et la fin du monde n'ont rien de terrifiant. Ils sont célébrés avec la vie.

⁷⁶. *Ibid.*, p. 99.

⁷⁷. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende, opus cit.*, p. 54.

Les personnages de Beckett aussi préfèrent célébrer la vie plutôt que de s'apitoyer sur leur sort, en dépit des bonnes raisons qu'ils peuvent avoir. Dans *En attendant Godot*, Vladimir se révèle parfois un optimiste :

VLADIMIR. – [...] Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. Profitons-en, avant qu'il soit trop tard. Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 112.

Le journaliste René Saurel salue cette combattivité. Il voit dans l'œuvre de Beckett une invitation à la joie : « son art extrêmement subtil est plein de tendresse, de pudeur, d'un brûlant amour de la vie, sous les apparences d'une amère clownerie »⁷⁸. Par ailleurs, Vladimir est soucieux de sa dignité, et de celle des hommes qu'il représente par la même occasion. Pozzo traite la chose de manière symbolique :

POZZO. – [...] Mais comment me rasseoir maintenant avec naturel, maintenant que je me suis mis debout ? Sans avoir l'air de – comment dire – de fléchir ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 37.

La verticalité des corps est là pour signifier la dignité, surtout dans cette pièce où les personnages sont régulièrement mis à terre et ont du mal à se relever. Pour Pozzo aussi il s'agit de résister. De son côté, Winnie est peut-être plus héroïque encore puisqu'elle force Willie à ne pas se laisser abattre :

WINNIE. – [...] Sais-tu ce qu'on vient de voir, Willie ? (*Un temps.*) Le coma t'a repris ? (*Un temps.*) Je ne te demande pas si tu es sensible à tout ce qui se passe, je te demande seulement si le coma t'a repris. (*Un temps.*) Tes yeux paraissent fermés, mais ça ne veut rien dire, nous le savons. (*Un temps.*) Lève un doigt, mon poulet, veux-tu, si tu n'es pas tout à fait sans connaissance. (*Un temps.*) Fais ça pour moi, Willie, rien que le petit doigt, si tu n'es pas privé de sentiment. (*Un temps. Joyeuse.*) Oh tous les cinq, tu es un ange aujourd'hui, maintenant je vais pouvoir continuer, d'un cœur léger. (*Elle revient de face.*)

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I, p. 44.

Certes, la répétition peut signifier la mécanique vide et dénuée de sens, mais elle est aussi un salut pour ces deux-là car elle est tout ce qu'il leur reste. Willie se laisse consumer par le décor, dernier stade du déclin. À ce jeu là, un rien peut servir de dernier rempart. C'est peut-être ce qui est si touchant dans cette pièce faite de

⁷⁸. René Saurel, « Deux pièces drôles et cruelles sur la vie à l'envers : *En attendant Godot* et *Sens interdit* », *Lettres françaises* (15 janvier 1953).

petits riens. Quelques pages avant, le seul mot de « fornication »⁷⁹ avait occasionné un fou rire. Même si ce ne sont que des bonheurs fragiles et éphémères, ils sont des trésors dans ce monde désenchanté. Les bonheurs artificiels valent mieux que rien, c'est aussi une leçon que Vladimir et Estragon veulent nous enseigner :

VLADIMIR. – Toi aussi, tu dois être content, au fond, avoue-le.

ESTRAGON. – Content de quoi ?

VLADIMIR. – De m'avoir retrouvé.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Dis-le, même si ce n'est pas vrai.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que je dois dire ?

VLADIMIR. – Dis, Je suis content.

ESTRAGON. – Je suis content.

VLADIMIR. – Moi aussi.

ESTRAGON. – Moi aussi.

VLADIMIR. – Nous sommes contents.

ESTRAGON. – Nous sommes contents. (*Silence.*) Qu'est-ce qu'on fait, maintenant qu'on est content ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 83-84.

Bonheur si fragile qu'il est déjà ébranlé par un soubresaut d'ironie. Mais même s'il ne dure pas, il n'est pas vain. Il permet un instant de répit et articule la double tendance de la modernité, d'une part l'appel du néant, et d'autre part des tentatives pour y résister tant bien que mal. Pour Catherine Naugrette, « Beckett reprend à son compte une double tradition oxymorique : celle d'un savoir triste (Goethe) et celle d'un gai savoir (Nietzsche), pour les renvoyer dos à dos et les moquer »⁸⁰. Elle ajoute que cette rencontre produit un humour noir typiquement irlandais, ou encore un « état jubilatoire que provoque la double conscience de la déréliction du monde et de l'humanité en même temps que d'un échec reconnu et assumé (celui de l'artiste) »⁸¹. Théâtralité de l'affrontement où les opposés se neutralisent, l'œuvre de Beckett n'est ni heureuse, ni malheureuse, mais un hymne à la pugnacité. Dans sa mise en scène, Marcel Maréchal prend position : « Dans *Fin de partie*, ce que je voulais mettre, c'était la vie. Je voulais une vie de dérision au lieu d'une morale de la décrépitude »⁸². On peut quitter Beckett avec une pensée de Günther Anders qui

79. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *opus cit.*, acte I, p. 37.

80. Catherine Naugrette, *Samuel Beckett*, *opus cit.*, p. 71.

81. *Ibid.*, p. 72.

82. Marcel Maréchal, *op. cit.*, p. 205.

affirme que « ce que Beckett représente, ce n'est pas le nihilisme, mais l'inaptitude des hommes, même dans la situation la plus désespérée, à être nihilistes »⁸³.

La position de Dubillard incline plus clairement vers la joie. Dans *Nostalgie*, le nihilisme se cache dans une réplique où Un et Deux parlent des enfants qui s'amuse à rouler pour débouler les pentes des montagnes :

UN. – Et où ça les mène, de rouler comme ça.

DEUX. – Au bas de la pente. À rien peut-être... En tout cas, c'est par plaisir, qu'ils roulent.

Dubillard, *Nostalgie*, p. 84.

Une philosophie de la joie enfantine se dessine, dans l'insouciance qui échappe assez aux deux personnages adultes. Ils ne comprennent pas mais sont bien obligés d'accepter le plaisir gratuit des enfants. Les personnages manifestent leur résistance à plusieurs reprises. Par exemple, dans *Marée montante*, lorsqu'Un enjoint Deux à sourire :

UN. – Eh ben alors, faites une autre tête, mon vieux, souriez.

Deux rit.

DEUX. – À la bonne heure. J'aime bien vous voir comme ça, c'est beau, ça, de rire quand on n'a pas envie.

Dubillard, *Marée montante*, p. 289.

La beauté de la gratuité du rire fait écho au bonheur artificiel de Vladimir et Estragon. La logique consiste à adopter une posture, même empruntée, dans le but de mieux *se tromper* et peut-être, à force, d'obtenir quelque chose de plus sincère et tangible. Romain Weingarten met en relief le message d'espoir qui perce sous la mélancolie : « pour autant nous ne rangerons pas trop hâtivement Dubillard dans les tiroirs commodes de l'Absurde et du désespoir. Cet humour ravageur, cette drôlerie très singulière et très particulière, ce désespoir même, témoignent d'une révolte et d'un afflux de vie qui ne se rend ni ne se résigne »⁸⁴. Et la révolte augmente quand l'auteur se rend transparent à son public :

UN. – [...] Jamais on ne croira que c'est de nous. Sauf que les pieds, ça va par paire, comme tous les deux vous et moi, mais vraiment !...

83. Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, Ivrea, 2002, p. 243.

84. Romain Weingarten, « Roland Dubillard est un poète », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 34.

DEUX. – Ça, c'est pas sûr, voyez-vous, parce que de toute façon, comme nous incarnons la bêtise de notre époque, et son désarroi, n'est-ce pas... et bien, ça se peut très bien qu'il y ait des journalistes qui trouvent ça à la fois drôle et profond.

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 43.

Deux pages plus loin, Un et Deux « rigolent d'être si drôles »⁸⁵. La transmutation métaphysique qui transforme le nausée en éclats de rire est évidemment corrélée au comique moderne tel que l'expose Charlotte Escamez :

Derrière tous ces tableaux imaginaires se cache « la réalité insoutenable ». Les moments les plus fous finissent par nous apprivoiser. Les personnages acceptent assez bien leur sort, ils cherchent des solutions à leurs problèmes qui mènent à de nouveaux dysfonctionnements et ainsi de suite. Douce bataille qui paie ou non, ils s'en moquent, ils essaient... Ils font de la poésie sans le savoir et nous comblent véritablement. Le comique semble trouver sa source dans la douleur, celle de vivre, et pour la rendre supportable, on s'amuse, on rit et on invente⁸⁶.

Quant à la position de Badiou, elle est encore plus claire que celle les deux autres. Son théâtre se revendique explicitement comme une révolte. Badiou expose avec franchise le dilemme qui se pose dans la crise définie comme moment charnière de la décision :

AHMED. – [...] Décider ou décéder ! Telle est la question.

Badiou, *La décision*, p. 298.

Or Ahmed est un bouffon de l'action. Fort des enseignements des bouffons précédents qui figurent dans la bibliothèque d'Alain Badiou, Ahmed se fait force brute de résistance :

AHMED. – [...] Parce qu'une de mes finalités, à moi, Ahmed, c'est de ne jamais me décourager. Jamais. Quel que soit le but. Et même si, pour parvenir au but, il faut se faire buter. Allez, salut !

Badiou, *La finalité*, p. 335.

Les positions philosophiques de Badiou sont maintes fois répétées dans le cycle d'Ahmed. Elles conditionnent sa conception de la dramaturgie. Dans *Ahmed se fâche*, l'auteur s'amuse à se constituer comme objet de la conversation, un peu à la manière

85. Roland Dubillard, *Le sketch de Paulette*, Paris, Gallimard, 1998, p. 45.

86. Charlotte Escamez, *op. cit.*, p. 144.

de Molière dans *La Critique de l'École des femmes*. C'est l'occasion pour lui de défendre ses choix esthétiques. Ahmed, évident porte-parole de l'auteur, affronte sa doublure, porte-parole de Bétilarion, un anti-Badiou :

AHMED. – Le théâtre ! Le théâtre est un avis sur la vie. Pas un avis sur la mort. Sur la vie. C'est pourquoi cette affreuse doublure, qui a fait d'Ahmed une victime mortelle, a offensé le théâtre. [...]

LA DOUBLURE. – [...] Monsieur Bétilarion l'a bien vu : au théâtre, il faut faire sentir la fin de toutes choses, l'achèvement, la précarité, le pathétique de notre être-pour-la-mort !

Badiou, *Ahmed se fâche*, Premier mouvement, p. 395.

Les pulsions de vie et de mort s'affrontent pour délimiter deux types, deux conceptions du théâtre. Quelques pages plus loin, Badiou va plus loin dans l'auto-dérision en laissant Bétilarion développer quelque méchant brocard à son encontre :

BÉTILARION. – C'est juste quelques notes... Spectacle qu'on dirait du Brecht réchauffé... Didactique, volontariste, raide... Ahmed en héros, on attend la victime, la souffrance, la rage, le cri... Rien. Insupportablement vivant. Idée stupide : qu'il y a de la joie dans cet Ahmed, de la pensée. Et même de l'affirmation. Un comble ! Un théâtre artisanal, théâtre traditionnel... Gros effets simples... Les femmes absentes. En dehors d'une louloute à vomir. Pas par hasard. La femme toujours plus proche du corps désirant, du doute, de ce qui est mortel. Tout ce que cette pièce rate. Banlieue invraisemblable. Nous fait croire qu'il y a là de la ressource, de la force, du désir maîtrisé. Alors qu'on espère l'impasse, la haine, le cul-de-sac de l'existence. Spectacle à fuir.

Badiou, *Ahmed se fâche*, Première mouvement, p. 399.

Tout le jeu consiste bien entendu à s'enorgueillir des reproches qui sont formulés. Alain Badiou revendique un théâtre vivant et positif. Peut-être critique-t-il aussi un certain goût du public contemporain pour un théâtre désespéré. On croirait même voir une réponse à Beckett lorsqu'Ahmed dit :

AHMED. – [...] N'attendons plus. À partir d'aujourd'hui, nous n'attendrons plus rien.

Badiou, *L'événement*, p. 174.

Il s'agit de la dernière phrase du fragment. Comment ne pas penser à *En attendant Godot* dont on ne sait que trop bien la place qu'il occupe dans le cœur d'Alain Badiou ? L'absence d'attente signifie encore l'action, mais aussi, avec elle, la joie de vivre. La préface de la *Tétralogie* reprend cette idée qu'« un tel théâtre, entièrement

montré, matériel, explicite, est un pari pour la pensée contre la mort »⁸⁷. Dans *Les Citrouilles*, Ahmed répète la fonction du théâtre défendue par son créateur :

AHMED. – le théâtre [...] lègue au monde une grande et matérielle sagesse.

Badiou, *Les Citrouilles*, III, 6, p. 602.

La matérialité de la sagesse est répétée. C'est le théâtre lui-même. La scène doit permettre à l'auteur d'incarner les plus abstraites préoccupations. Ahmed est non seulement un bouffon philosophe mais encore un héros métaphysique qui veille non seulement sur ces compères, comme les personnages de Dubillard ou certains de Beckett, mais encore directement sur le public :

AHMED. – [...] La pensée vieille. Et aussi le bâton qui pense. Il y a un grand philosophe, Pascal, qui a dit que l'homme était un roseau pensant. Moi, Ahmed, pour être d'ici, et que tous, là, vous y soyez comme moi, je me change en bâton pensant ! Le plus fort de la nature. Allez, gens d'ici ! Restez ici. Restez assis. Je veille.

Badiou, *La nation*, p. 247.

Pourtant, même dans *Ahmed philosophe*, Alain Badiou prétend que la matière philosophique n'est qu'une anecdotique excuse pour alimenter le souffle dramatique. Il écrit plutôt : « philosophie, oui : comme gai savoir »⁸⁸. Le théâtre d'Alain Badiou est celui qui a fini de triompher des angoisses existentielles et qui se livre à une joie débridée.

Le théâtre, aujourd'hui, est le plus souvent lourd. Il est matériellement lourd (productions qui montrent l'argent dont elles disposent, décors d'opéra, etc.) et il est spirituellement lourd : sentiments moroses, déplorations, nihilisme triste, compassion... Cette lourdeur est à mon avis la conséquence d'une sorte de résignation générale, tout à fait extérieure à la ressource de pensée et de force que je veux au contraire typifier sur la scène. D'où la nécessité d'un théâtre certes « parfait » (virtuosité des acteurs, soin infini des lumières, beauté simple du dispositif scénique, langue travaillée, rude et poétique à la fois), mais léger et pur, c'est-à-dire dirigé vers l'essentiel, frontal, énergique, demandant au public son appui, par le rire, par la présence, par la concentration. Un théâtre dont la pureté mobile bouscule la morosité peureuse des opinions établies. Je voudrais que le théâtre ne soit pas un miroir, ou un double, du monde à la fois confus, frénétique et stagnant où nous entraîne la sombre dictature du profit. Qu'il soit une éclaircie, une élucidation, une incitation⁸⁹.

87. Préface à Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, Paris, Babel, 2015, p. 27.

88. *Ibid.*, p. 25.

89. *Ibid.*, p. 26.

Cette dernière pierre à l'édifice dessine une progression entre les auteurs telle que s'affirme la victoire de l'homme sur le tragique de l'existence.

Bien que porteurs de nihilisme, les bouffons de la modernité n'aspirent en rien à succomber à l'appel du néant. Bien au contraire, ils l'objectivent pour mieux ensuite le surmonter, et d'une inspirante manière. Le public y voit non seulement la réponse à ses questionnements, mais encore le remède à son mal. Les pièces du corpus relèvent du théâtre de la cruauté tel que l'a décrit Artaud :

On peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela ⁹⁰.

Selon Robert Abirached, cette caractéristique libératrice permet de repenser la tragédie moderne :

La tragédie a toujours été conçue en fonction d'une finalité libératrice : en ce qu'il éclaire les hommes sur leur destin, par la faculté qui lui est donnée d'assumer jusqu'au bout leurs contradictions et de vivre jusqu'à la mort l'impossibilité de les résoudre, le personnage tragique est transfiguré ; il excède le réel, dont il élargit du même coup les frontières ; à défaut d'introduire dans le monde un principe de rationalité, il met en lumière l'irrationnel qui travaille dans ses profondeurs, ce qui est une façon de l'exorciser, de le comprendre, de faire servir son influx à la vie, ou d'en dépenser métaphoriquement l'énergie ⁹¹.

C'est pourquoi on peut sans doute parler, à la manière de Clément Rosset, d'une « joie tragique », marquée par une victoire qui permet par la même occasion de ranimer la dignité de l'homme qui « tient à sa capacité de faire face à la réalité dans tout ce qu'elle a d'insensé, de l'accepter librement, sans crainte, sans illusions – et

90. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 46.

91. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 26-27.

d'en rire »⁹². Cette pensée d'Esslin fait étrangement écho à une leçon de Ionesco : « mais il faut savoir se séparer de soi-même, des autres, regarder et rire, malgré tout, rire »⁹³. Et ce rire collectif de libération et de victoire, il existe déjà dans les carnivals médiévaux :

Le rire carnavalesque est premièrement le bien de l'ensemble du peuple (ce caractère populaire, nous l'avons dit, est inhérent à la nature même du carnaval), tout le monde rit, c'est le rire « général » ; deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toutes gens (y compris ceux qui participent au Carnaval), le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ; troisièmement enfin, ce rire est ambivalent : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois⁹⁴.

Le rire de carnaval n'est possible cependant qu'à la condition qu'une configuration carnavalesque puisse s'installer dans le théâtre, ce qui implique d'en faire une fête : « en résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. Le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa vie de fête »⁹⁵. Le spectacle théâtral doit permettre une certaine proximité avec le public pour lui permettre d'entrer dans la danse et de partager son rire collectif et universel. Le carnaval ignore la distinction entre l'acteur et le spectateur. On n'assiste plus au spectacle, on y participe, on le vit, et sa loi est la loi de la liberté. Or le bouffon est bien, pour Bakhtine, une incarnation du carnaval :

Les bouffons et fous sont les personnages caractéristiques de la culture comique du Moyen Âge. Ils étaient en quelque sorte les véhicules permanents, consacrés, du principe du carnaval dans la vie courante (c'est-à-dire celle qui se déroulaient en dehors du carnaval). Les bouffons et fous, comme par exemple le fou Triboulet, attaché à la personne de François I^{er} (et qui figure aussi dans le roman de Rabelais), n'étaient pas du tout des acteurs qui jouaient leur rôle sur une scène (à l'exemple d'Arlequin, de Hans Wurst, etc.). Dans toutes les circonstances de la vie, ils demeuraient bouffons

92. Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *opus cit.*, p. 409.

93. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 10.

94. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 19-20.

95. *Ibid.*, p. 16.

et fous. En tant que tels, ils incarnaient une forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale. Ils se situaient à la frontière de la vie et de l'art (dans une sorte de sphère intermédiaire) : pas plus personnages excentriques ou stupides qu'acteurs comiques. En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. Le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa *vie de fête*⁹⁶.

Le bouffon, en tant qu'électron libre, volontairement insoumis aux règles, joue un rôle essentiel pour permettre au public de prendre part à la fête. Il perturbe et vivifie le spectacle et autorise les auteurs aux plus grandes fantaisies pour innover sur le plan de la création dramatique.

96. *Idem.*

3 *Theatrum mundi* ou les réponses théâtrales

Toute notre vie n'est, à bien prendre qu'une fable, notre connaissance qu'une ânerie, nos certitudes que des contes : bref tout ce monde qu'une farce et une perpétuelle comédie.

La Mothe Le Vayer

Pour atteindre la joie, le théâtre doit produire un effet de fête, c'est-à-dire un effet de vie. La spontanéité et la liberté doivent régner. Or, pour Robert Abirached, l'avènement du cinéma et de la télévision force le théâtre à se réinventer. Comme ils investissent largement le champ de la *mimésis*, le théâtre n'a d'autre choix que d'expérimenter un nouveau traitement du signe et de se repenser. Cela en passe notamment par la promotion de l'acteur en sujet de l'acte théâtral, créant ainsi une cérémonie quasi religieuse : « c'est là pousser un peu loin l'analogie, peut-on penser, mais un tel vocabulaire dit bien ce qu'il veut dire : jouer devient, dans cette perspective, un acte de création total, qui mobilise tous les sens du spectateur et lui promet à travers le spectacle la transmission d'une vérité irrévélée sur le monde et sur lui-même ; il entrera donc au théâtre comme dans un lieu de culte, avec l'espoir de coïncider avec l'influx vital qui émane de l'officiant à ses yeux offert »¹. Et il va de soi que le bouffon a un rôle à jouer dans cette refonte de la dramaturgie.

La folie a toujours été un vecteur d'innovation dramatique particulièrement effi-

1. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, opus cit., p. 443.

cace grâce au principe de transgression qu'elle comporte. Dans les cartes à jouer, le *joker* a un rôle ambigu « puisque le fou se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace ludique. À l'intérieur, dans la mesure où il échappe à la Loi et participe au jeu en tant qu'élément actif. À l'extérieur, parce que sa fonction consiste à transgresser la Règle. En somme, le fol reste le fol : le contraire d'un destin, l'incarnation la plus riche de possibles de ce qu'il faut bien appeler le hasard »². Le théâtre n'est pas un espace de jeu si différent en la matière. Le bouffon intègre dans le spectacle un facteur de surprise, quelque chose d'incontrôlable. Déjà dans l'opéra, la "scène de folie" agit comme un puissant moteur d'évolution car ce genre de scène est le lieu privilégié de l'audace :

À l'époque romantique, ces scènes étaient des passages obligés que le public attendait pour porter un jugement sur le talent du compositeur. Elles déchaînaient l'enthousiasme ou étaient sifflées, contribuant de façon définitive à la gloire ou au discrédit de leurs auteurs. Le défi qu'elles représentaient autorisait toutes les audaces sur les plans musicaux et vocaux et aucun musicien ne se privait de rechercher les faveurs du public en utilisant ce procédé. C'est ainsi que beaucoup d'opéras, surtout à partir du XIX^e siècle, comportent, sous couvert de scènes de folie, des pages musicales aux limites des dissonances et des vocalises qui poussent les tessitures au plus loin de leurs possibilités³.

Il ne s'agit pas de réduire l'invention théâtrale aux bouffons car la modernité a été inventive dans son exploration esthétique. Il n'en demeure pas moins essentiel de souligner la part qu'ils prennent à cette expansion. On y verra alors comment ils font de la représentation une fête qui bouscule les limites du spectacle, atteignant le spectateur à bout portant. Cette audace formelle n'est pas sans lien avec le théâtre de la cruauté :

Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité⁴.

Les bouffons surprennent le spectateur par des remarques méta-théâtrales qui

2. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *opus cit.*, p. 66.

3. Jacqueline Verdeau-Paillès *et al.*, *op. cit.*, p. 14-15.

4. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 142.

indiquent qu'ils ont soudain conscience d'être des personnages de fiction. Il s'agira d'abord de s'intéresser à ces moments de suspension qui font dévier la trame de l'histoire. De plus, nous verrons qu'ils reprennent des procédés du théâtre baroque en proposant tout un jeu de miroirs où s'enchâssent les strates de la représentation dans un habile brouillage de mises en abyme. Par conséquent, les personnages en viennent à dicter leurs propres règles du jeu, à se faire autant auteur que metteur en scène, ce qui leur permet de pousser l'esprit critique à son comble, et de critiquer le théâtre même.

3.1 Jouer cartes sur table

La vie serait une comédie bien agréable, si l'on n'y jouait pas un rôle.

Denis Diderot

L'image du prophète attachée aux bouffons est convertie au théâtre par une conscience extra-lucide, c'est-à-dire méta-théâtrale. Le bouffon est souvent le seul personnage à savoir qu'il est un personnage de théâtre, dans toute la fragilité de sa contingence, dans tout le tragique de sa vulnérabilité, dans toute l'impuissance de sa volonté d'apparat. Pour Mathilde Dunoyer, le bouffon est l'exception du théâtre dès le XVII^e siècle :

Ce qui fait la spécificité de notre bouffon est la conscience qu'il a de jouer un rôle. À la différence des autres personnages, le fou de cour est parfaitement lucide sur le fait qu'il joue la comédie. À la fois acteur et spectateur, critique de son propre rôle, il va faire l'objet d'un constant dédoublement : il sera capable de prendre du recul par rapport à ses actes, de se dédoubler pour se regarder agir, d'émettre des remarques quant à son propre jeu ou de commenter ses propres paroles. On ne peut saisir entièrement la complexité du personnage – ni en appréhender toute la subtilité – si l'on ne prend pas en compte cette singularité. Cette lucidité quant à sa fonction dramatique et à l'impact comique de son personnage lui confère incontestablement une valeur théâtrale supérieure à celle des autres personnages secondaires⁵.

5. Mathilde Dunoyer, *op. cit.*, p. 59.

Cette lucidité méta-théâtrale se traduit souvent par des remarques où le personnage montre qu'il a l'intuition d'être un personnage de fiction ou par des commentaires sur les éléments de la mise en scène. Dominique Quéro parle d'« une forme de conscience critique réflexive alliant théâtre et anti-théâtre » à propos du personnage de Momus⁶ dans le théâtre du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Il s'agit en réalité d'une variation de l'inspiration divine du dément. Les fous sont souvent rapprochés du coryphée parce qu'ils occupent une place privilégiée pour servir d'intermédiaire entre l'histoire et le public. Par exemple, c'est le cas dans la tirade d'Euclion dans *La Marmite* de Plaute qui a inspiré des siècles plus tard la tirade d'Harpagon dans *l'Avare* de Molière. Euclion y mentionne la foule hilare qui se moque de lui. Il s'agit bien sûr du public. Dans le corpus, on trouve plusieurs passages où les bouffons se livrent avec brio au jeu de la transgression théâtrale. Ils font voler en éclat le quatrième mur avec désinvolture dans une démarche comique, pour le plus grand plaisir du public qui se met soudain à exister pour le personnage.

Le phénomène reste discret chez Jarry mais le dramaturge de la « contre-culture »⁷ a eu recours à cette transgression. Le Bossu de *Par la taille* fait une remarque intéressante lorsqu'il essaie de se jeter dans le vide et de mettre fin à ses souffrances :

LE BOSSU. – [...] Hélas ! je m'aperçois pour la première fois que je ne suis pas tout à fait assez grand pour un geste théâtral. Que c'est haut ! Il me semble que j'ai un poids sur les épaules !

Jarry, *Par la taille*, scène 2, p. 133.

Jarry joue avec les mots puisqu'il fait planer le doute sur ce qui repose sur les épaules de son bossu. Parle-t-il de sa bosse de manière terre à terre, ou de quelque chose de plus abstrait, dans une intuition supralittéraire ? Du côté d'Ubu, il n'y a aucune ambiguïté en revanche. Jarry n'hésite pas à faire éclater sa conscience extralucide :

PÈRE UBU. – [...] La pièce dure depuis assez longtemps...

Jarry, *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, V, 9, p. 516.

6. Nous rappelons qu'il s'agit du dieu bouffon dans le panthéon gréco-latin. Voir page 55.

7. Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry, opus cit.*, p. 219.

Le Père Ubu dit cela à sa conscience en guise d'argument en chicanant sur le temps nécessaire pour utiliser un « pique-tête ». Il n'a pas tort puisque la pièce se finit deux pages après. Glissée au milieu d'une réplique, la référence à la pièce dans laquelle les personnages se trouvent sert, dans la double énonciation, à informer le spectateur du déroulement du spectacle. Mais elle permet aussi de donner une supériorité au Père Ubu qui est bien le seul à posséder une telle connaissance. Winnie fait une remarque très similaire dans *Oh les beaux jours* :

WINNIE. – [...] ça va sonner.

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte I.

Elle aussi a raison puisque qu'elle déclare cela très peu de pages avant l'entracte. La sonnerie réfère donc à la réalité du théâtre qui reçoit le spectacle. Ce genre de liberté illustre parfaitement le paradoxe théâtral à l'œuvre : « le théâtre se moque du théâtre mais nécessite cependant une représentation »⁸. Robert Abirached voit dans ces exceptions à la règle une espièglerie parodique : « Le premier objet du détournement parodique opéré par Alfred Jarry, c'est le théâtre lui-même : tout se passe, chez lui, comme si la scène était soumise à dédoublement, par tout un système d'allusions, de citations, d'altérations, de gauchissements et de jeux optiques »⁹.

Chez Ghelderode, la métathéâtralité en passe notamment par Don Juan et Faust, deux grands figures du répertoire classique. Leur destinée respective leur octroie une supériorité sur les autres personnages. Dans *Don Juan*, la mélancolie du protagoniste permet de traduire la tentation nihiliste en conscience de soi :

DON JUAN. – [...] Veillée... Néant... Poussière... Vanité... C'est beau et c'est froid... Un décor. Et moi, pareil à un tragédien... Oui, à mon insu. Le drame est dans cette ignorance de moi-même ; j'étais tragédien... Il sera temps que je me désabuse... Il faut considérer la réalité, rien qu'elle...

Ghelderode, *Don Juan*, acte III, p. 76.

DON JUAN. – [...] Je suis ridicule. Je sais qu'on peut l'être. Je me dégoûte... Mauvais acteur. Simulateur. [...] Je n'en veux plus, je ne veux plus être ce que je fus, quelqu'un de nul qui souffrait de n'être rien !

Ghelderode, *Don Juan*, acte III, p. 81-82.

8. Henri Béhar, *Jarry dramaturge, opus cit.*, p. 28.

9. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 192.

Dans ces répliques, Ghelderode donne à penser que la condition de l'homme moderne est pareille à celle de l'acteur. L'identité n'est qu'une illusion fabriquée, une coquille fragile et même un cache-misère. Le début de *La Mort du docteur Faust* est constitué d'un monologue où Faust met l'accent sur un mal-être comparable :

FAUST. – Assez ! assez ! (*Suppliant.*) Assez !... (*Furieux.*) Assez ! (*Monotone.*) Donnez-moi d'autres mots, un autre costume ! Il y a méprise ! Voilà trop de temps que cela dure ! De quoi s'agit-il donc ? Mais qu'au moins cela cesse ! Les ténèbres sont truquées. Il y a dans les murailles des yeux qui me regardent avec sévérité. (*Étranglé.*) Laissez-moi rire ! Ce n'est pas une thèse ! Je deviens un phénomène, c'est incontestable ! Trop de solitude ! On finit par se rencontrer ! Et c'est effarant ! [...] (*Faiblement.*) Je suis infiniment ridicule, petit, mesquin. Et, au fond, je ne souffre pas comme il faudrait ! En vérité, je ne suis pas à ma place, ni dans mon costume, ni dans mon époque !

[...]

La réalité est que j'existe, mais il est singulier que par instants je me le dise ! (*Il s'hallucine.*) Est-ce que j'existe, après tout ? Le fait de me le dire, de m'en persuader ne le prouve pas ! (*Il rit intérieurement.*)

[...]

Assez ! Faust ! Tes facultés s'en vont ! Te voilà avancé ! Depuis des heures, tu récites un rôle. Ressaisis-toi. (*Il titube.*)

Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, Prologue, p. 215 et 218.

Le délire qui saisit Faust commence ici par une déclinaison des didascalies. Il passe d'une humeur à l'autre sans transition. Dans sa folie, les mentions faites à la réalité scénique prennent simultanément une valeur métaphorique et un sens littéral : « les yeux qui [le] regardent » peuvent indiquer un sentiment de paranoïa en même temps que la perception du public. Cette double valeur est permise parce que Faust marche sur le fil de la folie. Il lutte pour se ressaisir, se raisonner, s'émanciper de l'influence de l'original. Le personnage veut se réinventer dans un vertige existentiel.

Ghelderode va plus loin avec *Le Ménage de Caroline* qui repose sur le même dispositif de double théâtralité que *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Pirandello :

ARLEQUIN. – Parce que nous n'avons pas d'état civil... C'est pas des noms, ça... Pierrot, Colombine, Arlequin... ou c'est des noms de théâtre !... Et notre profession, chanteurs de cours !

PIERROT. – Si encore quelque auteur voulait nous situer dans une pièce.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 5, p. 189.

ARLEQUIN. – Venez... notre sort n'en changera guère... Nous sommes sans pays, sans foyer... Faut continuer... à n'être rien.

COLOMBINE. – À moins qu'un auteur démodé... même belge... consente à nous placer dans une pièce.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 11, p. 206.

Ce n'est pas sans une certaine distance que Ghelderode s'amuse à faire se désoler ses personnages. Deux fois les clowns réclament un auteur. On retrouve la tension qui s'établit entre le nihilisme, « n'être rien », et la vie théâtrale. Mais la position est inverse par rapport à Don Juan puisqu'eux aspirent à se rethéâtraliser. Difficile donc de déterminer la position de Ghelderode. La condition du personnage est un sujet sans cesse répété. Pour Pantagleize, la connaissance de son statut n'ôte rien au désarroi de ne pas être libre :

PANTAGLEIZE. – [...] En vérité, Monsieur, je crains que cette journée n'ait été belle que pour moi. Oui, j'ai connu toutes les surprises, toutes les émotions, tous les sentiments, même celui de ma supériorité. Je suis une vedette, bien qu'ignorant tout du scénario que je joue.

Ghelderode, *Pantagleize*, acte III, 8^e tableau, p. 144.

À la fin de la pièce, le cas de Pantagleize est d'ailleurs disputé par son avocat et le Généralissime. Il s'agit de déterminer s'il est un fou authentique, naturel, un « innocent », ou bien un fou artificiel, quelqu'un qui prétend, qui « fait la bête »¹⁰.

On peut encore citer le cas de Joséphin qui se plaint d'une étrange malédiction. Le regard du public transforme l'illusion scénique en réalité tangible :

JOSÉPHIN. – [...] Mais sitôt déposés sur la piste, sitôt regardés par l'œil mauvais du public, la sorcellerie commence... et plus moyen de tricher... Le fluide transforme le carton en fonte et c'est bien cinquante, cent, cent cinquante qu'il me fait soulever, arracher, jeter... Sous peine d'être sifflé, chassé des foires.

Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, scène 2, p. 182.

Il y a comme une vengeance du réel sur la fiction. Les frontières poreuses autorisent ce étrange phénomène de *réalisation*. Quoi qu'il en soit, on a pu voir que le théâtre de Ghelderode s'interrogeait ouvertement sur sa propre nature en accentuant toujours le conflit entre deux plans d'existence qui se renvoient l'un et l'autre l'image de créatures en souffrance et piégées dans un entre deux qui ne laisse aucun répit à leur clairvoyance.

10. Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, *opus cit.*, III, 9, p. 134.

Lorsque Beckett exploite ce ressort, c'est davantage pour tenter d'obtenir un sauf conduit qui leur permettrait de fuir, essayant d'échapper au spectacle comme à leur vie. Pour Betty Rojtman, il existe trois niveaux de jeu théâtral chez Beckett¹¹ : 1° l'expression directe qui correspond à l'illusion traditionnelle ; 2° l'expression seconde où les acteurs, tout en jouant, affichent qu'ils jouent ; 3° la surexpression où un degré supplémentaire est pris dans la distance, ce qui autorise les personnages à faire des commentaires sur l'arbitraire de ce qu'ils font ou à dénoncer l'artifice de la situation. Cette surexpression apparaît à plusieurs occasions. De nombreux exemples cités dans notre chapitre sur la scène comme univers carcéral du bouffon mélancolique relèvent de cette surexpression¹².

Avec beaucoup de désillusion et de poésie, Vladimir commente la réalité de son existence théâtrale :

VLADIMIR. – Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.*) Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (*Un temps.*) À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit ?

Il va et vient avec agitation, s'arrête finalement près de la coulisse gauche, regarde au loin.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 128.

Tout en soulignant la fatalité d'un inaltérable temps cyclique, Vladimir est en surplomb et décrit la routine à l'œuvre dans la pièce et qui peut également renvoyer à la répétition des représentations. La rétrospection devient rapidement prolepse, puis se fait méditation pour tomber finalement dans l'oubli. Vladimir perd sa lucidité et replonge dans le flux du spectacle. Sa sagacité est fugitive et ne permet pas de réorienter leur sort. Il a d'autres éclairs de lucidité cependant :

VLADIMIR, *rassurant*. – [...] Mais ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue

11. Betty Rojtman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.

12. Voir page 258 sq.

journée et je peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire.

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 121.

La mention hors d'usage du mot « répertoire » dénote assez pour alerter le spectateur sur le sursaut de conscience. Vladimir s'appuie sur cette certitude pour s'affirmer. Pour Alfred Simon, la conscience d'être un personnage de théâtre est chez Beckett une intuition vouée à avorter, un sursaut accidentel qui échappe au contrôle des personnages :

Vladimir et Estragon, c'est Mercier et Camier prenant conscience qu'ils sont en train de devenir personnage de théâtre, ce que ceux-ci étaient déjà sans le savoir. Certes, le drame dérisoire de la conscience beckettienne, c'est qu'elle n'arrive jamais justement à la conscience de soi. Elle tâtonne à travers les mots usés du bavardage journalier, traversé çà et là par la fulgurance d'un mot savant ou poétique, qui les surprend plus comme une incongruité que comme une merveille. La prise de conscience de leur condition théâtrale reste donc à l'état d'ébauche, marmottée dans les borborygmes et les onomatopées, objet de calembours minables¹³.

Contrairement à Ghelderode qui l'utilise surtout pour renforcer l'affliction de ses personnages, Beckett s'amuse de cette conscience pour créer des effets de ruptures qui rompent la morosité des échanges. C'est par exemple le cas dans ces deux extraits de *Fin de partie* :

CLOV. – [...] (*Il descend de l'escabeau, ramasse la lunette, l'examine, la braque sur la salle.*) Je vois... une foule en délire. (*Un temps.*) Ça alors, pour une longue-vue c'est une longue-vue.

Beckett, *Fin de partie*, p. 43.

CLOV. – À quoi est-ce que je sers ?

HAMM. – À me donner la réplique

Beckett, *Fin de partie*, p. 80.

HAMM. – [...] D'obscurité ! Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?

CLOV, *baissant la lunette, se tournant vers Hamm.* – Quoi ? (*Un temps.*) C'est pour moi que tu dis ça ?

HAMM, *avec colère.* – Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps.*) J'amorce mon dernier soliloque.

Beckett, *Fin de partie*, p. 100.

13. Alfred Simon, « Du théâtre le l'écriture à l'écriture de la scène », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 75.

Clov et Hamm ont chacun leur moment de grâce. Tout l'effet repose sur la rupture des codes du théâtre classique par une intrusion dans le champ du public, par une mise en exergue de la contingence du spectacle et par le détournement des règles de l'aparté. La surexposition de l'aparté permet de faire passer un procédé classique que Beckett rechigne habituellement à utiliser. Le détournement vaut comme excuse. Il occasionne de surcroît l'annonce du dernier soliloque.

Dans la multitude des exemples qui pourraient être cités, un dernier cas mérite de retenir plus particulièrement notre attention parce qu'il ne s'agit plus d'une transgression verbale mais physique. Dans *En attendant Godot*, Vladimir a une envie pressante. Il suspend la pièce elle-même pour se soulager :

VLADIMIR. – Je reviens. (*Il se dirige vers la coulisse.*)

ESTRAGON. – Au fond du couloir, à gauche.

VLADIMIR. – Garde ma place (*Il sort.*)

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 48.

Ici, c'est la mention du « couloir » qui vient heurter la cohérence de l'espace dramaturgique. Ils sont censés être perdus sur un chemin en extérieur. Le couloir est donc un élément exogène qui appartiendrait en réalité à l'espace scénique. Tout indique que Vladimir quitte la scène pour prendre le couloir dans la coulisse. C'est du moins ce que veut nous faire croire l'auteur. Bien sûr, c'est un pari qui ne coïncide peut-être pas avec la réalité de la production du spectacle. Le couloir est donc plus exactement dans un espace dramaturgique second, qui se fait passer pour l'espace scénique, comme un entre-deux où le personnage échappe à sa propre diégèse. Pour preuve, Pozzo, qui est sur scène à ce moment là, s'étonne ensuite de la disparition de Vladimir et il ne comprendra pas davantage sa réapparition. Pourtant, il n'est pas loin de la vérité quand il dit :

POZZO. – Ne serait-on pas au lieu dit la Planche ?

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 122.

Les pièces du corpus sont parsemées de ce genre de remarques discrètes ou à double sens qui questionnent le degré d'immersion dans la fiction.

Chez Dubillard, il ne s'agit pas d'exacerber son vague à l'âme comme chez Ghelderode ou de briser momentanément la monotonie pour mieux rater une issue comme

chez Beckett. Les crises de conscience méta-théâtrale servent à prolonger le délire et à faire déborder le spectacle :

UN. – Ils finiront bien par parler de nous, à force de faire ce qu'on fait.

DEUX. – Du théâtre?...

UN. – Oui.

Dubillard, *Mariages*, p. 37.

En l'occurrence, le pronom « ils » renvoient aux journaux. Petit clin d'œil de l'auteur qui s'amuse de la notoriété, peut-être pour mieux en obtenir. Dans *Coda pour conclure et récapituler*, l'auteur met à jour l'excursion dans le réel par une habile indication didascalique :

DEUX. – Prenez la porte du fond, vous tombez dans la rue de... (*Nom de la rue du théâtre*).

Dubillard, *Coda pour conclure et récapituler*, p. 97.

Dubillard développe la plasticité de l'écriture théâtrale en voulant qu'elle s'adapte aux divers lieux de représentation. L'effet de réel produit implique en contre-partie que le public ne soit pas à l'abri d'une entrée en fiction. C'est d'ailleurs plus clairement le cas chez Alain Badiou qui n'hésite pas à malmener son public.

Dans *Ahmed se fâche*, le dispositif scénique place Ahmed dans la salle au lever du rideau, un peu à la manière de Cyrano de Bergerac dans l'exposition de la pièce éponyme. Le personnel dramatique compte deux spectateurs et une spectatrice qui vont rapidement prendre part à la polémique générale. Tout est fait pour semer la confusion et obtenir par l'effondrement du quatrième mur un effet de réel d'autant plus trompeur que c'est un coup monté. Ahmed n'hésite pas à s'adresser à l'ensemble de la salle :

AHMED. – [...] Public de toutes parts venu, rassemblé au hasard, représentant fragmentaire de l'humanité dissemblable!

Badiou, *Ahmed se fâche*, 2^e mouvement, p. 425.

Et par l'intermédiaire des personnages-spectateurs, il peut se permettre d'amplifier le conflit :

Le spectateur et sa femme sanglotante dérangent tout le monde pour sortir. Ahmed brandit son bâton. Le spectateur et son épouse se rassoient terrorisés.

Badiou, *Ahmed se fâche*, 1^{er} mouvement, p. 397.

Chez Alain Badiou, la conscience méta-théâtrale, que seul possède Ahmed, sert à affirmer sa supériorité sur les autres personnages, le public, le spectacle et peut-être même l'auteur. Déjà dans *Ahmed le subtil*, il n'hésite pas à bousculer ses comparses en étalant sa parfaite connaissance du théâtre :

AHMED. – Tu l'as déjà dit. Abrège ta scène d'exposition, si tu veux bien.
Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 2, p. 43.

Cela lui sert évidemment à jouer des tours. Les farces exploitent les ressources du réel pour gagner en drôlerie.

FENDA. – Ahmed, Ahmed ! Où es-tu ?
AHMED, *de sa place*. – Ici. Je suis ici.
FENDA. – Où ça, ici ?

Dans ce qui suit, le jeu est le suivant : pour Fenda, l'univers est la scène, et « ici », « ailleurs », ont la scène (éventuellement la coulisse) comme unique référent possible. pour Ahmed en revanche, l'univers inclut la salle dans laquelle il se trouve.

Badiou, *Le lieu*, p. 182.

Revers de la médaille, c'est bien cette supériorité qui rend Ahmed si marginal auprès des autres personnages, de même que l'enthousiasme du délire rendait le fou du Moyen Âge asocial. En tant que bouffon, Ahmed n'a pas d'égal, ce qui le condamne à une solitude très différente que celle des personnages de Dubillard et de Beckett. Entre deux plaisanteries, il s'épuise et s'époumone à alerter tous ceux qu'il croise. C'est en vain la plupart du temps. Il ne parvient pas à faire d'autrui son semblable.

AHMED. – *Les Citrouilles*? Mais c'est ma pièce, *Les Citrouilles*! C'est là-haut, *Les Citrouilles*. L'auteur, Alain Badiou n'est pas mort! Le metteur en scène, Christian Schiaretti n'est pas mort! Et moi, qui joue ici *Les Citrouilles*, je ne suis pas mort non plus! Et ces gens, là, qui regardent, ils sont bien vivants!

Badiou, *Les Citrouilles*, II, 6, p.548.

Les succès d'Ahmed reposent sur la manipulation et la vocifération. Il arrive également que ses doublures accèdent au même niveau de conscience que lui :

LA DOUBLURE. – [...] Et le voilà qui nous entraîne dans une expédition extrêmement douteuse. (*Au public, comme en secret.*) Il prétend qu'il descend aux Enfers pour le salut du théâtre français. Plaisanterie! Vantardise! Son seul but est de rencontrer Scapin. Son vrai maître, son idole! Scapin! Ahmed veut voir Scapin face à face.

Badiou, *Les Citrouilles*, I, 1, p. 470-471.

Alors aux enfers, Ahmed est surpris d'apprendre qu'on y jouera la pièce dans laquelle il se trouve. Il ne comprend pas que cela soit possible, ce qui signifie qu'il peut être dépassé par les impératifs de l'intrigue. Ahmed est au cœur d'un conflit : d'une part, en tant que bouffon, il manifeste la volonté d'échapper au déterminisme de l'intrigue car il est dans sa nature d'aller à contre-courant ; d'autre part, il reste un personnage et reste limité par le texte de l'auteur. C'est cette position intenable qui fait sa grandeur et son supplice.

Les bouffons parviennent fréquemment à passer outre les frontières entre le réel et l'imaginaire. Le procédé n'est pas neuf et d'autres y ont eu recours auparavant, mais il prend des proportions bien plus importantes dans les œuvres du corpus. Cette conscience extra-lucide fonctionne comme l'équivalent théâtral de la clairvoyance divine qu'on attribuait aux fous au Moyen Âge. Elle nous montre des êtres d'exception trop bien renseignés sur la contingence et les coulisses de leur propre existence. Ils se savent faits d'encre et de papier, et retournent néanmoins à la suite de la fable. Ils nous offrent une perle de sagesse : « dans les grands desseins, c'est déjà beau d'avoir voulu »¹⁴.

3.2 Dans un labyrinthe de miroirs

*Le monde est un théâtre, mais la
pièce est mal distribuée.*

Oscar Wilde

Alors même que les personnages comprennent mieux l'univers qu'ils habitent, la confusion grandit pour le spectateur qui ne sait plus très bien sur quel pied danser. La représentation n'offre plus une dichotomie claire et rassurante entre la fiction sur scène et la réalité de la salle. Non seulement la frontière se déplace et se perce, mais elle est encore mise à mal par la démultiplication des strates de représentations qui offrent des nouveaux territoires de jeu que les bouffons s'empressent d'investir.

¹⁴. Érasme, *Éloge de la folie, opus cit.*, p. 146.

Le bouffon, ou fou artificiel, est celui qui simule la folie, principalement dans une perspective ludique et divertissante. Par essence, il joue un double jeu : « sa fonction lui impose l’ambiguïté et le jeu du Fou est une osmose entre sa personnalité et sa fonction. Sa règle du jeu, c’est lui-même en fonction. Il est acteur, libre d’interprétation »¹⁵. Et puisque le bouffon est fondamentalement un acteur, il en découle deux conséquences. Premièrement, il est insaisissable. On peut identifier l’acteur qui joue le bouffon, et on sait que le bouffon joue un rôle, la plupart du temps celui du fou. Mais entre le fou et l’acteur, ceux qu’on voit, il y a le bouffon, celui qui nous échappe. C’est dans cet interstice des identités que se trouve le pur comédien. Les bouffons « sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n’existent pas »¹⁶. Pour Olga Dull, ce paradoxe identitaire servait déjà de métaphore à une forme de nihilisme anticipé dans les sotties du Moyen Âge : « les sotties proprement dites, pièces où le pacte avec la folie est la condition même du jeu, ont pour but, d’un point de vue moral, non pas de provoquer la perte d’identité, mais de dévoiler son absence. Dans ce type de sottie, le vide ontologique sert à assumer des identités différentes, source même de la théâtralité de la folie »¹⁷. Deuxièmement et conséquemment, le fou n’est qu’un rôle parmi d’autres que le bouffon peut jouer. Sorte de page blanche, le bouffon est le principe neutre du jeu. Il est d’ailleurs couramment admis qu’il peut jouer tous les rôles, alors que personne d’autre ne peut le remplacer¹⁸. Cette polyvalence est maintes fois exploitée dans le traitement théâtral.

De plus, le fractionnement de l’identité permet de dédoubler le jeu en créant des phénomènes de mises en abyme. Ce procédé célèbre dans la littérature baroque¹⁹ revient au goût du public grâce à l’œuvre de Pirandello ou de Genet. Le spectacle

15. Serge Martin, *op. cit.*, p. 36.

16. Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *opus cit.*, p. 306.

17. Olga Dull, *op. cit.*, p. 194.

18. Cette vérité ne concerne pas que le bouffon occidental mais également celui de l’opéra chinois. le bouffon, ou *chou*, y représente bien plus de personnages que le *sheng*, les rôles masculins, la *dan*, les rôles féminins, et le *jing*, les rôles forts au visage peint. Il peut être un empereur, un prince ou un personnage de haut rang, un marchand ambulante, un domestique ou un soldat, voire un lettré, un fermier ou un commerçant. Il est aussi bien jeune que vieux, masculin que féminin. Il lui arrive d’être sourd, aveugle ou boiteux, généreux, malfaisant, loyal ou traître.

19. Songeons par exemple à l’arrivée des acteurs dans *Hamlet*, à la tirade de Jacques dans *Comme il vous plaira* et au final de la *Tempête* de Shakespeare, à *l’Illusion comique* de Corneille ou à *La Vie est un songe* de Calderón.

se dédouble pour mieux se constituer comme sujet de la pièce. Gérard Genette écrit que « le monde baroque est une scène où l'homme joue sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur et dont le sens lui échappe »²⁰. Or justement, la modernité dote ses personnages d'une connaissance dramatique qui va paradoxalement renforcer leur sentiment d'impuissance. La conscience n'offre aucune prise sur le déroulement de la pièce. L'illusion de mener le jeu est d'autant plus grande qu'ils restent des personnages soumis aux indications de l'auteur.

L'image du miroir est fondamentalement liée à la folie : « il est étrange de constater la parenté thématique, dans la littérature, dans les récits légendaires, dans le folklore, entre la folie et le miroir »²¹. Par extension, cela renforce la parenté entre la folie et le théâtre, puisque ce dernier est, plus que d'autres genres, désigné par la métaphore du miroir. C'est la facticité du bouffon qui en fait un comédien par essence, comme le veut le paradoxe du comédien. C'est ce qui fait dire à Anne Larue que « le théâtre est *naturellement fou* »²². Ainsi, en enfreignant la scission d'avec l'imaginaire, le bouffon nous fait passer de l'autre côté du miroir, là où la logique s'inverse. Mais le spectateur n'y entre pas en suivant un lapin comme l'Alice de Lewis Carroll, il le traverse parce qu'un bouffon l'assomme avec ce miroir. C'est ainsi que « le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure »²³.

Nous avons déjà mentionné la quatrième scène du premier acte d'*Ubu cocu ou l'archéoptéryx* qui se déroule dans la Gidouille du Père Ubu. Il s'agissait alors d'insister sur la dimension gargantuesque et l'importance de l'estomac, de la nourriture et du devenir funeste de Mère Ubu aspirée par un boyau. Mais la Gidouille est aussi un théâtre :

Il commence d'entrer des tas de gens, du haut en bas, au fond du théâtre, à allure

20. Gérard Genette, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966, t. 1, p. 17.

21. Michel Foucault, « La littérature et la folie », *art. cit.*, p. 966. – Foucault donne de nombreux exemples de cette parenté : le cas typique de se voir à côté de soi quand on est fou (*Le Double* de Dostoïevski), l'idiote qui sert de miroir pour dire la vérité aux gens (*L'Idiot* de Dostoïevski et l'œuvre de Shakespeare), le fou qui a perdu son image (*Le Horla* de Maupassant), celui qui s'est dédoublé (*L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde* de Stevenson).

22. Anne Larue, *op. cit.*, p. 165.

23. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 126.

de touristes. Quatre-zoneilles, sans interrompre son travail, leur remet de petits cartons, et finit, la foule grossissant, par s'installer à un comptoir à tourniquet, devant l'escalier du pylone.

Jarry, *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, I, 4, p. 494.

L'entrée des touristes ne manque pas d'évoquer une entrée de spectateurs, d'autant plus que la mention du théâtre nous incite à le comprendre dans ce sens. Un flou intéressant demeure : Jarry parlait-il de la véritable entrée des spectateurs au fond de la salle ou d'une autre entrée sur scène qui l'imiterait en miroir ? De plus, la métaphore du théâtre en système digestif nous invite à interpréter cette vision du théâtre comme un engouffrement. Le spectacle avale le spectateur. Si on n'en était pas déjà à l'acte IV, on aurait pu imaginer une mise en scène où les véritables spectateurs seraient ainsi placés dans la salle, participant malgré eux au spectacle.

Dans *César-Antéchrist*, le Templier fait une remarque assez discrète :

LE TEMPLIER. – Frère, je vais changer d'être, car le signe seul existe.

Jarry, *César-Antéchrist*, L'Acte héraldique, sc.7, p. 292.

La tournure théorique est tout à fait surprenante dans l'économie de la pièce. L'auteur profite clairement du personnage pour disséminer des remarques poétiques. Le Don Juan de Ghelderode qui « s'appuie sur le théâtre dans le théâtre »²⁴ tient des propos tout à fait comparables :

DON JUAN, *vexé mais doux*. – Entendu ! Je suis et ne suis véritablement que celui qu'il me plaît d'être !

Ghelderode, *Don Juan*, acte I, p. 39.

Le Templier et Don Juan auraient le pouvoir de changer de rôle. Ils échapperaient à la contrainte et s'autodétermineraient, du moins, en apparence. Bien sûr, le véritable pouvoir reste dans les mains du dramaturge. C'est d'ailleurs le sens de la mise en garde que le Bonimenteur, dissimulé sous son parapluie, donne à Don Juan :

LE BONIMENTEUR. – Juan !... Juan !... tu joues bien ton rôle. Cependant, détail sur quoi pivotera le drame, un œil bleu te fixe, un œil magnétique qui lentement détruit ta puissance. [...] Si tu es sincère un seul instant, tu es perdu... Prends garde ! [...] Et persuade-toi qu'il n'y a ici ni décor ni acteurs, mais toi seul, maître du spectacle et spectacle toi-même !

Ghelderode, *Don Juan*, acte I, p. 44-45.

24. Jean-Pierre Ryngaert, « Ghelderode », *art. cit.*, p. 617.

Les yeux bleus font très probablement référence à ceux de Ghelderode qui était réputé pour ses prunelles. Des forces s'affrontent sur la scène qui questionnent la place du personnage. L'écriture de la pièce propose la bataille d'un personnage contre son créateur pour sa liberté. L'effet de miroir métaphysique est assez clair. Dans son essai sur le théâtre de Ghelderode, Nadine Berthe-Castro établit une typologie de personnages dans laquelle elle distingue le groupe des comédiens. Elle y fait figurer l'ensemble des nains et bouffons : « par leur truchement, le dramaturge interroge un théâtre plus vaste, celui de l'existence même, recherchant l'authentique sous le simulacre, l'identité sous le masque, bref l'être sous le paraître »²⁵. Pourtant, cette interrogation se refuse à donner des réponses claires. Elles se contentent de poser les questions :

La réflexion sur le théâtre place le théâtre sur le théâtre, et mène Ghelderode vers une dramaturgie de contestation délibérément libératrice et dangereuse. Elle jaillit d'un refus et d'une protestation devant l'absurdité de la condition humaine dans le monde. Mais l'auteur n'explique rien, il s'efface, après avoir exprimé scéniquement la nature même de l'expérience théâtrale, double de la réalité²⁶.

Plus retors peut-être que le paradoxe du comédien, celui du personnage traverse le théâtre de Ghelderode. Il autorise des contradictions comme celle-là :

LE BONIMENTEUR. – [...] Masqué, tu es vrai. [...] C'est carnaval et c'est l'heure des méprises...

Ghelderode, *Don Juan*, acte I, p. 34.

Cette poétique du masque convient bien au bouffon. Il se distingue par une nature singulière qui exige qu'il soit dans le jeu pour être pleinement lui-même. Ahmed s'en fait également le porte-parole :

AHMED. – Je suis universel, et non collé à une singularité divine. Je suis, sous le bois du masque, n'importe qui, égal à n'importe qui.

Badiou, *Les Citrouilles*, III, 6, p. 614.

La question de l'identité prend le pas sur le choix du rôle. La mise à nu révèle un degré zéro qui permet de devenir n'importe qui. Le substrat sous le masque est

25. Nadine Berthe-Castro, *op. cit.*, p. 102.

26. Jean Decock, *op. cit.*, p. 207-208.

une page vierge qui ne demande qu'à être investie par l'imagination : « le masque est l'une des expressions d'une faculté, ou plutôt d'une ambition fondamentale de l'être humain, qui est celle de se faire être »²⁷. Nekrozotar articule cette quête de l'identité avec le motif du *theatrum mundi* dans *La Balade du Grand Macabre* :

NEKROZOTAR. – Qui suis-je sur le sempiternel théâtre du monde ?

Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, acte I, 1^{er} tableau, p. 43-44.

On retrouve ce motif sous la forme d'un « universel théâtre »²⁸, d'un « Zirkous universel »²⁹, ou « du théâtre du monde »³⁰. Pour Jeanyves Guérin, il est clair que « le théâtre dans le théâtre reflète, métaphorise donc le théâtre du monde »³¹. Par la question de l'identité du bouffon, le théâtre nous offre des clefs pour comprendre autrement notre propre perception de notre nature.

Les mises en abyme sont nombreuses chez Ghelderode. Dans *La Mort du docteur Faust*, une « petite scène praticable »³² est érigée au fond de la salle du cabaret. Le reste de la pièce est truffée d'allusions qui vont dans ce sens. Diamotoruscant évoque son amour des comédiens³³ et s'exclame plus tard que « c'est le carnaval »³⁴, tandis que Faust lui rétorque ensuite : « quelle prodigieuse mascarade ! »³⁵. Le crieur prend le diable pour un « comédien »³⁶ et le traite de « farceur »³⁷. La distance de Faust vis-à-vis du spectacle qui se joue devant lui permet de déclarer : « c'est bien comique »³⁸. De même, il y a une pièce jouée dans l'acte II de *Le Sommeil de la raison* et une autre encore lorsque Bifrons et Horrir donnent un spectacle pour Foliaal dans *L'École des bouffons*. On peut y voir Horrir contrefaire Foliaal :

27. Jean Starobinski, *Interrogatoire du masque*, Paris, Galilée, 2015, p. 12.

28. Michel de Ghelderode, *L'École des bouffons*, *opus cit.*, scène 3, p. 303.

29. Michel de Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 128 - Il s'agit d'une variante pour le mot "cirque".

30. Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, scène 1, p. 16.

31. Jeanyves Guérin, « La mise de la scène en abyme, l'état-spectacle et le *theatrum mundi* », in Roland Beyen *et al.*, *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 60.

32. Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *opus cit.*, acte I, p. 221.

33. *Ibid.*, acte I, p. 226.

34. *Ibid.*, acte I, p. 230.

35. *Ibid.*, acte I, p. 231.

36. *Ibid.*, acte II, p. 246.

37. *Ibid.*, acte I, p. 228, & acte II, p. 247.

38. *Ibid.*, acte I, p. 236.

HORRIR ALIAS FOLIAL II. – [...] N'ai-je pas donné à la Cour, à toutes les Espagnes amusées la merveilleuse représentation de mon mariage, du mariage de la laideur avec la beauté, de la folie avec la sagesse ?

Ghelderode, *L'École des bouffons*, scène 7, p. 317.

Mais Barabbas se distingue dans l'art de se contrefaire dans un accès de surthéâtralité :

LA FOULE. – Ba-rab-bas, Ba-rab-bas, Ba-rab-bas !

Applaudissements. La clameur se prolonge. Barabbas, interloqué, essaye de se composer une physionomie aimable.

BARABBAS. – Lui-même ! Bien gentils d'être venus pour me voir crever. Contemplez-moi tout à votre aise. Je ne suis pas fort gai. Mais la prochaine fois, je le serai certainement. (*À Caïphe.*) Me diras-tu, vénérable salaud, pourquoi l'on m'expose aux regards de cette foule ? Si j'avais su, j'aurais fait un peu de toilette.

CAÏPHE. – Ne t'inquiète pas, Barabbas ! Attends, courbe la tête et, si tu en trouves le moyen, pleure... pleure...

Barabbas courbe la tête et renifle avec force.

Ghelderode, *Barabbas*, acte II, p. 125.

Barabbas se donne en spectacle, comme un mauvais acteur. La configuration du théâtre dans le théâtre est très récurrente chez Ghelderode, mais elle sert la plupart du temps à en montrer la facticité. Jeanyves Guérin en vient à poser la question : « le théâtre ne serait-il mis en abyme que pour s'y détruire ? »³⁹

Le miroir révèle la gratuité des effets et l'inconsistance des échanges chez Beckett également.

Dans *En attendant Godot*, les personnages se livrent à un petit jeu de rôles. La mise en abyme sert de prétexte pour tuer l'ennui :

VLADIMIR. – Tu ne veux pas jouer ?

ESTRAGON. – Jouer à quoi ?

VLADIMIR. – On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

ESTRAGON. – Connais pas.

VLADIMIR. – Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (*Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.*) Vas-y.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que je dois faire ?

VLADIMIR. – Engueule-moi !

ESTRAGON. – Salaud !

VLADIMIR. – Plus fort !

ESTRAGON. – Fumier ! Crapule !

³⁹. Jeanyves Guérin, « La mise de la scène en abyme, l'état-spectacle et le *theatrum mundi* », *art. cit.*, p. 58.

Vladimir avance, recule, toujours ployé.

VLADIMIR. – Dis-moi de penser.

ESTRAGON. – Comment ?

VLADIMIR. – Dis, Pense, cochon !

ESTRAGON. – Pense, cochon !

Silence.

VLADIMIR. – Je ne peux pas !

ESTRAGON. – Assez !

VLADIMIR. – Dis-moi de danser.

ESTRAGON. – Je m'en vais !

VLADIMIR. – Danse, porc ! (*Il se tord sur place. Estragon sort précipitamment.*) Je ne peux pas ! (*Il lève la tête, voit qu'Estragon n'est plus là, pousse un cri déchirant.*) Gogo ! (*Silence.*)

Beckett, *En attendant Godot*, acte II, p. 102-103.

La parenthèse est un échec car Estragon résiste mais on a bien, pendant quelques instants, un pastiche de la pièce elle-même. Ce jeu de miroirs permet à Beckett de créer en surimpression une variation interne de sa pièce. Le jeu ne tient pas longtemps à cause du télescopage des niveaux de représentations. Lorsque Vladimir dit qu'il ne peut pas, l'énoncé peut simultanément renvoyer à deux réalités. Ou bien il fait dire à Lucky qu'il ne parvient pas à penser, ou bien il avoue qu'il ne parvient pas à imiter Lucky quand il pense. C'est immédiatement après qu'Estragon sort du jeu. Vladimir n'a plus d'autre choix que de jouer les deux rôles très brièvement en s'ordonnant à lui-même de danser et en le faisant.

Précédemment, Estragon avait pourtant volontiers accepté de se prêter à une vaste digression théâtrale pour accoucher d'une action minime :

POZZO. – [...] J'aimerais bien me rasseoir, mais je ne sais pas trop comment m'y prendre.

ESTRAGON. – Puis-je vous aider ?

POZZO. – Si vous me demandiez, peut-être ?

ESTRAGON. – Quoi ?

POZZO. – Si vous me demandiez de me rasseoir.

ESTRAGON. – Ça vous aiderait ?

POZZO. – Il me semble.

ESTRAGON. – Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie.

POZZO. – Non non, ce n'est pas la peine. (*Un temps. À voix basse.*) Insistez un peu.

ESTRAGON. – Mais voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid.

POZZO. – Vous croyez ?

ESTRAGON. – Mais c'est absolument certain.

POZZO. – Vous avez sans doute raison. (*Il se rassied.*) Merci, mon cher. Me voilà réinstallé.

Beckett, *En attendant Godot*, acte I, p. 49-50.

Le changement de parlure d'Estragon contraste fortement avec son régime habituel de conversation. Le choix de Beckett d'en passer par une exacerbation des didascalies internes pour produire une action si maigre renvoie à la vacuité générale qui gouverne la pièce. Cette nécessité factice en passe par des formules conventionnelles qui sont présentées pour ce qu'elles sont, comme une revendication à produire de la théâtralité sans sujet. Le théâtre peut dès lors devenir une machine qui tourne à vide, à l'image d'une vie de gesticulations qui ne mène à rien. Bernard Dort propose une synthèse de ce phénomène :

Peut-être la richesse théâtrale de l'œuvre de Beckett est-elle là : elle admet bien des styles de jeu, mais, d'une certaine manière, ne s'arrête jamais sur l'un ou sur l'autre. Elle les met, aussi, en doute. Elle les montre jouant. Elle les dé-monte et en montre comme l'envers. Le texte déjoue toujours, peu ou prou, sa propre représentation. [...] C'est que le théâtre de Beckett ne cesse de jouer avec le théâtre : il l'affirme et il le sape d'un même mouvement. Il l'exaspère et il le réduit à presque rien. Sans jamais s'apaiser ou s'accomplir – comme cela se fait chez Pirandello. Donc, le jeu y est tout ensemble délié et entravé. Ses ratés comptent autant que ses réussites. Tout y est leurre : le système dramatique comme les personnages...⁴⁰

Ce jugement s'applique également fort bien à Dubillard. Alors qu'ils répètent une tragédie classique, Un souffle sa réplique à Deux qui semble avoir perdu le fil :

DEUX. – « Quoi ? »
UN (*BUTANE*). – Quoi : « quoi » ? Ah... (*Il joue* :)
Quoi, seigneur, je vous vois ! À peine sur sa tour
Le guerrier, de sa trompe a rallumé le jour, et déjà !...
DEUX (*Énée*). – Ma présence a de quoi te surprendre,
Butane, je le sais. Depuis que de mon gendre
Ces murs trop glorieux protègent le sommeil, [...]

Dubillard, *Tragédie classique*, p. 115.

Le gouffre stylistique qui sépare cet extrait des autres diálogos suffit à susciter le comique. La distance permet de mettre dos à dos le classicisme de l'un avec le dénuement moderne de l'autre. Les deux sont autant moqués. Dans *L'île déserte*, la fantaisie lexicale devient un accident programmé :

UN. – Ça doit être une plus-qu'île.

⁴⁰ Bernard Dort, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 228-229.

DEUX. – Une plus-qu'île. Oui. Dites plutôt que vous avez fait une erreur dans la première phrase du dialogue et comme vous écrivez à la machine, vous avez eu la flemme de corriger. Allez, dites-le, sans ça, on ne va pas s'en sortir.

Dubillard, *L'île déserte*, p. 297.

Les articulations de la langue sont une entrée vers l'architecture du texte. Le spectateur est invité à jeter un œil sur les ficelles du spectacle, voire à le désosser. Pour Robin Wilkinson, « son théâtre est foncièrement subjectif, faisant valoir sa machinerie dans la transformation du signe, affichant sa théâtralité dans la mobilité du personnage. Les ficelles, laisses, longues et autres cordons qui rattachent les personnages au créateur absent ne sont pas coupés mais donnés à voir, fils d'Ariane guidant le spectateur vers la source de la parole, lignes de fiction de la conscience réflexive »⁴¹.

Lorsque Badiou réécrit *Les Fourberies de Scapin*, il ne manque pas de réécrire la scène où le valet prépare le fils à tenir tête à son père.

AHMED. – Laisse Herr Freud au placard. Si tu lâches au premier choc, il t'enfoncé, il te sucre, et adieu Fenda. Étudie la question. Fais la comédie du gros dur. Annonce que tu vas lui mettre la tête au carré s'il touche à Fenda. Ces gars-là sont des lâches, dans le fond.

ANTOINE. – Dur, c'est dur. Quel merdier !

AHMED. – À l'entraînement, j'ai dit. Répétons les gestes, comme au foot. Vas-y, gueule sombre, la mâchoire serrée, à bloc, l'œil frénétique.

ANTOINE. – Comme ça ?

AHMED. – Encore plus coriace.

ANTOINE. – Là, ça colle ?

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 3, p. 50.

Ahmed fait office d'entraîneur. L'excellence de son jeu serait troublante de confusion, s'il n'en profitait ensuite pour prendre la défense des minorités raciales, trait de caractère qu'il ne parvient pas à gommer. Ahmed se distingue des autres bouffons en ce qu'il fabrique des comédiens. Il est à la fois acteur, auteur et metteur en scène :

AHMED, à madame Pompestan. – Je reprends et tâchez d'enchaîner, sinon c'est lui qui se déchaîne. Page 29. (*Dans tout ce qui suit, au début, Ahmed dirige madame Pompestan comme une marionnette, brise ses révoltes, lui souffle le rôle, la protège des mouvements d'impatience de la doublure-Pirandello, etc. Peu à peu, madame Pompestan prend de l'assurance, affirme son jeu et son plaisir et finit par cabotiner.*)

Badiou, *Les Citrouilles*, II, 5, p. 540-541.

41. Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard*, opus cit., p. 221.

À la fin des *Citrouilles*, Madame Pompestan décide de quitter la politique pour rejoindre une troupe de théâtre. C'est dire l'influence qu'Ahmed a sur ses compères. Pour le sport, il se donne même des cours de théâtre à lui-même devant les autres personnages :

Camille et l'homme-araignée s'installent. Dans tout ce qui suit, Ahmed est tantôt dans la figure du metteur en scène, à l'extérieur de l'aire de jeu, un peu dans l'ombre, tantôt dans la figure de l'acteur tragique, sur l'aire de jeu et dans la lumière.

AHMED (*metteur en scène*). – Saisis bien la situation. Tu parles pour convaincre. Mais justement, tu n'as pas besoin de te convaincre, toi. Ton corps est un argument. Il n'est pas l'enveloppe d'une certitude intérieure. Spécialement dans la tragédie, tout est dehors, rien dedans ! Tu n'as pas besoin de comprendre ce que tu dis, il suffit de le produire. Vas-y.

Acteur.

« Nous, genre de l'ombre et du renversement des places, nous ne sommes pas de l'espèce ordinaire. Nous ne désirons plus le bonheur. Nous en appelons en chacun à une prédiction cachée : celle qui le porte, dans le vide statutaire, à la croix du tout et du rien. »

Badiou, *Ahmed se fâche*, 2^e mouvement, p.431.

Ahmed est le grand maître de la scène. Son pouvoir semble sans limite dans l'extrait suivant de *Ahmed se fâche* où il décide de rejouer une scène pour lui donner une orientation différente :

AHMED. – [...] Viens, Camille, viens ! Recommençons ! J'avais tort de ne pas avouer plus tôt que j'étais le maître du théâtre. Recommençons ! Lumières, décor, musique ! On reprend.

Tout se rétablit comme au début. Ahmed est avec la valise. Le jeu devra être très visiblement différent de la première interprétation.

Badiou, *Ahmed se fâche*, 1^{er} mouvement, p. 403.

Ahmed accède à un contrôle dont les bouffons de Ghelderode n'osaient rêver. Il ne s'agit pas de disséquer le spectacle pour le renvoyer à sa caducité comme chez Beckett ou Dubillard. Avec Alain Badiou, la combine consiste à effacer toute trace de l'auteur et à simuler un pouvoir total du bouffon.

Par un jeu de dévoilement, les bouffons nous révèlent les rouages du spectacle. On est invité à le traverser pour avoir un point de vue inédit. De l'intérieur et à l'envers, la fabrique de la pièce fait de l'ombre à l'intrigue initialement proposée. Les bouffons coupent à travers champ, créant des ouvertures dont ils se présument les auteurs. Dans l'œuvre de Jarry, ces ouvertures sont encore rares. Elles visent essentiellement à brouiller la frontière qui sépare la représentation du public pour produire un effet

festif. Le spectateur est pris par surprise. Il s'agit de le déstabiliser. Chez Ghelderode, ces ouvertures ne se font que pour mieux claquer la porte sur le nez des bouffons. Elles sont considérées comme des tentatives de révolutions, sans cesse répétées, sans cesse ratées. Elles permettent néanmoins de redonner un souffle à la pièce. Chez Beckett, l'éclatement de l'illusion sert à occuper un espace désespérément vide. On s'échappe l'espace d'un instant de la rigueur de la scène en niant le monde dramaturgique. Dubillard met encore plus l'accent sur l'artificialité du texte. Le personnage perçoit l'intrication de la langue et du spectacle, et explore le déraillement du premier pour tester les limites du second.

La présence importante de effets de miroirs où la théâtralité se reflète nous invite à penser qu'il s'agit plus que d'un désir d'octroyer une place particulière à un personnage qui s'affranchit des codes du genre. C'est aussi l'occasion d'introduire dans le texte même le commentaire de l'auteur et sa conception du théâtre.

3.3 La théorie du joker

*Fou
n'est-ce pas
Tous les acteurs sont fous
tous les bons acteurs sont fous
le théâtre tout entier est fou
Les gens de théâtre
des gens fous
Le monde du théâtre
un monde fou.*

Thomas Bernhard

Si la position de surplomb du bouffon permet aux auteurs de saper les convictions politiques ou d'ébranler les certitudes métaphysiques du public, elle leur donne également l'occasion de l'instruire sur leur conception du théâtre. Les auteurs du corpus suivent volontiers cette tendance à mettre la théorie à l'intérieur de l'œuvre et non plus en marge. Pour cela, ils tirent parti de la position unique que les bouffons peuvent occuper dans des fêtes comme celles du carnaval où « les fous tiennent

souvent la vedette » du fait qu'« ils aident à faire comprendre »⁴² son déroulement. Jacques Heers précise même que les bouffons sont parfois les seuls à porter la leçon du spectacle dans les festivités médiévales. Et il en allait déjà de même dans la farce médiévale où il n'était par rare que l'acteur comique commente la pièce⁴³.

Ainsi, on n'est guère étonné de les voir s'inventer en narrateur ou se faire passer pour l'auteur. Hamm se désigne comme un romancier et Krapp, en s'enregistrant, mime véritablement le travail du producteur de textes. Et dans la réalisation, la tentation est grande pour le metteur en scène d'incarner le rôle du bouffon. Le personnage de Barabbas a été joué par Jean Le Poulain lorsqu'il en était le metteur en scène, et Folial de *L'École des bouffons* par Marcel Lupovici, également metteur en scène mais aussi directeur du théâtre.

Dans *Don Juan*, le personnage du Bonimenteur apparaît avant tous les autres, abrité sous son parapluie, pour annoncer le spectacle directement au public. Plusieurs fois, il commente l'action en montrant qu'il en possède les tenants et les aboutissants. À la fin de la pièce, il se charge de conclure :

LE BONIMENTEUR. – Don Juan ? Où cours-tu ?... (*Il regarde au loin.*) Trop tard !... (*Il s'adresse au public.*) Le carnaval est terminé !...

Et il s'en va, visiblement joyeux.

Ghelderode, *Don Juan*, acte III, p. 97.

Selon lui, toute la pièce est un carnaval. Ses commentaires servent d'introduction et de conclusion, un peu à la manière du Puck du *Songe d'une nuit d'été*. Shakespeare avait affirmé « le fort pouvoir d'identification qui émane du bouffon » est issu de la complicité que le clown élisabéthain entretient avec le public par ses remarques adressées au parterre et à son rôle de médiateur qui en fait « le représentant sur scène du spectateur »⁴⁴. Dans *Don Juan*, le carnaval repose sur une mise en abyme et sert de métaphore à la vie elle-même, ce qui nous renvoie au *topos* du *theatrum mundi*. C'est au personnage de déterminer le genre de la pièce, privilège d'auteur.

De manière assez similaire, Ahmed n'hésite pas à interrompre le déroulement de l'action pour la commenter :

42. Jacques Heers, *op. cit.*, p. 229.

43. Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 317.

44. Sever Martinot-Lagarde, *op. cit.*, p. 38.

AHMED. – Dis-moi, Camille. Qu'est-ce que tu fais là ? Quel est ton but ?

À la salle.

Je vous le demande, à vous : quel peut bien être le but d'une louloute qui vient fumer sa clope en public, et ne dit pas un mot ? À quoi ça ressemble ?

Badiou, *La finalité*, p. 329.

Ahmed se fait clairement le porte-parole du public dont il verbalise les interrogations légitimes face à un choix dramaturgique mystérieux. Il se fait en quelque sorte la voix de la raison qui questionne une pratique théâtrale en apparence non motivée. C'est aussi l'habile moyen pour Badiou de s'excuser lui-même, en pointant du doigt ses propres bizarreries, pour finalement mieux les faire passer.

Plus ambigu peut-être est l'extrait suivant où Ahmed résume la scène d'exposition sans fioriture :

AHMED. – Deux jeunes couples brisés, le terrorisme international décapité. Événements étranges ! L'alliance sexuelle multinationale du jeune ouvrier d'avenir et de la noire et resplendissante Fenda jetée dans l'exil ! Et, sous la même conjugaison d'astres, la sexuelle accointance de la PQCF et du bombinateur Alexandre s'achève à Fleury-Mérogis ! Oh ! Oh ! Feuilleton lacrymal moderne !

Badiou, *Ahmed le subtil*, I, 2, p. 45-46.

On retrouve la caractérisation générique interne qui montre la science littéraire du bouffon, maître littérateur, mais c'est aussi le constat du spectateur, à qui on rappelle ce petit bilan. Les procédés de clarification ne sont plus glissés discrètement dans un dialogue mais surexposés dans leur artificialité.

Au contraire, un cas particulièrement paradoxal d'identification entre le bouffon et le spectateur se trouve dans *Oh les beaux jours*, lorsque Winnie se dédouble pour jouer un couple dans le public, réfléchissant tel un miroir l'image d'un couple de spectateurs moyen, sorte de prosopopée qui permet d'opposer la conception théâtrale de l'auteur à celle du public de son époque. L'identification est donc au service d'une querelle :

WINNIE. – [...] Enfin – peu importe – ce Cooker – Piper – peut importe – et la femme – main dans la main – chacun une sacoche – genre fourre-tout – marron – plantés là à me fixer – bouche bée – puis lui – Piper – Cooker – peu importe – À quoi qu'elle joue ? dit-il – à quoi que ça rime ? dit-il – fourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit – grossier personnage – ça signifie quoi ? dit-il – c'est censé signifier quoi ? – et patati – et patata – toutes les bêtises – habituelles – tu m'entends ? dit-il – hélas, dit-elle – comment hélas ? dit-il – qu'est-ce que ça signifie hélas ? (*Elle s'arrête de limer, lève*

la tête, regarde devant elle.) Et toi? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi? Est-ce parce que tu tiens encore debout sur tes deux panards plats, ton vieux baise-en-ville bourré de caca en conserve et de caleçons de rechange, me traînant d'un bout à l'autre de ce fumier de désert – vraie harengère, digne compagne – (*soudain violente*) – lâche-moi, dit-elle, nom de Dieu, et croule, croule! (*Elle se remet à limer.*) Pourquoi qu'il ne la déterre pas? dit-il – allusion à toi, mon ange – à quoi qu'elle lui sert comme ça? – à quoi qu'il lui sert comme ça? – ainsi de suite – toutes les sottises – habituelles – faut la déterrer, dit-il – comme ça elle n'a pas de sens – la déterrer avec quoi? dit-elle – les mains nues, dit-il, je le ferais avec les mains nues – devrait être mari et – femme. (*Elle lime en silence.*) Puis les voilà partis – main dans la main – les sacoches – qu'ils s'éloignent – flous – puis plus ici. (*Elle termine la main droite, l'inspecte, dépose la lime, regarde devant elle.*)

Beckett, *Oh les beaux jours*, acte II, p. 50-51.

Par l'incrustation du dialogue, Winnie transforme le public en acteur du débat poétique. Miroir de la salle, le scène fonctionne en circuit fermé. De même, dans *Fin de partie*, « l'acte de langage je raconte des personnages beckettien en fait l'hypostase de l'auteur, la figure étincelante de la parole démiurgique »⁴⁵. Anne Ubersfeld s'appuie sur Hamm qui fait des autres personnages ses auditeurs et se confie également au public, mettant les uns sur un pied d'égalité avec les autres. Elle associe ce commentaire perpétuel à un « métarécit » semblable à celui de la *La Dernière Bande*, « comme si se faisait entendre en voix off un métadiscours autoréflexif, tout à fait analogue au commentaire mimique de Charlot, chargé d'une tâche *un peu trop* difficile et qui commente par la gestuelle sa propre incertitude sur la réussite de son exploit »⁴⁶. Elle conçoit ce discours comme un recours pour pallier l'échec de l'action. Il s'agit pour Beckett d'exhiber le langage dans sa fonction de dire le monde.

Lorsque les bouffons de Ghelderode nous parlent de littérature, c'est pour affirmer leur position auctoriale :

LE PITRE, *sautant de la baraque*. – Ce sera superbe, oui. Et, dans mon cerveau de clown, j'ai conçu une scène étonnante qui fera accourir les masses.

Ghelderode, *Barabbas*, acte III, p. 154.

FOLIAL, *moqueur*. – [...] Sais-tu, bouffi, que j'ai composé cent pièces de théâtre, que

45. Anne Ubersfeld, « Beckett dit : je raconte », in Jean-Michel Place, *Revue d'esthétique. Samuel Beckett*, Paris, 1990, p. 67.

46. *Idem*.

j'ai prêté ma plume aux meilleurs dramaturges des Espagnes ?

Ghelderode, *L'École des bouffons*, scène 7, p. 315.

Quelques pages plus loin, Folial nous apprend qu'il possède un trésor, une vaste collection de visages de gens illustres ou inconnues, sorte de réserve infinie de rôles à disposition pour jouer la comédie⁴⁷. Bref, il est l'acteur ultime, le metteur en scène et l'auteur, autant dire tout le théâtre à lui seul.

Le discours dramaturgique traverse de part en part les différents volumes de diablogues de Dubillard. Dans *Monstres sacrés*, Un et Deux commentent un théâtre indéfinissable :

UN. – Oui. Comme ça, tenez : le pied gauche par terre, elle levait le pied droit, et hop ! Elle le posait devant le pied gauche. Et à ce moment-là, n'est-ce pas ? Comme on s'y attendait ; puisqu'elle avait commencé à remuer celui-là, il n'y avait pas de raison pour qu'elle change... eh bien non : elle laissait son pied droit par terre, et zioupe ! Voilà son pied gauche qui s'envole. Médusé, on était. Et alors, tenez-vous bien, au moment où on se dit : tiens elle a changé de pied, c'est le pied gauche qui est important et qui va tout faire, ha ! – Elle vous le repose tout bonnement par terre, comme s'il ne l'intéressait plus, on voit qu'elle pense : non tout compte fait, je préfère l'autre, et voilà son pied droit qui repart. Et comme ça jusqu'à ce qu'elle soit arrivée au milieu de la scène, jamais le même pied deux fois de suite : droite, gauche, droite, gauche, droite, sauf une fois, pour éviter la monotonie, où elle utilisait le même pied trois fois de suite : Tim, ti-im, ti-im. Vous pensez ! Rien que ça, le public à la fin étant tendu comme une arbalète.

[...]

Et alors tout à coup, quand il y avait déjà la moitié de la salle qui avait fichu le camp, croyant que c'était fini, voilà son silence qui grossit, qui grossit, elle ne bouge plus d'un poil, ça devient d'une pesanteur qu'on aurait dit un orage.

[...]

Tenez, sa première tirade, quand Bérénice entre, là, juste après ce silence énorme où elle se mouchait, et tout, ah ! Moi, rien que d'y penser, c'est bien simple, je suis suffoqué.

[...]

Elle disait... sans intonation, comme ça, elle disait... Hahhhhh...

Dubillard, *Monstres sacrés*, p. 88-89.

L'admiration ironique de Un et Deux fonctionne assez comme un éloge paradoxal du jeu d'acteur. Jamais l'atérance du pied gauche et du pied droit n'a reçu un intérêt si vif. Difficile cependant de déterminer si Dubillard visait quelqu'un en particulier quand il s'est amusé à caricaturer ce théâtre de la banalité. Il faut dire qu'il s'amuse

⁴⁷. Michel de Ghelderode, *L'École des bouffons*, *opus cit.*, scène 3, p. 302.

tout autant à se tourner lui-même en dérision. Dans *Le sketch de Paulette*, Un et Deux répètent un sketch de la cousine Paulette, dont le style nous est assez familier :

UN. – On y va ?

DEUX. – On y va.

UN. – *Bonjour*

DEUX. – *Bonjour*

UN. – *Bonjour*

DEUX. – *Bonjour*

UN. – *Bonjour*

DEUX. – *Bonjour*

UN. – *Bonjour*

DEUX. – *Bonjour*

UN. – *Bonjour*

DEUX. – Oh, dites, vous trouvez ça drôle ?

UN. – Bien sûr que c'est drôle. C'est ce qu'on appelle le comique de répétition.

DEUX. – Oui, oh ! Répéter, ça peut être drôle, mais ça dépend de ce qu'on répète. Moi, ça m'étonnerait bien que vous arriviez à faire rire quelqu'un en répétant : « Bonjour, bonjour », comme ça.

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 39.

Le style de la cousine Paulette n'est pourtant pas différent de celui de Dubillard. Il est aussi similaire à celui de Beckett par moments. Dans l'exemple suivant, il est difficile de ne pas y voir un clin d'œil :

UN. – Un temps. Elle a marqué : un temps.

DEUX. – Oui. Ça, je ne vois pas pourquoi.

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 43.

Tout le texte consiste à se saborder dans un grand jeu d'autodérision. Dominique Noguez propose de parler d'« humour blanc » pour caractériser « la forme d'humour qui vise à l'amoindrissement et à l'autosabotage d'un texte par lui-même »⁴⁸. La critique du style vaut pour le sketch qui est en train d'être joué devant nous. Parfois, c'est un procédé issu d'un autre diablogue qui est ridiculisé :

UN. – *C'était un dinénarrable, votre dîner.*

DEUX. – Non, ne dites pas que c'est un « dinénarrable ». Elle se rend pas compte, la cousine Paulette : les calembours, ça fait mauvais genre. Pourtant, elle aurait dû s'en apercevoir, qu'on en fait jamais d'habitude. C'est pas drôle.

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 43.

48. Dominique Noguez, « L'écrevisse et le cabri », in *Revue d'esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 420.

Tout cela sert aux personnages à nous renvoyer à leur propre incapacité à jouer, à écrire ou même à nous faire rire :

DEUX. – Ça peut pas faire rire! C'est pas possible! On sent tout de suite que c'est un procédé! Ah je vous jure, la cousine Paulette, je l'aime bien, et puis c'est gentil à elle d'avoir eu l'idée de nous écrire un truc, tout ça c'est très bien, mais le seul ennui, c'est que son comique, il ne fera rire personne. Elle sait pas ce que c'est que d'être drôle.

UN. – Oh, ben... nous non plus.

DEUX. – Non, mais nous, on n'essaye pas. Nous on se contente d'être intelligent et d'incarner la bêtise de notre époque.

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 40.

UN. – Et puis ce qui est embêtant, aussi, c'est que nous deux, on sait pas jouer. Causer, ça va, mais s'il fallait qu'on écrive tout ce qu'on dit avant de le dire, vous parlez d'un boulot! et en plus on le dirait mal.

DEUX. – Bien sûr. Nous, ce qu'on a, c'est qu'on est spontané. On parle à la va-comme-je-te-pousse. Pendant qu'elle y était, Paulette, pourquoi elle ne nous l'a pas écrit en vers, son dialogue!

Dubillard, *Le sketch de Paulette*, p. 41.

On a affaire là à une grande ironie du texte qui se moque de lui-même. Tout est fait pour donner l'impression que les personnages échappent au contrôle du texte parce qu'ils prennent une distance critique par rapport à lui. Le bouffon simule l'émancipation. Dans un programme de théâtre, on peut lire que « les *Diablogues* sont autant un exercice littéraire comique qu'un duo de clowns fragiles : des dialogues diaboliques et des personnages sensibles dénués de stratégie »⁴⁹. Tout est dans l'art de feindre l'absence de stratégie, de donner l'impression que le texte s'improvise au fur et à mesure, dans une grande liberté d'enchaînement et d'orientation.

C'est Ahmed cependant qui peut prétendre à être le grand maître du théâtre. Il dépasse largement les prérogatives d'un commentateur, d'un narrateur ou d'un auteur. Il palabre dans le texte sur les principes poétiques en théoricien érudit.

Ahmed est un personnage frontal. À mes yeux, c'est très important. C'est un personnage qui, en réalité, s'adresse au public. Il est tout le temps dans le jeu. Mais dans la manière dont il est dans le jeu, il est très en relation avec le public, très « adressé » au public. Et la question du public, dans ce type d'aventure théâtrale, est essentielle. La possibilité de cette adresse au public très frontale, très immédiate, très physique,

⁴⁹. Programme du théâtre des *Diablogues* au théâtre de La Coursive, scène nationale de la Rochelle, dans la mise en scène d'Anne Bourgeois, 2007-2008, p. 13.

fait qu'on peut faire dire à Amed tout ce que l'on a envie que le théâtre dise, tout ce que l'on pense que le théâtre est en état de dire⁵⁰.

C'est ce qu'il fait quand il décide de faire cours sur le sens du réel et de la représentation au théâtre. Il se met alors à lancer des ordres à la régie, affichant un plein contrôle de la situation :

AHMED. – [...] Le faux du théâtre. Le tout-faux. L'idée-théâtre vient toute vraie dans le tout-faux. Tiens tiens ! Par quoi ça commence ? Par un plancher. Des rues, des villes, des forêts, des palais ? Un plancher ? Montrez le plancher, s'il vous plaît ! Lumières sur le plancher !

Chaque commandement théâtral d'Ahmed doit être exécuté par des moyens simples et visibles, une énumération des artifices, des artisanats, des trucs. Il y a aussi une improvisation d'Ahmed sur chaque élément mentionné. Cette improvisation utilise à la fois la matière concernée (par exemple, il tape sur le plancher avec son bâton, il court dessus, etc.), le mot (variations sur « planche », « est », « le plan », etc.), et l'usage de la chose au théâtre (poses théâtrales prises à l'avant-scène, tout au fond, etc.).

Et devant ou derrière ce plancher, il y a des rideaux, bouts de toile dans le vent de l'esprit. Mesdames, messieurs ! Rideau !

Badiou, *Ahmed se fâche*, 2^e mouvement, p. 413.

Par la suite, il fait entrer des personnages, leur ordonne des actions et argumente pour savoir ce qu'il est possible de faire et de montrer, pour déterminer ce qui relève de l'illusion et du réel. Dans la même veine, il disserte sur les problématiques de l'identité de son personnage en détournant Descartes :

AHMED. – [...] Bon. Est-ce que c'est vrai, ça, « je pense, donc je suis » ? Supposez que là, masqué devant vous, je pense que je ne suis pas. J'ai toutes sortes de raisons de penser que je ne suis pas ! En tout cas que je ne suis pas moi. Je suis masqué, je joue le personnage d'Ahmed, et qu'est-ce que ça devient, dans tout ça, moi, le moi que je suis ? Je ne suis pas qui je suis, et tout aussi bien je suis qui je ne suis pas ! Puisque je joue à être ce que je ne suis pas, j'ai bien le droit de penser que je ne suis pas. Vous me suivez ? Suivre celui qui suis ce qu'il n'est pas, voilà le théâtre. [...] Et moi, derrière mon masque ? Est-ce que je suis ? Non ! C'est Ahmed qui est là, devant vous, et moi je ne suis pas, je suis Ahmed. Mais pour ce qui est de penser, je n'arrête pas ! Pour qu'Ahmed soit là devant vous, je dois penser à chaque seconde à faire ceci et cela, à inventer, à me souvenir du diable de texte de l'auteur que je suis en train de vous réciter ! Je pense, je pense, je suis tout en sueur, sous mon masque à force de penser. Pour qu'Ahmed soit là, et pour que moi qui pense, je n'y sois pas. Donc, moi, je peux dire : « Je pense et je ne suis pas. »

Badiou, *Le Sujet (1)*, p. 218-220.

50. Alain Badiou, « Interview avec Chantal Boiron : Un opérateur théâtral », *art. cit.*, p. 53.

AHMED. – Ainsi solitaire, sur la scène du monde, je m'avance masqué. Je vous regarde. Car sans vous, je suis incomplet. Et vous aussi, sans moi, sans Ahmed, sans tout ce qui pour vous est Ahmed, sans ce qui sous ce nom vous arrive de réel et de vrai, et donc souvent vous esquivez la venue, oui, sans Ahmed, sans votre Ahmed intérieur, vous êtes incomplets, mutilés, écartés de votre propre et libre puissance. Heureusement, il existe pour chacun une circonstance de la vie où il peut découvrir, déclarer son Ahmed intérieur. Chacun, s'il accueille la circonstance déracinante, peut laisser venir au jour l'Arabe clandestin qu'il est, sous la carapace de la convenance. Car l'Arabe intérieur de chacun est la possibilité inaltérable qu'il détient de devenir, un jour, soudain, le nomade conquérant de son propre désert. Et ainsi il vous est plus facile de me rencontrer en vous-mêmes, et de soudain vous compléter par une libre insurrection de l'âme, qu'il n'est aisé à moi, Ahmed dont tout l'espoir vivace est dans le masque, de vous rencontrer, vous qui me regardez vous voir fixement.

La journée s'achèvera-t-elle dans la mélancolie? Il y en a trop que je n'ai pas su convaincre, moi qui ne suis que le corps par où passe, fictive, l'obligation d'un ralliement, d'un applaudissement.

Badiou, *Ahmed se fâche*, 4^e mouvement, p. 453-454.

AHMED. – Qui suis-je? Xanthias ou Scapin? Sganarelle et Arlequin? Figaro? Je suis Ahmed. Et vous croyez que je vais mourir? Jamais ici, en tout cas... Car je suis ici, le corps immortel des vérités successives. Ahmed, seul en ce monde, est du bois (*Il montre son masque.*) dont se font les mensonges de la vérité. Ahmed est monté sur la scène, il n'en redescendra plus! Le théâtre, avec Ahmed, éternellement aura lieu. Si ce n'est pas dans les palais, dans les caves. Si ce n'est pas dans les caves, dans les camps. Si ce n'est pas dans les camps, dans les champs. Et si ce n'est pas dans les champs, aux Enfers! Éternité en Ahmed de Xanthias... et de Scapin... et d'Arlequin... (*Tout ceci avec des improvisations sur les figures canoniques de la comédie.*) Éternité d'Ahmed, actif descendant de tous les masques, de tous les corps sacrés. Je suis là! Aucune tyrannie, aucun désert, aucune obsession des équilibres monétaires ne viendront à bout d'Ahmed! Éternité de la présence! Éternité du jeu! Vive le théâtre!

Badiou, *Ahmed se fâche*, 4^e mouvement, p. 463.

Ces longs discours sont difficiles pour le public. Le texte devient peut-être trop didactique, risquant d'assommer le public d'une surcharge théorique. On sent bien qu'Ahmed est le vrai sujet du cycle, dans tout ce qu'il a de dramatique et de philosophique. Ses aventures deviennent prétexte à la spéculation. Mais en même temps, la réflexion dramaturgique est la clef de voûte qui réunit tous les sujets chers à Badiou : le politique comme le métaphysique. Et le bouffon n'est autre que la quintessence de la théâtralité.

Le théâtre est pour le bouffon moderne un centre d'intérêt majeur et sérieux. Plus que de jouer avec les règles de sa propre conscience, du quatrième mur ou

de sa capacité à jouer différents rôles, il devient un commentateur, et presque un théoricien du théâtre qui lui est plus que jamais consubstantiel : « On peut en effet attribuer au Fou, bouffon du roi, les mêmes qualificatifs d’amuseurs imprévisible et dérisoire, de fantaisiste capricieux, de provocateur sage, de confident, de conseiller, de révélateur – lesquels décrivent la fonction du théâtre »⁵¹.

Mathilde Dunoyer dresse un portrait du bouffon de théâtre du XVII^e siècle qui vaut encore pour celui de la modernité. Elle montre comment la position intermédiaire du bouffon permet d’articuler une polyphonie savante où se rejoignent non seulement les instances de paroles mais où se superposent les discours :

Pour en finir avec la fonction narrative du bouffon, il convient d’en mesurer parfaitement l’enjeu. Quels que soient la nature exacte de la narration et son contenu – qu’il s’agisse d’un rapport de faits particuliers, d’un récit, ou d’une description –, quelle que soit sa valeur – qu’elle soit comique, poétique, explicative, ou simplement informative –, et quelle que soit sa longueur – qu’elle s’inscrive au sein de longs passages ou qu’elle repose, à l’état fragmentaire (parfois même allusif, – sur de courtes répliques –, cette narration va constituer un lieu de carrefour où se rencontrent différents discours. C’est, en effet, essentiellement à travers les passages narratifs que notre héros peut se faire le porte-parole d’une idée de l’auteur, qu’il peut refléter un sentiment ou traduire une émotion du spectateur, ou tout simplement exprimer son propre jugement. Le récit favorise l’allusion, l’insinuation, le sous-entendu ; il est un lieu privilégié où l’émotion peut s’exprimer, où la parole se charge en connotations affectives. Plage ouverte à d’autres discours qui viennent s’y greffer en surimpression, il forme un admirable creuset polyphonique où s’entrecroisent différentes voix. La narration est donc rarement gratuite et encore plus rarement neutre⁵².

Le bouffon est la figure exemplaire de l’énallage. Il peut être tantôt le public, tantôt l’auteur, tantôt il semble être lui-même, une créature affranchie des rails du texte. Il est l’agent par excellence de la théâtralité. Il peut aussi bien démultiplier les strates de la fiction que la percer de toute part pour s’échapper ou faire déborder le spectacle de la scène. Sorte d’électron libre, il oblige le spectateur à rester sur le qui-vive. Comme dans les jeux de cartes, ce joker incarne l’aléatoire, l’exception et la surprise. Toutefois, en passant outre les limites du genre, il en redessine les contours

51. Serge Martin, *op. cit.*, p. 16-17.

52. Mathilde Dunoyer, *op. cit.*, p. 35-36.

et nous renvoie à ces frontières. L'illusion de liberté est aussi bien jubilatoire pour le spectateur que pour l'auteur ou l'acteur.

L'idée fixe d'un fou : bâtir sur du sable.

Raymond Devos

Les bouffons ont plus d'une sagesse à partager. Même sur les planches de la scène, ils continuent d'assumer leur fonction de contre-pouvoir. Ces anarchistes sont des perturbateurs sans foi ni loi qui n'hésitent pas à ruiner tout système établi, à déranger toute certitude confortable. Ils perpétuent une fonction anthropologique et assurent la revitalisation de la pensée par un minage passionné qui prend la forme d'une liberté critique et d'un sens de la révolte. En cela, ils maintiennent le sens du carnaval qui célébrait le chaos non seulement pour mettre fin à un temps, mais aussi pour instituer le cadre fertile d'un temps nouveau et d'une société régénérée.

Leur modernité s'exprime dans la portée métaphysique qu'ils donnent à leurs facéties. Ils incarnent exemplairement le vide ontologique qui s'est propagé pour devenir une angoisse de masse. Mais leur longue expérience leur a permis depuis longtemps de comprendre comment y remédier. La crise de conscience devient le moteur d'une révolte.

Le théâtre sert de métaphore, à l'intérieur même du texte, pour signifier cette révolte absolue. Par la surthéâtralité, les bouffons nous renvoient aux rôles que nous jouons au quotidien pour nous donner du sens et déjouer le vertige au-dessus du vide. Ils nous invitent à concevoir la vie de manière théâtrale, comme un acteur en représentation, saisi parfois par la cruelle contingence de son existence, mais capable aussi de se ressaisir et de se livrer à la joie de vivre.

Pourtant, les bouffons échouent essentiellement à s'émanciper du contrôle de l'auteur et du metteur en scène. Mais l'échec n'est pas un problème pour ces sages-là. Beckett dirait : « *fail better* »⁵³ ! Dans les *Trois Dialogues*, il déclarait qu'il faut « admettre qu'être un artiste est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus de désertion »⁵⁴. À cet égard, les bouffons sont de grands artistes ! La ténacité dont ils font preuve n'ôte rien à la noblesse de leur

53. Je traduis – « Échoue mieux ! »

54. Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, trad. par Edith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 29-30.

entreprise. Ils nous permettent de penser la crise du sens, et par voie de conséquence de nous réconcilier avec le monde et nous-mêmes.

Les différentes réponses apportées à la crise du sens relèvent donc du défi. Le bouffon des temps modernes a su se métamorphoser pour mettre à jour sa fonction critique. Myriam Revault d'Allonnes nous rappelle que les mots “critique” et “crise” partagent une origine sémantique : « le verbe grec *krinein* désigne l'acte de discriminer, de trier, de distinguer le vrai et ce qui ne l'est pas, le bon et le mauvais, l'essentiel et l'accessoire »⁵⁵. En ce sens, on peut penser le bouffon comme un opérateur de crise. Il nous invite à faire preuve d'esprit critique, en toute occasion et à propos de tout, parce que la posture critique est la seule viable pour s'emparer de la crise. Le principe est de combattre le mal par le mal. C'est à ce prix qu'il nous enjoint à nous battre, à ébranler les systèmes pour ne laisser que les plus résistants, à prendre à bras le corps le nihilisme plutôt que de se laisser étrangler par lui, à prendre exemple sur une existence théâtrale pour ouvrir nos perspectives existentielles.

Autrement, il nous montre comment nous transformer à notre tour, ce qui permet en réalité de restaurer notre dignité. Nous empruntons à Jean Pic de la Mirandole et à Montaigne leur définition de la dignité⁵⁶ qui ne réside pas dans un mode de vie en particulier mais dans le passage d'un mode de vie à un autre, selon un principe de métamorphose libre. En un mot, les bouffons redonnent de la substance à notre dignité, ce en quoi ils n'ont peut-être jamais été plus humanistes.

55. Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin, opus cit.*, p. 33.

56. Dans *Qu'est-ce que l'humanisme ?*, Christophe Bouriau distingue au moins cinq humanismes : 1° l'humanisme initialement chrétien, basé sur la notion de personne et exaltant la personnalité de l'homme (Boèce, Saint-Thomas, Locke, Kant), ce qui peut exclure une partie de l'humanité ; 2° l'humanisme visant la réalisation de l'homme complet, le développement de ses facultés, qui sépare les cultivés des incultes ; 3° l'humanisme de type marxiste qui se soucie d'émanciper les hommes des croyances religieuses, de développer les facultés et aptitudes humaines par un travail humanisant, et qui veut réaliser concrètement les conditions d'émancipation de cet accomplissement ; 4° l'humanisme pragmatique initié par Ferdinand Schiller et qui consiste à partir de l'homme, de ses intérêts humains, pour déterminer ce qui vaut dans les domaines de la science, de la morale et de la politique ; 5° l'humanisme issu de Jean de Pic de la Mirandole et aménagé par Montaigne qui se singularise par le fait qu'il cherche à reconnaître une dignité proprement humaine, et inhérente à tout homme, quel qu'il soit. Cet humanisme-là place la grandeur de l'homme dans sa puissance effective de métamorphose, sans donner à cette métamorphose une orientation particulière.

CONCLUSION



Il arriva qu'un incendie éclata dans l'arrière-scène d'un théâtre. Le clown apparut pour avertir le public. Chacun crut à une de ses plaisanteries et applaudit. Il répéta; on cria encore plus fort. Ainsi, je pense, la fin du monde se produira au milieu des applaudissements et chacun croira : « Quelle bonne blague ! »

Søren Kierkegaard

Tenter de définir le concept de bouffon et de le faire entrer dans le vocabulaire critique s'est révélé complexe du fait d'une grande résistance du personnage à la théorisation. Les études sur le clowns ont rencontré les mêmes difficultés. Les spécialistes des clowns rechignent à poser un jugement définitif car ils estiment que le propre du clown est de conserver une disponibilité irréductible et que l'approche académique n'est pas adéquate. Ce scrupule épistémologique pourrait tout aussi bien valoir pour le bouffon, aussi nous faut-il nous pencher dessus avant d'exposer nos conclusions.

Pierre Étaix affirme que « l'acharnement thérapeutique de certains docteurs ès clowneries [lui] paraît redoutable : à des racines populaires, on ne fixe pas de greffons sorbonnards ». Il ajoute qu'on n'a pas le droit de « charger une créature intemporelle de “messages” politico-sociaux qui restreignent le champ fondamental de ses libertés »⁵⁷. Il finit par accuser l'intellectualisme d'atrophier l'art clownesque.

Et de son côté, Starobinski explique de même qu'il faut se garder d'affecter une surcharge allégorique au clown :

Ce serait assigner au clown, aux saltimbanques, au monde du cirque une signification définie, une fonction stable. Or, pour qu'ils puissent vivre, ils doivent d'abord jouir d'une liberté plénière. Qu'on ne se hâte donc pas de leur assigner un rôle, une fonction, un sens ; il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. La gratuité, l'absence de signification est, si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. Dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré

57. Pierre Étaix, in Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 43.

des signalisations, dans un univers pratique où tout s'est vu assigner une fonction, une valeur d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. Cette bouffée de gratuité oblige à reconsidérer tout ce qui passait pour nécessaire. Ainsi, parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmations préexistantes, il introduit, dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur⁵⁸.

Il nous semble que cette analyse de Starobinski recule pour mieux sauter. Le célebre critique affecte au clown, au-delà de sa gratuité, une fonction critique qui sert à revitaliser notre pensée, et une fonction récréative qui nous soustrait au tragique de nos angoisses. Or, établir ces fonctions essentielles revient à attribuer au clown un sens spécifique. Ce qui transparaît dans cette posture de retrait nous semble plutôt relever d'une suspicion à l'égard de la définition essentialisante, de la conceptualisation même. Il ne s'agit somme toute que d'une stratégie rhétorique pour dire qu'une chose peut se définir non pas par des attributs substantiels mais par des fonctions. Par analogie, nous sommes en état d'établir une modélisation du bouffon.

Questionner la représentation dramatique des bouffons dans les œuvres théâtrales d'Alfred Jarry, de Michel de Ghelderode, de Samuel Beckett, de Roland Dubillard et d'Alain Badiou a permis de mettre à jour leur identité et leurs fonctions. Par le prisme de ces auteurs qui couvrent largement le XX^e siècle, nous avons pu voir que le bouffon est une figure complexe mue par un *principe critique*, compris comme un processus de mise en crise, doublé d'un *principe de réversibilité*, c'est-à-dire de métamorphose du négatif en positif. Il fait tomber tour à tour toutes les certitudes comme une cascade de dominos. Il incarne ainsi :

1^o Une *crise logique* : le bouffon n'a que faire de la contradiction et subsume toutes les antinomies. Sous couvert de folies, il n'a aucune ligne de conduite sinon celle de prendre les choses et les gens à revers, de contrarier et de servir de contre-

58. Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en Saltimbanque*, opus cit., p. 114.

poids. Il est capable de dire une chose et son contraire. C'est de cette crise logique qu'il tire son principe de réversibilité. C'est aussi la raison pour laquelle il est si difficile à saisir. Un et Deux de Dubillard excellent tout particulièrement dans cet exercice. Ils sont capables de tordre la logique par simple plaisir, pour dérouter le spectateur, ou lui imposer un nouveau régime de pensée.

2° Une *crise morale* : le bouffon ébranle les limites éthiques de l'humanité en incarnant la vilénie. Son existence met en échec les idéaux classiques. Il personnifie le pire, la sous-humanité qui sert de repère pour délimiter un domaine du mal. Il sert à incarner les plus basses pulsions et, comme un miroir, renvoie toujours l'image d'une noirceur qui nous menace. Dans le champ de la morale, il sert de parenthèse, d'exception, pour défouler l'ineffable, évacuer les tensions latentes, tout en assumant la conséquence de ses infractions. Ubu est le parangon indétrônable de l'ignominie.

3° Une *crise socio-politique* : le bouffon questionne les rapports de hiérarchie. Il insiste notamment sur les rapports de domination auxquels il participe activement, le plus souvent comme dominé, parfois comme dominant. Il peut tantôt signifier le contre-pouvoir, tantôt la vacuité du pouvoir. Il est souvent le représentant du peuple dont il se fait également le porte-parole. C'est incontestablement Ahmed qui est le bouffon le plus populaire de notre corpus. Sa vie est un combat contre les puissants. Rien ne l'attise plus que de déployer des trésors de fourberies pour renverser les rapports de pouvoir.

4° Une *crise du temps* : par l'entremise du carnaval, le bouffon agit comme un principe de chaos et abîme le monde dans une grande fête calendaire du dérèglement. Toutefois, s'il aide à faire table rase du passé, c'est aussi dans le but de créer les conditions permettant de le régénérer. Ghelderode notamment est très versé dans la culture du Moyen Âge et se réapproprie cette fonction du carnaval. Ses bouffons sont moins des agents de l'eschatologie que des partisans du renouvellement.

5° Une *crise de la langue* : le bouffon dérègle les systèmes langagiers en s'autorisant à exploiter des modalités en marge de la grammaire. C'est cela même qui lui permet de composer librement un message original qui peut prendre la forme d'une licence poétique. Les protagonistes des *Diablogues* et Ahmed s'illustrent particulièrement dans ce domaine. Alors même qu'ils peuvent faire montre d'une incomparable

maîtrise des codes, ils n'hésitent pas à les briser pour inventer des formes. Et il arrive qu'Ubu ait l'air inspiré par des forces supérieures et se mette à proférer de profondes vérités en ayant l'air de dire des sottises.

6° Une *crise esthétique* : le bouffon détruit les canons et mélange les registres et les genres en ne se souciant que de la puissance des effets. Aucune association n'est hors de sa portée. C'est ainsi que les bouffons de Beckett peuvent mêler comique et tragique en réinventant le grotesque, ou même proposer des formes composites qui échappent aux taxinomies en usage.

7° Une *crise métaphysique* : le bouffon symbolise une anomie dans le spectre de l'humain. Du fait même qu'il ignore ou annule les valeurs défendues par l'idéal, il symbolise une non-humanité, à l'instar des monstres de Ghelderode. Il se définit par le vide, par l'absence, c'est-à-dire en négatif de l'humain, quoi qu'on entende par là. Il oblige donc à toujours repenser notre conception de l'humain et de ses valeurs. De plus, il est particulièrement lié à la crise moderne de la transcendance et à la négation de Dieu. Les bouffons de Beckett nous obligent à repenser la place de l'homme dans un monde sans Dieu.

Chaque crise renvoie aux autres dans un grand ébranlement cohérent. Et les bouffons se font les agents de ces crises pour mieux nous aider à en sortir, en nous montrant leur exemple. Ils les défient sans relâche et nous invitent à les imiter pour persévérer, tenir, et sortir de la crise. Ils nous exhortent à faire preuve d'un esprit de critique radicale en toute chose. Ce sont des empêcheurs de penser en rond. La spécificité XX^e siècle repose sur ce que la crise du sens est une crise globale qui touche tous les domaines. Les bouffons de cette période sont donc des bouffons polyvalents qui doivent être sur tous les fronts en même temps. La sagesse essentielle qui en ressort est un appel à la persévérance dans le défi, à l'engagement par la révolte, à l'instar de Sisyphe qui ne s'avoue jamais vaincu : « l'engagement est ainsi la source d'une *conviction* [...] qui constitue pour la personne la véritable sortie de crise »⁵⁹. C'est ce qui amène Maurice Lever à dire que « l'intellectuel demeure peut-être le

59. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 12.

seul vrai bouffon perturbateur des temps modernes »⁶⁰. Il s'agit avant tout de nous transmettre le réflexe critique.

Notre étude ne serait pas complète sans prendre le recul nécessaire pour comprendre les raisons pour lesquelles cette noble intention est mise en péril. Nous pouvons achever notre travail en portant notre attention à deux phénomènes qui déplacent les enjeux soulevés jusqu'à présent.

D'une part, le XX^e siècle est marqué par un phénomène que nous avons esquissé sans prendre la pleine mesure de ses conséquences. Le développement de nouvelles formes de spectacles et la concurrence des technologies du divertissement ont redessiné la géographie du spectacle.

Le phénomène décisif, qui marque peut-être l'entrée du théâtre dans un autre âge, il faut le chercher dans l'emploi nouveau que la société contemporaine commence à faire du spectacle dans sa vie quotidienne. Loin d'avoir renoncé à la *mimésis*, cette société en a plus que jamais besoin, mais elle demande désormais à des arts mécaniques de lui procurer ses représentations : ce transfert, dont on a du mal à évaluer toutes les conséquences, est encore en plein cours. Le cinéma n'est pas nié d'hier, rétorquera-t-on, et pourquoi n'a-t-il pas fait concurrence, entre 1950 et 1960, au succès du « nouveau théâtre » et à la prodigieuse expansion du théâtre public ? C'est qu'il n'était pas alors introduit à domicile par la télévision, en Europe du moins, et que la télévision elle-même commence seulement à élaborer sa propre dramaturgie, tout en achevant de quadriller le monde⁶¹.

La multiplicité des spectacles a entraîné une spécialisation générale. L'invention du métier d'humoriste est symptomatique de cette répartition des divertissements. Le *one (wo)man show* pratique passionnément la satire devant des publics toujours plus larges, non seulement sur scène, mais dans des vidéos commercialisées, sur internet, ou plus récemment sur des plateformes de multimédias. Aujourd'hui, l'imaginaire collectif reconnaît plus facilement une figure de bouffon dans un artiste du *stand up comedy*. Dans son essai *Homo comicus : ou l'intégrisme de la rigolade*, le philosophe français François L'Yvonnet reprend l'opposition que le philosophe polonais Keszec Kolakowski établissait entre le bouffon et le prêtre⁶². Ce dernier

60. Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *opus cit.*, p. 326.

61. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *opus cit.*, p. 441.

62. François L'Yvonnet, *Homo comicus : ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Fayard, 2012.

démontrait que le prêtre était le gardien d'une tradition et d'un absolu, que le bouffon, son opposant, prenait à cœur de saboter. Chacun se dispute l'attention du prince dans un fragile équilibre. Or, pour François L'Yvonnet, le pouvoir du prêtre a paradoxalement échoué aux bouffons dans nos sociétés. Le comique professionnel est invité à se prononcer sur les affaires politiques et morales et c'est de plus en plus souvent lui qui est chargé d'attribuer les bons et les mauvais points.

Ces artistes du *stand up comedy* pratiquent un comique acidulé, sarcastique, caustique, ironique, de plus en plus rarement intellectuel et ou métaphysique. Pour Antoine de Baecque, depuis la Seconde Guerre mondiale et la révolution des mentalités des années 1960, « la France est peu à peu entrée dans un nouvel âge du rire démocratique, et s'y trouve désormais très à l'aise, un rire parodique »⁶³. Le critique cite ensuite plusieurs exemples : *Hara-Kiri*, *Siné Massacre*, la revue *Bizarre*, les dessins de Gédé, Roland Topor, Cabu, Willem et Plantu, ainsi que *Charlie Hebdo*. Il mentionne encore les émissions qui utilisent la marionnette : *Spitting image* en Grande-Bretagne, les "Guignols de l'Info" sur Canal+ et le "Bébête Show" de TF1. Surtout, il insiste sur l'incidence de la mondialisation du rire : « les spectateurs se font communauté d'interprétation, partageant, pour rire politiquement, le pot commun de références, de détournements dérisoires, de signes culturels, de brouillages identitaires »⁶⁴. Il s'agit pour l'essentiel de cibler par le comique des phénomènes de société.

Quelques figures ressortent du lot. Pierre Desproges ou Raymond Devos font partie des comiques qui choisissent d'avoir recours à un humour poétique. Ils captivent par leur *maestria* littéraire. On trouvait dans leur répertoire de la métaphysique. Certains se sont bien sûr frottés à la politique. Comment oublier l'éclat de Coluche, qui sous ses allures de clowns au nez rouge, a rendu bien vivante la liberté de critiquer du bouffon ? La scène était sa cour, et son talent permettait à ses éclairs de génies de remonter jusqu'aux puissants. Il semble que ce soit la radio qui ait repris ce flambeau. Des journalistes de France Inter comme Guillaume Meurice, Nicole Ferroni, Pierre-Emmanuel Barré, Charline Vanhoenacker n'hésitent pas à passer au

⁶³. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁴. *Ibid.*, p. 133.

crible l'actualité politique et à la fustiger dès que nécessaire. Cela en passe parfois par des rencontres avec les représentants du gouvernement, ce qui reconstitue un espace étroit de communication directe entre, d'une part, un porte-parole du collectif, et d'autre part, un émissaire du pouvoir.

Le théâtre a eu du mal à tenir la distance. Face au rythme de production effréné de ses concurrents, son audience se réduit de plus en plus à quelques *happy few*, dans un mouvement global d'embourgeoisement. C'est certes forcer le trait et on dénombre de multiples exceptions, mais la mouvance dominante fait du théâtre un espace moins populaire. Des enjeux économiques et géographiques y contribuent. Chacun n'a pas les moyens physiques et financiers de fréquenter le théâtre, assidûment ou même occasionnellement. Mais un facteur plus dommageable vient de ce que le théâtre a cessé d'occuper le cœur de la cité pour le plus grand nombre. On ne le reconnaît plus comme un espace d'échanges et de rencontres : « le théâtre voit s'amenuiser l'utilité sociale qui lui est reconnue et, comme en témoignent toutes les statistiques, il perd davantage de son audience »⁶⁵. Pour Abirached, les dramaturges du XX^e siècle, « pour rendre vie au théâtre, [...] ont puisé dans les musées de l'art dramatique, et, pour former des spectateurs éclairés, [...] ont développé chez eux une sensibilité presque uniquement culturelle »⁶⁶. Le critique affirme que « ces dramaturgies se sont enfermées sur elles-mêmes, au milieu d'une société qui continuait à changer » et il ne manque pas de souligner leur « infécondité ». Il mentionne notamment Romain Weingarten, Boris Vian, Roland Dubillard et Robert Pinget pour constater que leurs œuvres « n'ont guère suscité d'émules ni d'épigones » et qu'on a affaire plus généralement à un « crépuscule interminable »⁶⁷. Ce résultat découle logiquement de l'explosion des divertissements et ce n'est pas forcément regrettable. Le théâtre n'explore qu'une partie du divertissement où les bouffons trouvent de plus en plus difficilement leur place. On n'y trouve plus que des bouffons sur-mesure pour un public de lettrés avertis.

D'autre part, les comiques d'aujourd'hui rencontrent un franc succès pour faire

65. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, opus cit.*, p. 442.

66. *Ibid.*, p. 445.

67. *Ibid.*, p. 437-438.

carrière politique. C'est une grande ironie du sort quand on pense à la place qu'ils ont occupée au Moyen Âge. Il n'y a donc pas que dans le théâtre moderne qu'ils ont les premiers rôles mais également sur la scène politique. Le journaliste croate Nino Raspudic fait un état des lieux passionnant. Dans son article *Pourquoi les clowns ont tant de succès en politique en Europe ?*, le journaliste recense un palmarès impressionnant de comiques qui ont percé en politique : Marjan Sarac, acteur comique, est devenu le Premier Ministre slovène ; Zelensky, humoriste, est devenu Président de l'Ukraine ; Beppe Grillo ; l'acteur comique Jimmy Morales est devenu Président du Guatemala ; l'humoriste Jon Gnarr est devenu Maire de Reykjavik ; Alan Stuart Franken a été élu deux fois sénateur dans le Minnesota. Le cas de Coluche est légèrement plus daté mais sa candidature à la présidentielle française reste dans les annales du coup de force politique. Selon le journaliste, leur stratégie repose sur quatre piliers : 1° s'afficher comme des combattants anti-système ; 2° prétendre incarner le peuple las de l'idéologie, de la politique et des politiciens ; 3° entériner l'expression "corruption politique" comme un pléonasme ; 4° promettre d'être à l'écoute du peuple.

Et leur popularité explose à la faveur d'un contexte particulier. Premièrement, la classe politique s'est aliénée à elle-même. La langue de bois est mise en face du langage de "monsieur-tout-le-monde" du comédien. Ce genre de bouffon pratique un comique qui cherche sa puissance verbale dans le choc des idées ou la bravade, en restant timide dans son inventivité langagière. Il utilise abondamment les figures de styles les plus courantes mais ne s'aventure guère plus loin pour être sûr d'être compris de tous et d'emporter l'adhésion, contrairement aux bouffons de notre corpus qui déployaient des trésors d'inventivité langagière. Deuxièmement, le comique est un outil de communication politique particulièrement précieux car il est un indicateur de réaction. Il permet de braver l'interdit et ménage la possibilité d'amorcer une retraite quand on fait un pas de trop. Enfin, le bouffon est perçu comme un remède, voire comme un médecin, dans un contexte de crise. Il a gagné la confiance du plus grand nombre.

Cependant, ces bouffons-là ne sont pas des morosophes. Ils sont de brillants manipulateurs de masse mais n'ont pas nécessairement plus de légitimité que les

personnes qu'ils attaquent. L'exemple de Beppe Grillo est éloquent à ce titre. Il a commencé sa carrière avec le mouvement V-Day (*Vaffanculo Day*, "Va te faire f*** Day") en organisant des performances contre les hommes politiques sur des grandes places de villes italiennes. Il s'agit d'un mélange de *stand-up comedy* et de prédication qui lui ont permis de s'attaquer à Silvio Berlusconi aussi bien qu'à Pierluigi Bersani, chef du centre gauche de l'époque. Aujourd'hui, il est à la tête du "Mouvement 5 étoiles" devenu parti politique. Il est considéré en Italie comme un bouffon des temps modernes. La réalité est qu'il se livre à un populisme séduisant mais néanmoins dangereux :

Les gens se déplacent par centaines de milliers sur les grandes places d'Italie, pour l'entendre vitupérer les partis politiques, appeler Al-Qaïda à bombarder le Parlement ! Au passage, il vous explique comment Bachar el-Assad est déstabilisé par des infiltrations d'agents de la CIA car ce bouffon est aussi un grand propagateur de fantasmes complotistes, un défenseur du régime « progressiste » des mollahs iraniens, un défenseur de l'Italie d'autrefois, celle d'avant les fast-foods et les OGMs, qui puise sans vergogne dans la rhétorique anti-immigrés et voit l'ombre du Mossad derrière tout Juif qui ose lui tenir tête. [...] En portant [Beppe Grillo] aux plus hautes fonctions électives, les Italiens croient peut-être tracer la voie d'une sorte de post-modernité, ironique et jouissive. Mais en rendant leur pays ingouvernable, en refusant les efforts exigés par le caractère inquiétant de leur économie, ils contribuent à affaiblir l'attractivité du modèle démocratique lui-même⁶⁸.

Le déplacement du régime esthétique vers la présomption politique modifie radicalement le paradigme du bouffon. S'il occupe la place du pouvoir, alors qui est en charge de jouer le rôle du contre-pouvoir ? Est-ce la fin d'une économie critique qui permette d'échapper au nihilisme comme au fascisme ? L'accession d'Ubu au pouvoir n'a rien donné de bon. Seul l'avenir pourra dire si les bouffons souverains ont finalement l'étoffe pour occuper le trône autour duquel ils ont tant tourné. Si le bouffon n'a plus sa place dans les théâtres en perte de popularité, qu'il perd en puissance dans le spectacle d'humour et qu'il dégénère dans la sphère politique, à quel avenir peut-il prétendre ? Plusieurs critiques ont proclamé la mort des bouffons

68. Brice Couturier, « Les bouffons au pouvoir », 2013, — <https://www.franceculture.fr/emissions/les-idees-claires/les-bouffons-au-pouvoir>.

à différents moments de l'Histoire. Est-ce le cas ? Les bouffons ne meurent jamais, ils se transforment. Un autre travail se chargera de dire qui sont les bouffons des temps nouveaux.

BIBLIOGRAPHIE

I – TEXTES D’AUTEURS

1.1. Œuvres du corpus

- BADIOU, Alain, *Ahmed revient*, Paris, Actes Sud, 2018.
- *La Tétralogie d’Ahmed*, Paris, Babel, 2015.
- BECKETT, Samuel, *Acte sans paroles I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- *Acte sans paroles II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- *La Dernière Bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.
- *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 2006.
- DE GHELDERODE, Michel, *Barabbas*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5.
- *Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2.
- *D’un Diable qui prêcha merveille*, Paris, Gallimard, 1953, t. 3.
- *Don Juan*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4.
- *Escorial*, Paris, Gallimard, 1950, t. 1.
- *Fastes d’Enfer*, Paris, Gallimard, 1950, t. 1.
- *Hop signor !*, Paris, Gallimard, 1950, t. 1.
- *L’École des bouffons*, Paris, Gallimard, nrf, 1953, t. 3.
- *La Balade du Grand Macabre*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2.
- *La Couronne de fer-blanc*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- *La Farce du ténébreux*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2.
- *La Grande Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, 1982, t. 6.
- *La Mort du docteur Faust*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5.
- *Le Cavalier bizarre*, Paris, Gallimard, 1952, t. 2.
- *Le Ménage de Caroline*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5.
- *Le Perroquet de Charles Quint*, Paris, Gallimard, 1982, t. 6.
- *Le Singulier Trépas de Messire Ulenspiegel*, Paris, Gallimard, 1982, t. 6.
- *Le Soleil se couche*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5.

- DE GHELDERODE, Michel, *Le Sommeil de la raison*, Paris, Gallimard, 1982, t. 6.
- *Les Vieillards*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4.
- *Marie la misérable*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4.
- *Masques ostendais*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4.
- *Pantagleize*, Paris, Gallimard, 1953, t. 3.
- *Sortie de l'acteur*, Paris, Gallimard, 1953, t. 3.
- *Transfiguration dans un cirque*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- *Un Soir de pitié*, Paris, Gallimard, 1955, t. 4.
- DUBILLARD, Roland, *Les Diablogues et autres inventions à deux voix*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Les Nouveaux Diablogues*, Paris, Gallimard, 1998.
- JARRY, Alfred, *Almanachs du Père Ubu*, 1972.
- *Bidasse et compagnie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *César-Antéchrist*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Guignol*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *L'Amour absolu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *L'objet aimé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2.
- *L'Ouverture à la pêche*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *La Clochette*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Le futur malgré lui*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Le Moutardier du pape*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3.
- *Le Parapluie-seringue du Docteur Thanaton*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Le Procès*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Les Alcoolisés*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Les Antliaclasses I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Les Antliaclasses II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Les Brigands de la Calabre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Pantagruel*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3.
- *Par la taille*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. 3.

- *Roupias Tête-de-Seiche*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Sicca professeur*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Ubu cocu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Ubu enchaîné*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Ubu roi*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.
- *Un Cours de Bidasse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1.

1.2. Autres textes des auteurs du corpus

- BADIOU, Alain, « Interview avec Chantal Boiron : Un opérateur théâtral », *Théâtre/Public* (1996), p. 52-58.
- BECKETT, Samuel, *Happy Days*, annot. de James Knowlson, introd. de James Knowlson, London, Faber & Faber, 1986.
- *Le Monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
 - *Lettre I, 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014.
 - *Lettre II : les années Godot, 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015.
 - *Lettre III, 1957-1965*, Paris, Gallimard, 2016.
 - *Lettre IV, 1966-1989*, Paris, Gallimard, 2018.
 - *Trois Dialogues*, trad. par Edith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- DE GHELDERODE, Michel, *Correspondance*, comment. de Roland Beyen, 10 t., Bruxelles, Labor, 1991-.
- *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, 1956.
- JARRY, Alfred, « Autre présentation d'*Ubu Roi* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 401-403.
- « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 441-443.
 - « Compte rendu de *La fiancée du scaphandrier* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 647-648.

- JARRY, Alfred, *Conférence sur les pantins*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 420-423.
- « Cours Bergson », in *Cahier A (1892-1893)*, Fonds Jacques Doucet, Ms 21130.
- « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 405-410.
- « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 399-401.
- *L'infaillible suffrage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2.
- « La vérité bouffe », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 452-454.
- « Questions sur le théâtre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 415-418.
- « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 1, p. 410-415.

1.3. Œuvres littéraires citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981, 277 p.
- ANONYME, *Les Aventures de l'incomparable Mollâ Nasroddine, bouffon de la Perse*, Montrouge, Souffles, 1998.
- « Les souhaits du monde », in *Poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris, P. Jannet, 1855.
- BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Ganier, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BOURGET, Paul, *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Lemerre, 1891.
- BRANT, Sébastien, *La Nef des fous*, Paris, Corti, 1997.
- CAMUS, Albert, « L'Énigme », in *L'Été*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 602-607.
- COURIER, Paul-Louis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

- DE MONTAIGNE, Michel, *Les Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.
- DES PERIERS, Bonaventure, « De Triboulet, fol du roy François premier, et de ses facetieux actes », in *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.
- DEVOS, Raymond, « Prêter l'oreille », in *Matière à rire*, Paris, Grasset, 1991.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.
- ÉRASME, *Éloge de la folie*, Paris, Actes Sud, 1994.
- « Les silènes d'Alcibiade », in *Adages*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, t. 3.
- ÉSOPE, *Fables*, Paris, Flammarion, 1955.
- HOMÈRE, *Iliade*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.
- HORACE, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- HUGO, Victor, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- *Les Misérables*, Paris, Flammarion, 1967, t. 2.
- *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, 794 p.
- MAROT, Jean, *Voyage de Venise*, Genève, Droz, 1977.
- MARTIAL, *Épigrammes*, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, 2 t., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- MUSSET, Alfred, *Fantasio*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, comment. de Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- *La Tragédie de Richard III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.
- *Macbeth*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

ZAMACOÏS, Miguel, *Les Bouffons*, Paris, Flammarion, 1992.

II – TEXTES CRITIQUES SUR LES AUTEURS DU CORPUS

2.1. Critiques sur Alfred Jarry

BANU, Georges, « Ubu à l'Est », *Études théâtrales*, 14 (1988) : *La Farce. Un genre médiéval pour aujourd'hui ?*, p. 75-76.

BEDNER, Jules, « Éléments guignolesques dans le théâtre d'Alfred Jarry », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1 (jan. 1973), p. 69-84.

BÉHAR, Henri, *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980.

— « La culture potachique à l'assaut du symbolisme : le cas Jarry », *Europe*, 623 (1^{er} mars 1981), p. 17-34.

— *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

COMTOIS, Mélissa, « Un terrible bouffon : *Ubu roi* », *Jeu : revue de théâtre*, 111 (2004), p. 66-70.

CROMORNE, Nicolas, « La musique de *Pantagruel* par Claude Terrasse », *Cahiers du collège de 'Pataphysique. Jarry pantagruéliste*, 15 (1954), p. 39-40.

DAMERVAL, Gérard, *Ubu roi : la bombe comique de 1896*, Paris, Nizet, 1984.

DAUMAL, René, « La pataphysique et la révélation du rire », in *L'Évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19-26.

HÉRISSON, Armelle, « Le petit vers bouffe de Jarry et le poème », *Études françaises. La corde bouffonne, de Banville à Apollinaire*, 3 (2015), p. 99-116.

LOSCO-LENA, Mireille, « *Ubu roi* (Alfred Jarry) - fiche de lecture », in *Encyclopædia universalis [en ligne]*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ubu-roi-a-jarry/>.

LUGNÉ-POE, Aurélien, « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France* (oct. 1896), p. 90-98.

- MAGNIN, Jean-Daniel, « Notes de l’auteur », in *dossier de presse de Léviathan Coccyx*, Création au Théâtre du Rond-Point dans une mise en scène d’Agathe Alexis, 2006.
- POLLIN, Karl, « Alfred Jarry, ou la marionnette comme expérience de la limite », *Contemporary French & Francophones Studies*, 14 (juin 2010), p. 291-298.
- RACHILDE, *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*, Paris, Grasset, 1928.
- SAINMONT, Jean-Hugues, « L’interminable histoire du *Pantagruel* », *Cahiers du collège de ’Pataphysique. Jarry pantagruéliste*, 15 (1954), p. 19-38.
- « Ubu ou la création d’un mythe », *Cahiers du collège de ’Pataphysique. Le problème d’Ubu*, 3-4 (1950).
- SCHUH, Julien, « La Machine à décerveler d’Alfred Jarry », in *Mémoire et Souvenirs au/du XIX^e siècle*, Manchester, Colloque de la Society of Dix-Neuviémistes, 2008, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00984002>.

Articles de presse

- BAUËR, Henry, « Les Premières Représentations », *L’Écho de Paris* (12 décembre 1896).
- CASE, Jules, *La Nouvelle Revue* (15 septembre 1896).
- KEMP, Robert, « Ubu-Roi au Vieux-Colombier », *Le Monde* (8-9 avril 1945).
- LEMARCHAND, Jacques, « Ubu-Roi au Vieux-Colombier », *Combat* (13 avril 1945).
- MENDÈS, Catulle, « Ubu Roi », *Le Journal* (11 décembre 1896).
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, « Éternel Ubu », *Gavroche* (29 mars 1945).

2.2. Critiques sur Michel de Ghelderode

- BERTHE-CASTRO, Nadine, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1976, 160 p.
- BEYEN, Roland, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

- BLANCART-CASSOU, Jacqueline, « Du grotesque hugolien au grotesque de Ghelderode : influence, rencontres, divergences », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5 (sept. 2000), p. 1337-1350.
- « introduction », in Michel de Ghelderode, *Théâtre oublié*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 7-16.
- « Jeux de miroirs dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4/5 (juillet-octobre 1991), p. 661-671.
- « L'ivresse et la soif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », in *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2000.
- *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 304.
- « préface », in Michel de Ghelderode, *Escurial, Hop Signor!*, Paris, Gallimard, 2004, p. 7-23.
- BRULOTTE, Gaëtan, « L'esthétique de la cruauté chez Ghelderode », in Sergio Vilani, *LittéRéalité*, North York, 2, 1998, t. 10, p. 13-23.
- DEBERDT-MALAQUAIS, Élisabeth, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris, Éditions Universitaires, 1967.
- DECOCK, Jean, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, Paris, Nizet, 1969.
- ERULI, Brunella, « La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode », in Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicoletti et Venanzio Amoroso, *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 103-116.
- GUÉRIN, Jeanyves, « Images du Moyen Âge dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *La Licorne*, 6 (1982), p. 89-104.
- « La mise de la scène en abyme, l'état-spectacle et le *theatrum mundi* », in Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicoletti et Venanzio Amoroso, *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 51-62.
- « Le diable et le bon dieu dans le théâtre de Ghelderode », in *Études dramaturgiques. Hommage à Paul Vernois*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 197-209.
- « Les débuts du Nouveau Théâtre : Audiberti et Ghelderode », in Sylvie Jouanny, *Marginalités et théâtres*, Saint-Genouph, Nizet, 2003, p. 111-122.

- HUMPERS, Jean-Paul, in Association internationale Michel de Ghelderode, *Rencontre avec Michel de Ghelderode*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1991.
- JANS, Adrien, *La Vie de Ghelderode. Ange et démon*, Paris, Hachette, 1972.
- OST, Isabelle, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24 (avril 2004), p. 108-115.
- POUPEYE, Camille, « préface », in Michel de Ghelderode, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1957, t. 5, p. 209-211.
- VANDEGANS, André, « Reflets hugoliens dans “Escorial” », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 2 (mars-avril 1969), p. 262-268.

Articles de presse

- HONOREZ, Luc, *Le Soir* (1978).
- JAMET, Claude, « Ghelderode, c’est Hugo tel qu’il s’était rêvé et BARABBAS c’est du théâtre d’indigestion à la gloire de Dieu », *Paroles françaises* (30 avril 1950).
- LECLERC, Guy, « L’École des bouffons de Ghelderode : le Grand-Guignol continue », *L’Humanité* (26 novembre 1963).
- RANSAN, André, « Les Mardi de l’œuvre : *Barabbas* », *Ce matin* (23 février 1950).
- TRIOLET, Elsa, *Lettres françaises* (2 mars 1950).

2.3. Critiques sur Samuel Beckett

- ADORNO, Theodor, *Notes sur Beckett*, Caen, Nous, 2008.
- *Notes sur la littérature*, trad. par Sybille Müller, Paris, Flammarion, 1984.
- ANDERS, Günther, *L’Obsolescence de l’homme*, Paris, Ivrea, 2002.
- BADIOU, Alain, *Beckett. L’Increvable désir*, Paris, Fayard, 2013.
- BEAUJEU, Arnaud, *Matière et Lumière dans le théâtre de Samuel Beckett*, Bern, P. Lang, Modern French identities, 2010, 363 p.
- CLÉMENT, Bruno, *Beckett*, Vincenne, Presses Universitaires de Vincenne, 2018, 185 p.
- DUFOUR, Pierre, « Beckett ou la parole mélancolique », *Théâtre/Public*, 75 (1987), p. 58-76.

- EMELINA, Jean, « Samuel Beckett et le tragique (*En attendant Godot, Fin de partie*) », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 25-59.
- FOURNIER, Édith, « préface », in Samuel Beckett, *Peste soit de l'horoscope et autres poèmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 9-10.
- GROSSMAN, Évelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998.
- GUÉRIN, Jeanyves, « Lectures politiques d'*En attendant Godot* », *Revue d'histoire du théâtre* (2017), p. 133-146.
- « Un théâtre apolitique ? », in *Le Nouveau Théâtre 1946-2017*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145-166.
- HUBERT, Marie-Claude, « Jeux clownesques », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 85-98.
- *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco - Beckett - Adamov*, Paris, José Corti, 1987.
- KNOWLSON, James, *Beckett*, trad. par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, 2007.
- LAMONT, Rosette, « The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco », *The French Review*, 32 (4 1959), sous la dir. de The American Association of Teachers of French, p. 319-328.
- LENNON, Peter, *Foreign Correspondent, Paris in the sixties*, London, Picador, 1995.
- LIOURE, Michel, « Le temps dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille, *Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008, p. 65-74.
- « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 9-24.
- MÉVEL, Yann, « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », in Angela Moorjani et Carola Veit, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. endlessness in the year 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 469-477.
- « Une mélancolie des temps modernes ? Beckett entre monstrueux et obscène », in Sjeff Houppermans, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 295-312.
- NAUGRETTE, Catherine, *Samuel Beckett*, Lausanne, Ides et Calendes, 2017.

- NOUDELMANN, François, *Beckett ou la scène du pire, Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1988.
- ROJTMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire En attendant Godot*, Malakoff, Dunod, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Strindberg et Beckett : Vagabondages immobiles », in Michel Autrand, *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, La licorne, 1994, p. 249-254.
- SASTRE, Alfonso, « Avant-garde et réalité », in Tom Bishop et Raymond Federman, *Beckett*, Paris, Cahiers de l'Herne, 31, 1976, p. 236-241.
- THIERRY, François, « La perception du temps dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », in Béatrice Bonhomme, *Samuel Beckett*, Nice, C.R.L.P., 1999, p. 61-83.

Articles de presse

- ALTER, André, « En attendant Godot », *Témoignage chrétien* (23 janvier 1953).
- ANOUILH, Jean, « Godot ou les *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », *Arts* (27 février 1953).
- AUDIBERTI, Jacques, « Au Babylone et au Lancry deux coups heureux sur le damier du théâtre », *Arts* (2 janvier 1953).
- BORMARD, Marc, « “Fin de partie” », *Nouvelles littéraires* (9 mai 1957).
- CAPRON, Marcelle, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett au Théâtre de Babylone », *Combat* (8 janvier 1953).
- DORT, Bernard, « *En attendant Godot*, pièce de Samuel Beckett », *Les Temps modernes*, 90 (1^{er} mai 1955), p. 1842-1845.
- FAVALELLI, Max, « “En attendant Godot” au théâtre de Babylone », *Paris Press l'Intransigeant* (6 janvier 1953).
- FRÈRE, Marcel, « La première pièce de Samuel Beckett », *Combat* (1^{er} janvier 1953).
- GAUTIER, Jean-Jacques, *Le Figaro* (5 mai 1957).
- GUIGNEBERT, Jean, « *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Libération* (4 mai 1957).
- GUILLEMINAULT, Gilbert, « *Oh ! Les beaux jours* (à l'Odéon) », *L'Aurore* (1963).

- JEENER, Jean-Baptiste, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett », *Le Figaro* (10-11 janvier 1953).
- LEMARCHAND, Jacques, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett, au théâtre Babylone », *Le Figaro littéraire* (17 janvier 1953).
- MARCABRU, Pierre, « Théâtre cadavéreux, théâtre pourrissant », *Les Arts* (8 décembre 1957).
- MAULNIER, Thierry, *Revue de Paris* (juin 1957).
- RANSAN, André, « *En attendant Godot* ou les hommes-clowns dans la piste de la vie », *Ce matin le Pays* (7 janvier 1953).
- SAUREL, René, « Deux pièces drôles et cruelles sur la vie à l’envers : *En attendant Godot* et *Sens interdit* », *Lettres françaises* (15 janvier 1953).
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Le Monde* (3 mai 1957).

2.4. Critiques sur Roland Dubillard

- ESCAMEZ, Charlotte, *Roland Dubillard et le comique*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- FORLANI, Remo, « Commencements Dubillard, année 1945. Entretien de Rémo Forlani avec Natacha Michel », in *Ront Point*, 6, 2004.
- JARAY-BENN, Csilla, « Les objets-personnages et les personnages-objets de Roland Dubillard : la mobilité des objets dans les œuvres théâtrales », in *Revue d’esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998.
- JASMIN, Stéphanie, « Une exploration des engrenages poétiques de Dubillard », *Europe : revue littéraire mensuelle. Roland Dubillard*, 1065 (2018), p. 89-94.
- NOGUEZ, Dominique, « L’écrevisse et le cabri », in *Revue d’esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 415-420.
- REGNAULT, François, « Dubillard le présocratique », *Europe : revue littéraire mensuelle*, 1065 (2018) : *Roland Dubillard*, p. 29-34.
- SIMÉON, Jean-Pierre, « Dubillard poète », *Europe : revue littéraire mensuelle. Roland Dubillard*, 1065 (2018), p. 70-75.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, « Dubillard a-t-il du génie ? », in *Revue d’esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 101-102.

- UBERSFELD, Anne, « Jeu avec le langage », in *Revue d'esthétique. Roland Dubillard*, 34, 1998, p. 181.
- WILKINSON, Robin, « Création et dubitation », *Europe : revue littéraire mensuelle. Roland Dubillard*, 1065 (2018), p. 35-45.
- (éd.), *Europe : revue littéraire mensuelle* (2018).
- *Le Théâtre de Roland Dubillard*, Lyon, CERTC, 1989.
- « Un auteur parmi ses pairs : Roland Dubillard », *Revue d'histoire du théâtre* (octobre-décembre 1987), p. 401-421.

Articles de presse

- DARGE, Fabienne, « Les Diablogues », *Le Monde. section Culture* (11 décembre 2007).
- DE LA PORTE DES VAUX, Caroline, « Entretien avec Jacques Gamblin », *TGV Magazine* (L'interview décalée du mois 2007).
- DELBOURG, Patrice, « La chanson de Roland », *Rond Point*, 6 (janvier 2004).
- DUMUY, Guy, « Deux clowns en complet-veston », *Nouvel Observateur* (10 février 1975).
- FOURNIER, Marie-José, « Entretien avec Philippe Mentha », *La Tribune* (5 décembre 1972).
- GALEY, Matthieu, « L'arme du rire », *Les Nouvelles littéraires* (27 janvier 1975).
- « *Les Diablogues* de Roland Dubillard : allez et riez », *Le Quotidien de Paris* (16 janvier 1975).
- GAUTIER, Jean-Jacques, « Une écriture, un spectacle », *Le Figaro* (21 janvier 1975).
- GREY, Michel, « Deux grands clowns à la Michodière : Dubillard et Piéplu », *L'Aurore* (7 janvier 1975).
- JAMET, Claude, « *Les Diablogues* de Roland Dubillard », *L'Aurore* (15 janvier 1975).
- MARCABRU, Pierre, « *Les Diablogues* », *France soir* (15 janvier 1975).
- TESSON, Philippe, « *Les Diablogues* (une friandise) », *Le Canard enchaîné* (29 janvier 1975).

2.5. Critiques sur Alain Badiou

COQUELIN, Jean-Yves, « La traversée du masque », *Théâtre/Public* (1996), p. 59-63.

NEVEUX, Olivier, « La déclaration d'État. Sur le "théâtre politique" d'Alain Badiou », *Actuel Marx*, 38 (2005), p. 179-192.

SCHIARETTI, Christian, « Interview avec Chantal Boiron : une sorte de sauvagerie humaniste », *Théâtre/Public* (1996), p. 64-70.

Articles de presse

AELVOET, Marie-Hélène, *Vaucluse-matin* (26 juillet 1994).

ARVERS, Fabienne, *Info Matin* (27 juillet 1994).

GAYOT, Joëlle, « Ahmed fait campagne, Alain Badiou aussi », *Télérama* (festival d'Avignon 2018).

METZELARD, Sylvie, « Les Guignols de l'info au théâtre », *Le Parisien* (27 juillet 1994).

SAVIN, Éric, *L'Avant-scène théâtre* (1994).

III – POÉTIQUE & LINGUISTIQUE

3.1. Théâtre & cirque

ABIRACHED, Robert, « introduction », in *Le Théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2011.

— *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ABRAM, Paul, « De Triboulet à Rigoletto. les incarnations d'un bouffon royal », *Les Annales*, 207 (1968), p. 21-34.

ADRIAN, Paul, *Ce Rire qui vient du cirque. l'art, la vie, l'histoire, les blagues des clowns, augustes, excentriques, et de leurs "faire-valoir"*, Bourg-la-Reine, Adrian, 1969.

- AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- ASLAN, Odette, « L'acteur et le clown », in *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- ASLAN, Odette et Denis BABLET, *Le Masque. du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1985.
- BADIOU, Alain, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2016.
- *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, PUF, 2014.
- BASCH, Sophie et Pierre CHUVIN, *Pitres et pantins. transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BORGIO, Maricla, Charles BOUAZIS, Jean BROUSTA et Lydia BRAGGIOTTI, *Théâtre et folie*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977.
- BOURGY, Victor, « Dictionnaire Shakespeare », in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, t. I.
- *Les Bouffons sur la scène anglaise du 16^e siècle*, Paris, Éditions Universitaires, 1975.
- CHENGBEI, Xu, *L'Opéra de Pékin*, Marne-la-Vallée, Original Books, 2010.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, 581 p.
- CUREL, Agnès, « Janus Bifrons. Les bonimenteurs, entre exhibition théâtrale et exhibition commerciale », *Revue d'histoire du théâtre*, 69, 4 (276 2017), p. 61-72.
- D'ARNAUDY, Caroline, *Clowns, pitres et farceurs en scène*, 2004.
- DE PALACIO, Jean, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990.

- DISHER, Maurice Wilson, *Clowns and Pantomimes*, Londres, Constable, 1925.
- DUCHARTRE, Pierre Louis, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Éditions d'Art et d'Industrie, 1955.
- DULL, Olga, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Paris, Droz, 1994.
- DUNOYER, Mathilde, *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol, français du XVII^e siècle*, Paris 4, 1999.
- ESSLIN, Martin, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970.
— *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1992.
- ÉTAIX, Pierre, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002.
- FARCET, Charlotte, *Tabarin philosophe*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- FO, Dario, *L'Express* (26 janvier 2006).
— *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1997.
- FREIXE, Guy, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, Éditions de l'Entretemps, 2010.
- GAIFFE, Félix, *Le Rire et la scène française*, Paris, Boivin, 1931.
- GALLY, Michèle et Florence FIX, *La Farce aujourd'hui*, Paris, CNRS Éditions, 2019.
- GAY, Marie-Christine, « D'une reductio ad absurdum à la catharsis dramatique. Généalogie et réception du théâtre français "de l'absurde" en France et en Allemagne », 2015, <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/dune-reductio-ad-absurdum-a-la-catharsis-dramatique/>.
- GUTHKE, Karl Siegfried, *Modern tragicomedy. an investigation into the nature of the genre*, New York, Random House, 1966.
- HEIDSIECK, Arnold, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2016.
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, 1864.
- JONARD, Nortbert, *La Commedia dell'arte*, Lyon, L'Hermès, 1982.
- JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Champ, 2009.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, 41 (1984), p. 46-62.

- LARUE, Anne, *Délire et tragédie*, Paris, Éditions InterUniversitaires, 1995.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997.
- LEROUX, Normand, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises. Théâtre des commencements*, 1-2 (1979), p. 87-107.
- LOSCO-LENA, Mireille, “Rien n’est plus drôle que le malheur”. *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, PUR, 2011.
- « Rire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain », *Recherches & Travaux. Rire et littérature*, 67 (2005), p. 239-249, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/290>.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Le Théâtre*, Paris, Flammarion, 2007.
- MARTIN, Serge, *Le Fou, roi des théâtres*, Paris, L’Entretemps, 2015.
- MARTINOT-LAGARDE, Sever, *Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2003.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- MONGIN, Olivier, *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002.
- PERROUX, Alain, « Platée », *Avant-scène, Opéra*, 189 (1999).
- PRUNER, Michel et Daniel BERGEZ, *Les Théâtres de l’absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- QUÉRO, Dominique, *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- RÉMY, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L’Arche, 2017.
- *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1945.
- SALLÉE, André et Jacques FABBRI, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982.
- SAND, Maurice, *Masques et bouffons. Comédie italienne*, 2 t., Paris, A. Lévy, 1892.
- SANDIER, Gilles, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970, p. 369.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L’Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l’Aire, 1981.
- SILHOUETTE, Marielle, « Le grotesque entre la marge et le cadre », *Sociétés et Représentations*, 10 (2000), p. 9-21.
- SMADJA, Isabelle, *La Folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004.
- STRUBEL, Armand, *Le Théâtre au Moyen-Âge*, Paris, Bréal, 2003.

- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- UBERSFELD, Anne, « Le personnage immobile », in Michel Autrand, *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, la licorne, 1994, p. 11-15.
- *Lire le théâtre*, 3 t., Paris, Belin, 1996.
- VERDEAU-PAILLÈS, Jacqueline, Hubert STOECKLIN et Michel LAXENAIRE, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet Chastel, 2005.
- VIGOUROUX-FREY, Nicole, *Le clown, rire ou dérision ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.
- WINKLER, Elisabeth, *The Clown in Modern Anglo-Irish Drama*, Frankfurt, Peter Lang AG, 1977.

3.2. Littérature & Linguistique

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. par Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1979.
- BALDENSPERGER, Fernand, « Les définitions de l'humour », in *Études d'histoire littéraire*, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Paris, Sillage, 2008.
- BAYET, Raymond, « De la nature de l'humour », *Revue d'esthétique* (1948), p. 330.
- BEC, Pierre, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e et XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, t. 1.
- BENAYOUN, Robert, *Les Dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1984.
- BENOÎT, Éric, *De La Crise du sens à la quête du sens (Mallarmé, Bernanos, Jabès)*, Paris, Cerf, 2001.
- BERTRAND, Dominique, *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 1998, 531 p.
- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1966.
- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1962.
- BRISSETTE, Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de L'Université de Montréal, 2005.

- CAPT, Vincent, « Inventer des langues sans nom », *Magazine littéraire* (2012), p. 51-53.
- CARADEC, François, « Un immense rire », *Magazine littéraire*, 227 (février 1986), p. 72-74.
- CHAROLLES, Michel, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années soixante », *Modèles linguistiques*, X, 2 (1988), p. 45-66.
- DE BAECQUE, Antoine, « La France des journaux à rire », in Jean-Michel Ribbes, *Le Rire de résistance. De Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, Beaux Arts Éditions & Théâtre du Rond-Point, 2018, p. 124-133.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2002.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.
- DOMINICY, Marc, « Du “style” en poésie », in Pierre Cahné et Georges Molinié, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 115-137.
- HUGO, Victor, « Préface », in *Cromwell*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 409-454.
- IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- JARDON, Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988.
- JENNINGS, Lee Byron, *The Ludicrous Demon*, Berkeley, University of California Press, 1963.
- Magazine littéraire* 477 (juillet - août 2008) : *L'humour, cette insoutenable légèreté des lettres*.
- Magazine littéraire* hors-série n°8 (octobre - novembre 2012) : *Les écrivains et la mélancolie*.
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.
- MOURRA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, 1, 22 (janvier-mars 1969), p. 37-54.

- OST, Isabelle, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent van Eynde, *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- PLAZZA, Monique, *Écriture et folie*, Paris, PUF, 1986.
- PORTER, Lambert, *La fatrasie et la fatrasie : essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 1960.
- RIFFATERRE, Michael, « The poetic functions of Intertextuel Humor », *Romanic Review*, 65, 4 (1974), p. 278-293.
- RUS, Martijn, *Poésies du Non-sens*, Orléans, Paradigme, 2005.
- SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1985.
- SARRAZIN, Bernard, « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, 74 (1991) : *Rire et rires*, p. 37-47.
- STEINER, George, *Langage et silence*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat et Lucienne Lotringer, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003.
- SUSINI ANASTOPOULOS, Françoise (éd.), *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.
- VALÉRY, Paul, « réponses à une enquête sur l'humour », *Aventure* (nov. 1921), p. 26-30.
- WELLNITZ, Philippe, « Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière? », in Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Eynde van, *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 15-27.
- ZUMTHOR, Paul, « Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », in Robert Guiette, *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie français offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 5-18.

IV – HISTOIRE & PHILOSOPHIE

4.1. Histoire des idées & des représentations

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
- BILLAZ, André, « Lumières et romantisme. présence et métamorphoses du bouffon (Diderot, Hoffmann, Hugo) », in Christiane Mervaud et Stéphane Menant, *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Paris, PUF, 21, 1987, t. 1, p. 99-109.
- BILLINGTON, Sandra, *A Social History of the fool*, Sussex, The Harvest press, 1986.
- CANGUILHEM, Georges, « La monstruosité et le monstrueux », *Diogène* (40 1962), p. 29-43.
- CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.
- COLOSIMO, Jean-François, « Le monstre, c'est l'homme », in Coll., *La Grimace du monde : le fantastique entre Bosch, Brueghel et la bande dessinée*, Grenoble, Fondation Glénat, 2014, p. 104-106.
- COURTINE, Jean-Jacques, « Le corps inhumain », in Georges Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.
- COUTURIER, Brice, « Les bouffons au pouvoir », 2013, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-idees-claires/les-bouffons-au-pouvoir>.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
— *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1990.
- FRITZ, Jean-Marie, « Moyen Âge : démoniaques, malades ou amoureux? », *L'Histoire. Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie d'Érasme à Foucault*, 51 (2011), p. 35-39.
- GAIGNEBET, Claude, *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.
- GAZEAU, Arthur, *Les Bouffons*, Paris, Cheminements, 2007.
- GUÉDRON, Martial, *L'Art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, trad. par H. J. Isaac, Paris, Hazan, 2011.

- HEERS, Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983.
- HERSANT, Yves, « acédie », in *Mélancolies*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- HEUZE, Philippe et Christiane VEYRARD-COSME, *La Grâce de Thalie ou la beauté du rire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- JANIK, Vicki, *Fools and Jesters in Leterature, Art, and History*, London, Greenwood, 1998.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *L'Idiotie, art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux Arts magazine Livres, 2003.
- KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Règne de la critique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- LEVER, Maurice, « Le mythe du fol », *Magazine littéraire*, 175 (1981), p. 22-24.
- *Le Sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1999.
- « Une vie de bouffon », *L'Histoire. Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie d'Erasmus à Foucault* (2011), p. 48-49.
- LONDRES, Albert, *Chez les fous*, Paris, Arléa, 2009.
- Magazine littéraire. Autour de la folie* n°175 (juillet-août 1981).
- Magazine littéraire. Ce que la littérature sait de la folie* n°524 (octobre 2012).
- MÉNARD, Philippe, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle », *Romania*, 98, 392 (1977), p. 433-459.
- MONTALEMBERT, Eugène et Claude ABROMONT, « opera buffa », in *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard & Henry Abromont, 2010.
- MOREAU, Paul, *Fous et bouffons. Étude physiologique, psychologique et historique*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1885.
- PASTOUREAU, Michel, *Jaune, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019.
- *Rouge, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.
- PIGEAUD, Jackie, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », *Histoire, Économie et Société. Santé, médecine et politique de santé*, 3, 4 (1984), p. 501-510, <https://www.jstor.org/stable/23610765>.

- QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Taillandier, 2009.
- *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.
- RASPUDIC, Nino, « Pourquoi les clowns ont tant de succès en politique en Europe ? », 2019, <https://www.courrierinternational.com/article/humour-pourquoi-les-clowns-ont-tant-de-succes-en-politique-en-europe>.
- RENOU, Xavier, *Désobéir par le rire*, Paris, Le Passager clandestin, 2010.
- SALEM, Jean, *La Légende de Démocrite*, Paris, Kimé, 1996.
- SANTARCANGELI, Paolo, « Le bouffon et le fou, hérauts de la liberté et de la vérité », *Diogène* 106 (2^e trimestre 1979), p. 30-43.
- SOUTHWORTH, John, *Fools and Jesters at the English Court*, Londres, Sutton Publishing, 1998.
- STAROBINSKI, Jean, *Interrogatoire du masque*, Paris, Galilée, 2015.
- *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Points, 2015.
- « La Mélancolie au jardin des racines grecques », *Magazine littéraire*, 8 (2005) : *Les écrivains et la mélancolie*, p. 39-45.
- *Le Portrait de l'artiste en Saltimbanque. Arts et Artistes*, Paris, Gallimard, 2013.
- « Le rire de Démocrite. Mélancolie et réflexion », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 83 (janvier - mars 1989), p. 3-32.
- « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, 61, 387-388 (avril-mai-juin 1966), p. 270-275.
- « Tradition de la mélancolie, I », in Yves Hersant, *Mélancolies*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- TALLANDIER (éd.), *L'Histoire. Le roi devient fou* (septembre-octobre 1980).
- VERDON, Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.
- WELSFORD, Enid, *The Fool, his social and literary history*, Londres, Faber & Faber, 1935.
- WILLEFORD, William, *The Fool and His Scepter. A study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Londres, Northwestern University Press, 1979.

4.2. Philosophie

- ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 2006.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 2007.
- BIAGGI, Vladimir, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998.
- BLONDEL, Éric, *Le Risible et le dérisoire*, Paris, PUF, 2000.
- BOURIAU, Christophe, *Qu'est-ce que l'humanisme ?*, Paris, Vrin, 2007.
- BRENOT, Philippe, *Le Génie et la folie*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- BURLOUD, Albert, *Cours de philosophie : psychologie*, Paris, Hachette, 1948.
- BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, 3 t., Paris, José Corti, 2000.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique*, Paris, Seuil, 1996.
- DELEUZE, Gilles, « De l'humour », in *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 159-166.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Hachette, 1985.
- EMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1992.
- ENTHOVEN, Raphaël, *L'Absurde*, Paris, Fayard, 2010.
- *La Folie*, Paris, Fayard, 2011.
- EVARD, Frank, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, 143 p.
- FOUCAULT, Michel, « La littérature et la folie », *Critique*, 835 (2016), p. 965-981.
- *La Pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1954.
- FOURASTIÉ, Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël, 1983.
- FREUD, Sigmund, « L'humour », in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980.
- HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Paris, Rivages poche, 1989.

- HUME, David, « De l'association des idées », in *Enquête sur l'entendement humain*, trad. par André Leroy et Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, 1999, chap. 2, p. 72-81.
- JACCARD, Roland, *La Folie*, Paris, PUF, 1979.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Le vagabond humour », in *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 152-161.
- JOUBERT, Laurent, « Des faits ridicules », in *Traité du ris, contenant son essence, ses causes, et merveilleux effets, curieusement recherchés, raisonnés et observés*, Genève, Slatkine Reprints, 1579, t. 1, chap. 2, p. 16-35.
- KANT, Emmanuel, *Rêves d'un visionnaire*, trad. par Francis courtès, Paris, Vrin, 1989.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, G. Stallin Verlag, 1957.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949.
— *Ou bien... ou bien*, Paris, Gallimard, 1984.
- KOESTLER, Arthur, « Le bouffon », in *Le Cri d'Archimède. La découverte de l'Art et l'art de la Découverte*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 9-86.
- KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on ?*, Paris, Galilée, 1986.
- L'YVONNET, François, *Homo comicus : ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Fayard, 2012.
- LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsens*, Paris, Masson et C^{ie}, 1970.
- LALO, Charles, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949.
- MATTÉI, Jean-François, *La Crise du sens*, Paris, Éditions Cécile Default, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Genève, Nagel, 1965.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Ainsi parlait Zarathoustra », in *Ecce homo*, trad. par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 301-318.
— « L'insensé », in *Le Gai Savoir*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 149-150.
— *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- PIRANDELLO, Luigi, *L'Humour et autres essais*, Paris, Michel de Maule, 1988.

- PLATON, *Phèdre*, trad. par Luc Brisson, comment. d'Olivier Renaut, Paris, Flammarion, 1992.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2016.
- « Peut-on élaborer le pire ? », in *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002.
- RICŒUR, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne », *Revue de théologie et de philosophie*, 120 (1988), p. 1-19.
- ROSSET, Clément, *Le Monde et ses remèdes*, Paris, PUF, 2000.
- *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- « Le rire exterminateur », in *La Logique du pire*, Paris, PUF, 1993.
- SACHS, Arieh, *The English Grotesque. An Anthology from Langland to Joyce*, Jérusalem, Israël Universities Press, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976.
- *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- SCHLANGER, Judith, *Le Comique des idées*, Paris, Gallimard, 1977.
- SMADJA, Éric, *Le Rire*, Paris, PUF, 2007.
- TAYLOR, Charles, *Le Malaise de la modernité*, Paris, Cerf, 2015.
- TISON-BRAUN, Micheline, *La Crise de l'humanisme*, Paris, Nizet, 1958.
- TRIBOLET, Serge, *La folie, un bienfait pour l'humanité*, Paris, Éditions de Santé, 2004.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Le Sublime et le Comique, projet d'une esthétique*, Paris, Kimé, 2002.

V – DICTIONNAIRES & ENCYCLOPÉDIES

- BAILLY, Anatole, *Le Grand Bailly : dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000.
- BLAY, Michel, *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, Paris, Larousse CNRS Éditions, 2003.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, 3 t., La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000.
- GRAF, Elisabeth et Jack MAYORKAS, *Encyclopædia Universalis*, 30 t., Paris, Encyclopædia Universalis France, 1988.
- IMBS, Paul, *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS / Gallimard, 1982.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*.
- LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873.
- REY, Alain, *Dictionnaire culturel de la langue française*, 4 t., Paris, Le Robert, 2005.
— *Dictionnaire historique de la langue française*, 4 t., Paris, Le Robert, 1998.
- TRÉVOUX, *Dictionnaire de Trévoux*, 8 t., Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.
- TUILLIER, Jean, *La Folie, histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, 4 t., Paris, Garnier, 1878.

INDEX

Index des noms propres

Ne figurent pas les auteurs du corpus. On trouvera les noms des auteurs critiques, mais aussi les noms uniquement mentionnés, indépendamment de leur statut critique (comédiens, metteurs en scène, peintres, musiciens, personnalités du domaine public, etc.). Sont également citées quelques personnalités dont l'existence n'est parfois pas tout à fait attestée mais seulement présumée, comme pour certaines figures très célèbres de l'Antiquité.

Abacha, Maryiam	434	Al-Quaïda.....	533
Abacha, Sani.....	434	Albert (clown).....	168
Abel, Lionel.....	30	Alesch, Robert	443
Abirached, Robert 21–23, 25, 32, 33, 127, 142, 248, 321, 326–328, 343, 360, 361, 363, 366, 367, 374, 424, 427, 428, 484, 487, 491, 529, 531		Alter, André.....	441
Abramovici, Jean-Christophe....	208	Amiard-Chevrel, Claudine.....	336
Abromont, Claude.....	108	Amin Dada, Idi.....	430
Adamov, Arthur ..	33, 338, 366, 456	Amin, Robert	20
Adorno, Theodor	443, 445, 467	Anders, Günther	480
Aelvoet, Marie-Hélène	447	Anouilh, Jean	37, 39
Agamben, Giorgio.....	244	Antier, Benjamin.....	426
		Antonet (clown).....	128
		Apollinaire, Guillaume.....	221
		Apollodore.....	53, 61
		Aquin (d'), Thomas	522

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

-
- | | |
|--|--|
| <p>Arendt, Hannah 26</p> <p>Aristophane .. 41, 139, 236, 240, 435</p> <p>Aristote .. 25, 64, 65, 240, 249, 288,
377, 386, 409</p> <p>Arrabal, Fernando..... 337</p> <p>Arrivé, Michel 33, 185, 204, 212, 429,
432, 440</p> <p>Artaud, Antonin 24, 25, 32, 225,
293, 361, 396, 461, 462, 484,
488, 501</p> <p>Arvers, Fabienne 447</p> <p>Aslan, Odette 168</p> <p>Attila 65</p> <p>Audiberti, Jacques..... 37</p> <p>Auguet, Roland..... 114, 115</p> <p>Auguste (Caius Octavius Thurinus)
60, 62</p> <p>Autrand, Michel..... 364, 477</p> <p>Averty, Christophe..... 32</p> <p>Awat, Philippe 272, 439</p> <p>Baecque (de), Antoine . 105, 106, 530</p> <p>Baillet, Adrien 320</p> <p>Bakhtine, Mikhaïl 125, 181, 183, 202,
210, 218, 219, 228, 387–392,
395, 408, 485, 486, 500</p> <p>Balzac (de), Honoré 426</p> <p>Banu, Georges 433</p> <p>Banville (de), Théodore..... 114, 119</p> <p>Bario (clown)..... 128</p> <p>Barrault, Jean-Louis 34, 137</p> <p>Barré, Pierre-Emmanuel..... 530</p> | <p>Barthes, Roland 292</p> <p>Basaglia, Franco 16</p> <p>Bathiat, Léonie (Arletty) 467</p> <p>Bathyle (clown) 60</p> <p>Baudelaire, Charles 93, 104, 106, 113,
239, 244, 378, 386</p> <p>Baudo, Serge 35</p> <p>Bauër, Henry 31, 426</p> <p>Bazin-Mesnager, Catherine..... 114</p> <p>Beaujeu, Arnaud 208</p> <p>Beaumarchais (de), Pierre Auguste
Caron..... 102, 194, 423</p> <p>Beauvais, Robert 57, 109</p> <p>Bec, Pierre 295</p> <p>Beck, Christian..... 435</p> <p>Beckett (Dr.), James 169</p> <p>Bedner, Jules 362, 373</p> <p>Béhar, Henri . 33, 162, 183, 184, 202,
204, 229, 230, 233, 330,
333, 398, 433, 460, 490, 491</p> <p>Bell, Chichester 330</p> <p>Benayoun, Robert 425</p> <p>Benjamin, Walter..... 241</p> <p>Benoît, Éric 27</p> <p>Beppe Grillo (Giuseppe Grillo) . 532,
533</p> <p>Berberian, Cathy 325</p> <p>Bergerac (de), Cyrano 95</p> <p>Bergson, Henri 65, 124, 126, 167, 325,
339, 360, 375, 377, 379, 411</p> <p>Bernard, Florence..... 173, 207, 251</p> |
|--|--|

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

Bernhard, Thomas.....	510	Marker.....	393
Bernhardt, Sarah.....	114	Bourbon (de), Marie-Caroline	
Bernouard, François.....	229	("Duchesse de Berry") ..	426
Bersanie, Luigi.....	533	Bourgeois, Anne.....	355
Berthe-Castro, Nadine.....	158, 503	Bourget, Paul.....	249
Bertrand, Michel.....	441	Bourgy, Victor... 19, 20, 85, 86, 160,	
Besnier, Patrick.....	364	176	
Best, Otto Ferdinand.....	392	Bouriau, Christophe.....	522
Biaggi, Vladimir.....	455, 458, 474	Bozzo (clown).....	143
Biet, Christian.....	311, 328	Brant, Sébastien 90, 91, 127, 164, 477	
Bim & Bom.....	168, 441	Braque, Georges.....	290
Blaise, Pascal.....	239, 248	Brecht, Bertold ... 24, 236, 397, 482	
Blancart-Cassou, Jacqueline 134, 155,		Brel, Jacques.....	472
160, 161, 165, 195-197, 199,		Breton, André.....	18
221, 333, 343, 365, 369-372,		Brisette, Pascal.....	242
382, 383, 399-401, 436, 438,		Brook, Peter.....	235
462, 466, 476, 477		Brueghel, Pieter .. 150, 227, 381, 461,	
Blanckeman, Bruno.....	300	465, 477	
Bleda (roi des Huns).....	65	Bruggen, Staf.....	332
Bleuler, Eugen.....	326	Brulotte, Gaëtan.....	224, 461, 462
Blin, Roger 35, 36, 38, 168, 173, 255,		Brustein, Robert.....	30
260, 339, 348, 367, 402, 403,		Buffet-Picabia, Gabrièle.....	443
443		Bugny, Alexandre.....	37
Bobèche (Mandelot, Antoine)....	136	Burloud, Albert.....	123
Boèce.....	522	Burton, Robert.....	245, 258, 402
Boileau, Nicolas.....	96, 99	Bush, George.....	434
Boiron, Chantal.....	139	Bustelli, Franz Anton.....	111
Bonnefoy, Yves.....	256	Cabu (Jean Cabut).....	530
Bormard, Marc.....	300	Cadet, Baptiste.....	136
Bosch, Jérôme ... 381, 387, 399, 465		Cage, John.....	325
Bouche-Villeneuve, Christian (Chris		Caillois, Roger.....	203

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

- | | |
|---|---|
| <p>Calderón de la Barca, Pablo . 19, 500</p> <p>Callot, Jacques 111, 150</p> <p>Camus, Albert .. 243, 245, 259, 268,
269, 307, 455, 456, 462, 473</p> <p>Canguilhem, Georges 147</p> <p>Capron, Marcelle 468</p> <p>Capt, Vincent 290</p> <p>Carelman, Jacques 343</p> <p>Carroll, Lewis 295, 301, 354, 501</p> <p>Case, Jules 30, 31</p> <p>Cassien, Jean 243</p> <p>Castel, Pierre-Henri 70</p> <p>Catulle 323</p> <p>Ceașescu, Nicolae 430</p> <p>Chabert, Pierre ... 171, 442, 451, 452</p> <p>Chancrin, Gilles 35</p> <p>Chaplin, Charlie 23, 41, 116, 144, 330,
332-335, 341, 445, 446, 513</p> <p>Chaplin, Victoria 341</p> <p>Chardini, Louis-Armand 212</p> <p>Charles V (Charles Quint) .. 83, 129,
130</p> <p>Charolles, Michel 294</p> <p>Chartier, Jean-Pierre 36</p> <p>Chassé, Charles 204</p> <p>Chastel, André 388</p> <p>Chateaubriand (de), François-René
244</p> <p>Chausser, Geoffrey 477</p> <p>Cheeraerts, Marcus 241</p> <p>Chérisey (de), Philippe 39</p> | <p>Chevallier, Raymond 60</p> <p>Cheveau, Paul 204</p> <p>Chirico (de), Giorgio 290</p> <p>Chocolat (clown) 128, 168, 332</p> <p>Chopin, Frédéric 137, 431</p> <p>Chouquet, Jean 39</p> <p>Cicéron 60, 65</p> <p>Clair, Jean 240, 241, 269</p> <p>Claudet, Paul 236, 380</p> <p>Clinton, Bill 445</p> <p>Clément, Bruno 300</p> <p>Cocteau, Jean 201, 221</p> <p>Cohen, Albert 292</p> <p>Colosimo, Jean-François 148</p> <p>Coluche (Colucci, Michel) . 248, 530,
532</p> <p>Comtois, Mélissa 434</p> <p>Cooper, David 16</p> <p>Corbin, Alain 146</p> <p>Corneille, Pierre 231, 334</p> <p>Corvin, Michel. 30, 38, 86, 307, 366,
369, 413</p> <p>Coster (de), Charles 131</p> <p>Courier, Paul-Louis 111</p> <p>Courlande (de), Anne 93</p> <p>Courtine, Jean-Jacques. 146, 158, 159</p> <p>Couturier, Brice 533</p> <p>Craig, Edward 24</p> <p>Curel, Agnès 165</p> <p>Curie, Pierre 431</p> <p>Cusset, Yves 417</p> |
|---|---|

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

<p>Cythéris..... 60</p> <p>Dalí, Salvador..... 290</p> <p>Damerval, Gérard 162, 363, 373, 398, 429-432</p> <p>Damshuyser, Jan 143</p> <p>Darge, Fabienne 176</p> <p>Daumal, René..... 397</p> <p>Deberdt-Malaquais, Élisabeth.... 215</p> <p>Debureau, Jean-Baptiste Gaspard 136</p> <p>Decock, Jean..... 377, 438, 503</p> <p>Defays, Jean-Marc..... 377</p> <p>Deharme, Paul 331</p> <p>Delarue-Mardrus, Lucie 432</p> <p>Delbourg, Patrice 406</p> <p>Deleuze, Gilles..... 261</p> <p>Demarcy, Richard 434</p> <p>Démocrite... 54, 55, 63, 67, 92, 245, 288, 402, 417, 418, 459, 475</p> <p>Demont, Paul 240, 241</p> <p>Demuynck, Dan 168</p> <p>Des Periers, Bonaventure 82</p> <p>Descartes, René 320, 517</p> <p>Deschevaux-Dumesnils, Suzanne . 443</p> <p>Desproges, Pierre..... 530</p> <p>Deutz, Simon 426</p> <p>Devos, Raymond 343, 521, 530</p> <p>Diderot, Denis.... 103, 104, 389, 489</p> <p>Diogène de Sinope 111, 193, 194, 440, 441, 459</p> <p>Disher, Maurice Wilson. 140, 172, 174</p> <p>Domenach, Jean-Marie 397, 398, 460</p>	<p>Dominicy, Marc 292</p> <p>Dort, Bernard 339, 507</p> <p>Dorvigny 136</p> <p>Dostoïevski, Fiodor 106, 458, 501</p> <p>Dreux du Radier, Jean-François .. 83</p> <p>Dubois, Frédéric..... 434</p> <p>Dufour, Pierre..... 248</p> <p>Dull, Olga..... 78, 500</p> <p>Dumas, Alexandre..... 83, 105</p> <p>Dunoyer, Mathilde . 19, 94, 279, 489, 519</p> <p>Dupuy, René 35</p> <p>Dürer, Albrecht .. 256, 259, 270, 271</p> <p>Durif, Eugène 434</p> <p>Duthuit, Georges..... 367</p> <p>Duvalier, François (“Papa Doc”). 430</p> <p>Duvignaud, Jean 22, 375</p> <p>Eco, Umberto 75, 100, 150, 305, 388</p> <p>Effel, Jean 229</p> <p>el-Assad, Bachar 533</p> <p>Emelina, Jean 36, 172, 209, 250, 265, 377, 405</p> <p>Ensor, James..... 221</p> <p>Érasme... 63, 65, 66, 73, 91, 92, 111, 287, 293, 417, 418, 435, 499</p> <p>Ernst, Gilles..... 467, 468</p> <p>Eruli, Brunella 361, 369</p> <p>Escamez, Charlotte... 307, 342, 406, 407, 481</p> <p>Eschyle..... 57, 187, 236, 243, 290</p> <p>Ésope..... 55, 56, 63, 64, 67</p>
--	---

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

-
- | | |
|--|--|
| Esslin, Martin . 30, 95, 116, 312, 326,
355, 456, 485 | François I ^{er} 81, 83, 84, 485 |
| Étaix, Pierre 294, 330, 525 | Frères Fratellini . . . 128, 168, 171, 332 |
| Euripide 57, 236, 243, 290 | Freud, Sigmund . . 313, 391, 394, 406,
508 |
| Évagre le Pontique 243 | Fritz, Jean-Marie 85, 164, 417 |
| Evrard, Frank 406 | Frot, Catherine 329 |
| Fabbri, Jacques . . . 89, 151, 282, 377,
383, 420, 465 | Fugard, Athol 444 |
| Falois, Bernard 89, 112, 114, 168, 174,
177, 272 | Funès (de), Louis 329 |
| Farcet, Charlotte 97, 98 | Furetière, Antoine 152, 242 |
| Farré, Jean-Paul 128 | Gaignebet, Claude 157, 183, 188, 315 |
| Ferdinand II d'Aragon ("le
catholique") 130 | Galas, Didier 41, 448 |
| Ferroni, Nicole 530 | Galimafré (Guérin, Auguste) 136 |
| Ficin, Marsile 242 | Gamblin, Jacques 176 |
| Fiorilli, Tiberio 95 | Gaultier, Théophile 201 |
| Flaubert, Gustave 244, 360 | Gautier, Jean-Jacques 209 |
| Flögel, Carl Friedrich 389 | Gay, Marie-Christine 30 |
| Fo, Dario 120, 167, 168, 421, 425 | Gayot, Joëlle 408 |
| Footit (clown) 128, 168, 332 | Gazeau, Arthur 45, 47-49, 59-63, 71,
76, 79, 85, 93, 94, 98, 105,
109, 472 |
| Forlani, Remo 39 | Gébé (Georges Blondeaux) 530 |
| Foucault, Michel . 16, 19, 81, 94, 100,
200, 287, 291, 298, 418, 457,
473, 501 | Gémier, Firmin 31, 35 |
| Fouquet, Jean 72 | Genet, Jean 338, 456, 500 |
| Fournier, Marie-José 406 | Genette, Gérard 501 |
| Fournier, Édith 320 | Gentis, Roger 16 |
| Franco, Francisco 430 | Geoffroy (bouffon) 79 |
| Franken, Alan Stuart 532 | Gide, André 195 |
| François (clown) 168 | Gnarr, Jon 532 |
| | Goethe, Johann Wolfgang . . . 81, 401,
479 |
| | Goncourt (de), Edmond 112 |

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

-
- | | |
|--|--|
| <p>Gonella (bouffon)..... 72</p> <p>Gourmont (de), Jean..... 229</p> <p>Goya (de), Francisco ... 147, 435, 461</p> <p>Gozzi, Carlo..... 111</p> <p>Grégorio, Annie 366</p> <p>Grey, Michel 39</p> <p>Grimaldi, Joseph 89</p> <p>Grock (clown) ... 128, 177, 298, 329,
332</p> <p>Grosguillaume 127</p> <p>Grossman, Évelyne..... 208</p> <p>Grotowski, Jerzi..... 24</p> <p>Grünewald, Matthias..... 399</p> <p>Guédron, Martial 153, 157</p> <p>Guérin, Jeanyves.. 34, 424, 425, 444,
445, 504, 505</p> <p>Guilbart, Anne-Cécile 300</p> <p>Guilleminault, Gilbert..... 278, 467</p> <p>Guthke, Karl Siegfried 30, 392</p> <p>Halle (de la), Adam 160</p> <p>Hardwick, Elizabeth (“Reine Bess”)
381</p> <p>(Olivier) Hardy .. 332, 334, 335, 446</p> <p>Harth, Roger 34, 152</p> <p>Havel, Vaclav 345</p> <p>Heers, Jacques .. 74, 76, 81, 156, 173,
219, 511</p> <p>Hegel, Georg Wilhelm Friedrich . 288</p> <p>Heidegger, Martin 27, 458</p> <p>Heidsieck, Arnold 393</p> <p>Heine, Heinrich..... 440</p> | <p>Henri III 79, 83</p> <p>Henri IV 79</p> <p>Héraclite..... 55, 418</p> <p>Hérisson, Armelle..... 231, 319</p> <p>Hérodote..... 243</p> <p>Hersant, Yves. 54, 55, 240, 243, 244,
269</p> <p>Hilliard, Nicholas 241</p> <p>Hippocrate (pseudo)..... 53, 54, 245</p> <p>Hippone (d’), Augustin 75</p> <p>Hitler, Adolphe... 177, 430, 434, 445</p> <p>Homère 52, 53, 243, 288</p> <p>Honorez, Luc..... 333</p> <p>Horace..... 65, 75, 172</p> <p>Hubert, Marie-Claude ... 24, 25, 169,
259, 265, 328, 334, 350, 351,
381, 444</p> <p>Hugo, Victor 19, 74, 82–84, 106, 109,
113, 134, 146, 187, 194, 225,
232, 233, 235, 379, 399, 457</p> <p>Hulle van, Dirk 418</p> <p>Hume, David..... 325, 427</p> <p>Humpers, Jean-Paul .. 226, 227, 266</p> <p>(von) Hutten, Ulrich..... 477</p> <p>Hygin (Caius Julius Hyginus)..... 53</p> <p>Iehl, Dominique..... 385, 397</p> <p>Ionesco, Eugène ... 33, 39, 229, 246,
255, 306, 310, 336, 337, 360,
361, 387, 394, 395, 398, 408,
456, 471, 485</p> <p>Isocrate 243</p> |
|--|--|

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

Itkine, Sylvain	229	Kerbrat-Orecchioni, Catherine . . .	310
Ivanovna, Anna	93	Kern, Anne-Brigitte	39, 376
Jaccard, Roland	51, 314	Kierkegaard, Søren	244, 279, 280, 466, 525
Jacquart, Emmanuel	30	King, Stephen	401
Jamet, Claude	34, 399	von Kleist, Heinrich	365, 366
Janik, Vicki . 124, 191, 202, 203, 236, 282, 293, 313		Knowlson, James	334, 365
Jans, Adrien	439	Koestler, Arthur	311, 353, 374
Jaray-Benn, Csilla	255	Kolakowski, Keszek	529
Jasmin, Stéphanie	254, 313, 325	Krejca, Otmar	445
Jauss, Hans-Robert	392	L'Yvonnet, François	529
Jennings, Lee Byron	392	La Fontaine (de), Jean	63
Jodelet (Bedeau, Julien)	127	La Mothe Le Vayer (de), François	487
Jolly, Thomas	108	van Laberghe, Charles	435
Jouannais, Jean-Yves	395	Labiche, Eugène	398
Jouanneau, Joël	168, 445	Lacan, Jacques	313
Joubert, Laurent	377	Lacarrière, Jacques 151, 183, 218, 453	
Jourdain, Jean-Pierre	42	Lacroix, Paul	225
Jouvet, Louis	327	Laing, Roland	16
Juvénal	435	Lambert-wild, Jean	445
Kafka, Franz	259, 307	Lamont, Rosette . 149, 246, 257, 408	
Kant, Emmanuel	288, 522	Langdon, Harry	173
Kantor, Tadeusz	338	Langely (bouffon)	79
Karlstadt, Liesl	334	Larthomas, Pierre	204
Kayser, Wolfgang	389, 391, 392	Larue, Adrienne	168
Keaton, Buster	38, 116, 173, 307, 331, 332, 334, 349, 446	Larue, Anne 290, 394, 396, 459, 466, 501	
Keats, John	235	(Stan) Laurel 116, 332, 334, 335, 446	
Kempe, William	20	Lautréamont	337
Kentridge, William	434	Lavache (comédien)	20
		Le Coz, Jacques	32

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

Léclaire (comédien) 426	Louis XIII 79, 81
Leclerc, Guy 201	Louis XIV 79, 95
Lecomte de Lisle 239	Louis XV 102
Lecoq, Jacques 199, 329, 397, 425	Lugné-Poe 32, 431
Lefort, Claude 28	Lully, Jean-Baptiste 102, 104
Léger, François-Pierre-Auguste 212	Lumière, Louis 348
Legrand, Jacques 443	Lupovici, Marcel 35, 201, 369, 511
Leibniz, Gottfried Wilhelm 254	Luther, Martin 98
Lemaître, Frédéric 426	Lysandre 59
Lénine, Vladimir Ilitch 177, 223	
Leoncavallo, Ruggero 108, 109	Macrobe 219
Leopardi, Giacomo 245	Maeterlinck, Maurice 465
Lépine, Louis 431	Magnin, Jean-Daniel 430
Leroux, Normand 73	Magritte, René 290
Lever, Maurice. 19, 57, 61, 71, 73, 75, 79, 84, 85, 94, 101, 110, 147, 148, 157, 217, 226, 287, 419, 423-425, 442, 443, 455, 464, 488, 528, 529	Mambachaka, Vincent 434
Lévy, Pierre Robert 112	Manéthon 62, 63
Leyris, Pierre 38	Marcabru, Pierre 440
Linder, Max 333	Marcolphe (bouffon) 64
Lioure, Michel 262, 339, 340	Maréchal, Marcel 171
Little Walter (musicien) 128	Marinetti, Filippo Tommaso 229, 435
Locke, John 522	Marivaux (de Chamblain de), Pierre Carlet 111, 220
Londres, Albert 289	Marleau, Denis 254, 355
Lord Byron 375	Marnas, Catherine 452
Losco-Lena, Mireille 164, 231, 278, 344, 374, 385, 386, 393-396, 409, 410, 473, 474	Marot, Clément 78, 82
Louis XII 82	Marot, Jean 82
	Marquer, Éric 25
	Martial 115
	Martin du Gard, Roger 195
	Martin, Jean 334
	Martin, Jean-Pierre 206

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

-
- | | |
|---|--|
| <p>Martin, Serge ... 19, 63, 85, 89, 239,
286, 404, 419, 462, 500, 519</p> <p>Martinot-Lagarde, Sever. 17–20, 380,
382, 412, 511</p> <p>(Frères) Marx ... 330, 334, 335, 357,
396</p> <p>Marx, Karl 522</p> <p>Maréchal, Marcel 171, 479</p> <p>Mathurine (bouffonne) 79</p> <p>Mattéi, Jean-François 25, 26, 459</p> <p>Maulnier, Thierry 264</p> <p>Maupassant (de), Guy 458, 501</p> <p>Mazouer, Charles 76–78, 112, 511</p> <p>McWhinnie, Donald 38</p> <p>Ménandre 61</p> <p>Mendel, Deryk 38</p> <p>Mendès, Catulle 427, 430</p> <p>Mentha, Philippe 406</p> <p>Merleau-Ponty, Maurice 281</p> <p>Metzelard, Sylvie 449</p> <p>Meurice, Guillaume 530</p> <p>Mével, Yann 207, 256, 402</p> <p>Meyerhold, Vsevolod 24</p> <p>Michaux, Henri 114, 301, 305</p> <p>Miller, Henry 327</p> <p>Milošević, Slobodan 430</p> <p>Milton, John 235</p> <p>Minkovski, Marc 104</p> <p>Mircea, Eliade 183</p> <p>Mitchell, Pamela 38</p> <p>Mohya, Abdallah 445</p> | <p>Molière . 19, 61, 95, 96, 114, 138, 139,
159, 172, 196, 231, 232 235,
389, 436, 437, 482, 490</p> <p>Molinié, Georges 292</p> <p>Mondor (comédien) 97</p> <p>Monnier, Henry 426</p> <p>Montaigne (de), Michel 418, 522</p> <p>Montalembert (de), Eugène 108</p> <p>More, Thomas 92, 477</p> <p>Morel, François 176, 311</p> <p>Moulinot, Jean-Paul 201</p> <p>Musset (de), Alfred 107, 109, 196,
264, 265</p> <p>Musset (de), Paul 107</p> <p>Mussolini, Benito 430, 445</p> <p>Nadar 114</p> <p>Nasroddine (mollâ) 81</p> <p>Naugrette, Catherine . 337, 338, 441,
479</p> <p>Néron 388</p> <p>Nézel, Théodore 213</p> <p>Nicolas III 72</p> <p>Nietzsche, Friedrich 25, 27, 269, 287,
427, 479</p> <p>Noguez, Dominique ... 376, 410, 430,
515</p> <p>Noudelmann, François 173</p> <p>Offenbach, Jacques 107, 109, 324, 401</p> <p>Ost, Isabelle 383, 390, 399, 400</p> <p>Oury, Jean 16</p> |
|---|--|

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

Ovide	438	Pierre, Roger	39
Oyston, Peter	445	Pigeaud, Jackie	240, 396
Paep Theun (bouffon)	129, 130	Pindare	243
Palacio (de), Jean	112-114, 237	Pinget, Robert	531
Paquin, Marc	329	Pinter, Harold	337
Pascal, Blaise	268, 453, 472, 483	Pipo (clown)	128
Pasquier, Marie-Claire	235	Pirandello, Luigi	229, 236, 492
Passerat, Jean	314	Piscator, Erwin	24
Pastoureau, Michel ...	73, 95, 96, 115	Plantu (Jean Plantureux)	530
Paul (clown)	128	Platon	65, 163, 315, 335
Pelly, Laurent	104	Plaute	139, 490
Penmach, Archibald	32	Plutarque	61, 243
Penot-Lacassagne, Olivier	279	Poe, Edgard	106
Perche, Louis	204	Poiret, Jean	39
Pergolesi, Giovanni Battista	102	Pol Pot (Sâr, Saloth)	430
Péron, Alfred	443	Polac, Michel	37
Perroux, Alain	104	Popov (clown)	168
Peskine, Lynda ..	173, 255, 260, 261, 339, 403, 443	Porte des Vaux (de la), Caroline .	346
Pétain, Philippe	451	Le Poulain, Jean ..	34, 152, 248, 399, 511
Pétrone	435	Poulenc, Francis	324
Phèdre	65	Poupeye, Camille	398
Philippe II	130	Prévert, Jacques	305
Philippe V	79	Pronko, Léonard	30
Phillips, Todd	454	Proust, Marcel	251
Phoenix, Joachim	454	Pruner, Michel	30
Pic de la Mirandole, Jean	522	Ptolémée II	62
Picabia, Francis	290, 443	Pylade	60
Picabia, Jeanine	443		
Picasso, Pablo	221, 290	Quéro, Dominique	55, 56, 490
Piéplu, Claude	39, 331	Quétel, Claude	19, 285

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

<p>Rabelais, François 32, 58, 66, 67, 76, 78, 81, 157, 182–184, 187, 189, 191, 193, 194, 198, 202, 204, 212, 225, 229, 241, 294, 304, 305, 319, 387, 402, 418, 433, 435, 477, 485</p> <p>Rachilde 31, 32, 204</p> <p>Racine, Jean 231, 235</p> <p>Raimbourg, Lucien 37</p> <p>Rameau, Jean-François 103, 111</p> <p>Rameau, Jean-Philippe. 102–104, 108</p> <p>Ransan, André 152, 446</p> <p>Raspudic, Nino 532</p> <p>Ravel, Maurice 323</p> <p>Regnault, François 254</p> <p>Rembrandt 461</p> <p>Rémy, Tristan 111, 116, 117, 329, 336, 353</p> <p>Renaud, Madeleine 38, 278</p> <p>Revault d'Allonnes, Myriam.. 27, 28, 409, 466, 470, 522</p> <p>Rey, Alain 17, 18, 48, 69, 75, 156, 332</p> <p>Reybaz, André 34, 136</p> <p>Ribes, Jean-Michel 366</p> <p>Richet, Michèle 90</p> <p>Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul) 386</p> <p>Ricœur, Paul 27, 28, , 285, 528</p> <p>Rilke, Rainer Maria 440</p> <p>Rimbaud, Arthur 441</p> <p>Rivel (clown) 177</p>	<p>Robespierre 177</p> <p>Robin, Muriel 366</p> <p>Robitaille, Patrice 434</p> <p>Rodin, Auguste 55</p> <p>Rojtman, Betty 494</p> <p>Ronen, Ilan 445</p> <p>Ronsard (de), Pierre 235</p> <p>Rosenthal, Manuel 323</p> <p>Rosset, Clément . 385, 394, 395, 484</p> <p>Rostand, Edmond 120</p> <p>Le Douanier Rousseau (Rousseau, Henri) 363</p> <p>Rousseau, Jean-Jacques 427</p> <p>Roussel, Raymond 398</p> <p>Rouxel, Jacques 331</p> <p>Roy, Claude 39</p> <p>Rus, Martijn 295</p> <p>Ryngaert, Jean-Pierre. 365, 373, 502</p> <p>Sabatini, Rafael 285</p> <p>Sachs, Arieh 392</p> <p>Sainmont, Jean-Hugues 184, 203</p> <p>Saint Paul 315</p> <p>Sainte-Beuve 244</p> <p>Salem, Jean 417</p> <p>Sallée, André 89, 151, 282, 377, 383, 420, 465</p> <p>Salomon 64</p> <p>Samosate (de), Lucien 63</p> <p>Sandier, Gilles 265</p> <p>Sarac, Marjan 532</p> <p>Sarraute, Nathalie 443</p>
--	--

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

-
- | | |
|--|---|
| <p>Sarrazac, Jean-Pierre 255, 361</p> <p>Sarrazin, Bernard 386</p> <p>Sartre, Jean-Paul 335, 455</p> <p>Sastre, Alfonso 174</p> <p>Saurel, René 478</p> <p>Savin, Éric 447</p> <p>Schiaretti, Christian. 41, 42, 140, 211,
447, 449, 498</p> <p>Schiller, Ferdinand 522</p> <p>Schlemmer, Oskar 24</p> <p>Schneider, Alan 38</p> <p>Schönberg, Arnold 323</p> <p>Schubert, Franz 304, 306</p> <p>Schuh, Julien 341</p> <p>Schulz, Eva-Katharina 366</p> <p>Seiler, Jacques 39</p> <p>Sénèque 270, 290</p> <p>Séraphin, Dominique 24</p> <p>Serrault, Michel 39</p> <p>Shakespeare, William. 19, 32, 45, 53,
55, 85–88, 109, 111, 136, 149,
160, 225, 229, 230, 233–235,
381, 385, 474, 500, 501, 511</p> <p>Shaw, George Bernard 206</p> <p>Silhouette, Marielle 389, 391–393</p> <p>Simon, Alfred 495</p> <p>Simonin, Antoine Jean-Baptiste.. 213</p> <p>Siméon, Jean-Pierre 305, 452</p> <p>Sinclair, Cissie 170</p> <p>Skłodowska-Curie, Marie 431</p> <p>Sobel, Bernard 445</p> | <p>Socrate 65–67, 111, 154, 420</p> <p>Sontag, Susan 445</p> <p>Sophocle 51, 53, 57, 96, 236, 290</p> <p>Sorano, Daniel 139</p> <p>Soyinka, Wole 434</p> <p>Spencer, Judith 381, 423</p> <p>Staline, Joseph 223, 430</p> <p>Staniskavski, Constantin 24</p> <p>Starobinski, Jean 89, 90, 105, 111, 112,
242, 243, 259, 264, 268, 314,
417, 453, 454, 504, 525, 526</p> <p>Stein, Peter 235</p> <p>Steiner, George 323</p> <p>Stelhin, Catherine 318</p> <p>Stern, Laurence 435</p> <p>Sternberg-Greiner, Véronique
375–377</p> <p>Stevenson, Robert Louis 501</p> <p>Stiefel, Erhard 141</p> <p>Strauss, Richard 131</p> <p>Strehler, Giorgio 235</p> <p>Strubel, Armand 77</p> <p>Styan, John 30</p> <p>Suétone 62</p> <p>Swift, Jonathan 389, 435</p> <p>Sylla (Lucius Cornelius Sulla) 61</p> <p>Szondi, Peter 258</p> <p>Tabarin (comédien) 96, 97</p> <p>Taine, Hippolyte 239</p> <p>Tanet, Chantal 182, 453, 454</p> <p>Tardieu, Jean 39, 301, 366</p> |
|--|---|

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des noms propres

- Tati, Jacques..... 330
- Taylor, Charles..... 26
- Teirlinck, Herman..... 221
- Térence..... 61, 95, 96
- Tesson, Philippe..... 23, 24
- Testu, François Xavier..... 130
- Tex Avery (Frederick Bean Avery)
343, 356
- Thespis..... 51, 57, 58, 67, 96, 103
- Thibault, Jean-Marc..... 39
- Thierry, François..... 263, 268
- Thiers, Adolphe..... 426
- Thomazon, Gilbert..... 443
- Thompson (Dr.), A.G..... 169
- Thomsen, Christian Werner..... 392
- Tison-Braun, Micheline 163, 164, 427
- Todorov, Tzvetan..... 292
- Tolstoï, Léon..... 427, 458
- Ton Lutz..... 143
- Töpffer, Rodolphe..... 229
- Topor, Roland..... 530
- Torquemada (de) Tomás..... 426
- Torrubia, Horace..... 16
- Toth, Catherine..... 34, 136
- Touchard, Pierre-Aimé. 32, 406, 468
- Tourgueniev, Ivan..... 458
- Traviès de Villiers, Charles Joseph
426
- Triau, Christophe..... 311, 328
- Tribolet, Serge..... 289, 291, 326
- Triboulet.. 81-84, 106, 418, 419, 485
- Tuillier, Jean..... 16, 288
- Ubersfeld, Anne... 19, 225, 273, 274,
313, 513
- Vaillant, Auguste..... 426
- Valentin, Karl..... 334
- Valéry, Paul..... 18, 292
- Vanhoeacker, Charline..... 530
- Veinstein, André..... 309, 310, 331
- Velasquez, Diego..... 63, 157, 381
- van Velde, Abraham Gerardus.... 340
- Verdeau-Paillès, Jacqueline. 102, 103,
488
- Verdi, Giuseppe..... 109
- Verdon, Jean..... 72
- Verheryen, Renaat..... 332
- Verlaine, Paul..... 114
- Vian, Boris..... 33, 187, 531
- Vibert, Bertrand..... 393
- Vigarello, Georges..... 146
- Vigier, Luc..... 290
- Vilar, Jean..... 139
- Visconti, Luchino..... 235
- Vitaly, Georges..... 35
- Vitez, Antoine..... 41, 272
- Vitrac, Roger..... 33, 398
- Voltaire.. 51, 57, 58, 93, 96, 98, 389
- Votka, Octav..... 184
- Waelhens, Alphonse..... 285
- Wagner, Richard..... 367
- Watteau, Jean-Antoine.. 97, 108, 111

BOUFFONS DES TEMPS MODERNESIndex des noms propres

Wedekind, Frank	221	530	
Weingarten, Romain	33, 480, 531	Wilson, Robert	169
Welles, Orson	259	Winkler, Elisabeth	20
Wellnitz, Philippe 387, 388, 393, 408		Xanthus	63
Welsford, Enid	21, 412	Zamacoïs, Miguel	29, 115
Wiene, Robert	221	Zavatta, Achille	37
Wijckaert, Martine	333	Zelensky, Volodymyr	532
Wilkinson, Robin . 40, 267, 306, 324,		Zénon	65
326, 331, 366, 405, 508		Zercon (bouffon)	65
Willem (Bernhard Willem Holtrop)		Zumthor, Paul	294

Index des personnages

On trouvera réunis ici aussi bien les personnages du corpus que d'autres personnages des auteurs du corpus, d'autres auteurs, ou appartenant à l'imaginaire collectif.

- A (Beckett)..... 169
A (Dubillard)..... 300
Abel (Bible)..... 261
Achille (mythologie)..... 52
Adorno (Ghelderode)..... 155, 156
Agamemnon (Apollodore)..... 53
Agamemnon (mythologie)..... 52
Ahmed (Badiou)... 138–141, 145, 151,
162, 166, 210, 211, 216, 217,
222–224, 236, 281, 295,
301–303, 317, 318, 352, 356,
358, 359, 366, 368, 381, 407,
408, 420, 421, 446–451, 470,
471, 481–483, 497–499, 503,
508, 509, 511, 512, 516–518,
527
Alceste (Molière)..... 172
Alcibiade (Platon)..... 65
Alexandre (Badiou) .. 222, 223, 470,
512
Alice (Carroll)..... 501
Almaviva (Beaumarchais)..... 196
(l')ambassadeur (Jarry)..... 368
Amour (mythologie)..... 56
Amour (Rameau)..... 103
Andromaque (Racine)..... 231
Antoine (Badiou) 139, 209, 222, 223,
508
Aphrodite (mythologie)..... 315
Apollon (mythologie)..... 315
(l')araignée (Jarry)..... 356
Arlequin (*Commedia*) .. 58, 105, 109,
112, 127, 139–141, 160, 389,
518
Arlequin (Ghelderode). 136, 137, 142,
464, 492
Arturo Ui (Brecht)..... 445
Aspiquet (Ghelderode)..... 142
Asterik (Ghelderode)..... 142
Atrée (mythologie)..... 52
Auguste (Ghelderode) . 143, 257, 437
(l')avocat distingué (Ghelderode)
205, 493
B (Beckett)..... 169
B (Dubillard)..... 300
Baabou (Soyinka)..... 434
Babylas (Ghelderode)..... 143, 437
Bacchus (Ghelderode)..... 196, 197
Bacchus (mythologie) ... 56, 66, 103,

- 193, 194
- Bam (Beckett)..... 441
- Bam-Boulah (Ghelderode). 297, 298,
370, 439
- Barabbas (Ghelderode) 152, 224, 331,
399, 437, 475, 505, 511
- Barbapoux (Jarry)..... 193, 195
- Barbara (Ghelderode)..... 463
- (le) barman (Ghelderode)... 167, 196
- Barnum (Ghelderode)..... 316
- Bartholo (Beaumarchais)..... 196
- Basha Bash (Soyinka)..... 434
- Basiliquet (Ghelderode)..... 142, 435
- Batman (De comics)..... 454
- Belzobe (Ghelderode)..... 142
- Bem (Beckett)..... 441
- Bergol (Ghelderode).. 204, 205, 370,
439
- Bertrand (Antier)..... 426
- Bétilarion (Badiou)..... 482
- Bifrons (Ghelderode)..... 142, 504
- Bim (Beckett)..... 441
- M^{me} du Bocage (Jarry)..... 356
- Bom (Beckett)..... 442
- Bonimenteur (Ghelderode)..... 502
- Bordure (Jarry)..... 163
- (le) bossu (Jarry)..... 460, 490
- Boufranc (Ghelderode)..... 142
- Bougrelas (Jarry)..... 212, 232, 318
- Bovary, Charles (Flaubert)..... 208
- Briséis (mythologie)..... 52
- bucco (atellane)..... 58
- comte de Buren (Ghelderode)... 130,
475
- Caïn (Bible)..... 261
- Caïphe (Ghelderode)..... 505
- Camier (Beckett)..... 495
- Camille (Badiou). 139, 141, 209, 216,
222, 407, 467, 469, 509, 512
- Canio (Leoncavallo)..... 109
- capitan (*Commedia*)..... 135
- Capricant, chevalier (Ghelderode) 224
- Carlin (Ghelderode)..... 142
- Don Carlos (Hugo)..... 233
- Carnibos (Ghelderode)..... 142, 466
- Casimir (Ghelderode).. 143, 257, 437
- Cassandre (mythologie)..... 290
- Charlot (Chaplin)..... 333, 349
- Chicot (Dumas)..... 83
- Chœur des fœtus (Jarry)..... 205
- chou (opéra chinois)..... 74, 110, 500
- Chérubin (Beaumarchais)..... 194
- (le) client (Beckett)..... 340
- Dr. Cloribus (Ghelderode).. 188, 189
- Clov (Beckett) 149, 170, 171, 213, 261,
264, 340, 350, 393, 403, 443,
467, 495, 496
- M. Clown (Ghelderode) 143, 257, 437
- Colombine (*Commedia*)..... 141
- Colombine (Ghelderode).... 135, 137,
142, 149, 492
- (le) Commandant (Jarry)..... 178

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Index des personnages

- (la) Conscience (Jarry) 195
La Conscience (Jarry) 195
(les) consommateurs (Ghelderode)
 364
Cretinus (Ghelderode) 144
(le) crieur (Ghelderode) 402
Crocknuff (Jarry) 205
Cronos (mythologie) 218
Cyrano de Bergerac (Rostand) .. 116,
 120, 497
dan (opéra chinois) 74, 500
Deux (Dubillard) . 144, 175, 176, 186,
 187, 199, 214, 215, 249, 254,
 266, 275, 304, 307-309, 311,
 335, 337, 341, 343, 346, 347,
 355, 356, 366, 405, 468-470,
 480, 481, 497, 507, 508,
 514-516, 527
(Le) Diable (Ghelderode) 160
Diable (Bible) 421
Diamotoruscant (Ghelderode) ... 161,
 504
Dindenault (Jarry) 162
Dionysos (Aristophane) 236
Dionysos (mythologie).... 56, 57, 65,
 143, 182, 315
Dogberry (Shakespeare) 86
Dom Pikkedoncker (Ghelderode). 142
Don Juan (Ghelderode) 462, 491,
 493, 502
Dorante (Marivaux) 172
Doublure 1 d'Ahmed (Badiou) .. 138,
 162, 211, 217, 335, 352, 353,
 356, 366, 367, 482, 498, 508
Doublure 2 d'Ahmed (Badiou).. 352,
 353, 366, 498
Dragmar (Ghelderode)..... 142
Dudule (Ghelderode) .. 143, 257, 437
Duvelhong (Ghelderode)..... 142
Edgar (Shakespeare)..... 86
Eglon d'Arken (Ghelderode) 165, 417,
 458
Éros (mythologie) 315
Estragon (Beckett) 143, 149, 169, 172,
 173, 188, 189, 191, 214, 246,
 247, 250, 251, 253, 255, 256,
 259-263, 267, 272-277,
 321-323, 333, 334, 340,
 347-352, 354, 356, 357, 367,
 402, 403, 418, 443, 445, 468,
 469, 479, 480, 494, 495,
 505-507
M. de l'Étang (Jarry) 356
Euclion (Plaute) 490
Euryale (Homère) 288
Fagot (Ghelderode) 365
Falstaff (Shakespeare) .. 86, 196, 225
Fancioulle (Baudelaire) 106
Fantasio (Musset) 107, 264
Fasce (Jarry)..... 296
Fatima (Badiou)..... 449

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des personnages

- Faust (Ghelderode) ... 364, 401, 462,
491, 492, 504
- Dr. Faustroll (Jarry) 184
- Fenda (Badiou) ... 141, 216, 318, 448,
498, 508, 512
- Feste (Shakespeare) 86–88
- Figaro (Beaumarchais) 140, 185, 196,
451, 518
- (la) Jeune Fille (Jarry) 364
- Florent de Stalle (Ghelderode) ... 401
- Folatil (Ghelderode) 142
- Folial (Ghelderode) 129, 133, 134,
143, 145, 150, 152, 154, 159,
166, 167, 226, 228, 269, 272,
279, 461, 464, 475, 504, 505,
511, 513, 514
- Foliant (Ghelderode) .. 129, 132, 133,
145, 165, 166, 417, 419, 475
- (La) Folie (Rameau) ... 103, 104, 108
- (La) Folie (mythologie) 56
- (La) Folie (Érasme) 91, 111
- François (Jarry) 356
- Frical (Ghelderode) 142
- Galgüt (Ghelderode) ... 125, 143, 201
- Gargantua (Rabelais) .. 184, 193, 211
- Gaster (Rabelais) 191
- (le) géant (Jarry) 460
- Généralissime (Ghelderode) 144, 204,
205, 316, 493
- Gertrude (Jarry) 356
- Gilles 89, 96, 97, 108
- Goodfellow (Jarry) 136
- Goulave (Ghelderode) . 142, 144, 197,
198
- Grimace (Ghelderode) 152
- (le) guetteur (Ghelderode) 370
- Guignol (Jarry) 145, 368
- Gwynplaine (Hugo) 225
- Capitaine Haddock (*Tintin*) 167
- Hamlet (Shakespeare) 55, 86, 88, 113,
234, 257
- Hamm (Beckett) .. 149, 170, 171, 190,
213, 250, 256, 257, 340, 350,
393, 403, 404, 442, 443, 466,
467, 495, 496, 511, 513
- Hanswurst 98, 131, 485
- Harpagon (Molière) ... 159, 172, 232,
294
- Helgar (Ghelderode) 155
- Hernani (Hugo) 232
- Hérode (Ghelderode) 436
- (l')Homme ordinaire (Jarry) 344, 364
- (l')homme (Ghelderode) 364, 437, 474
- “Un homme” (Beckett) 278, 350, 357
- Homme-araignée (Badiou) . 318, 356,
470, 509
- Don Horace (Ghelderode) 352
- Horrir (Ghelderode) 142, 504
- Innocenti (Ghelderode) 370, 439
- (Monsieur) Jabot 229
- Jaïre (Ghelderode) 248

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Index des personnages

- Jan in Eremo (Ghelderode) 142
- Jane (Jarry) 369
- (saint) Jean-Baptiste 433
- Jeanne (la papesse) 212, 213
- jing (opéra chinois) 74, 500
- Jocrisse 136
- Jocrisse (Jarry) 136
- Joker (De comics) 454
- Joseph Prudhomme (Monnier) 426
- Joséphin (Ghelderode) 493
- Don Juan (Ghelderode) 256, 270,
271, 371, 400, 401
- Don Juan (Molière) 216
- Judy (marionnette) 98
- Juliette (Shakespeare) 235
- Jupiter (mythologie) 56
- Jupiter (Rameau) 103
- Juréal (Ghelderode) 154-156, 158,
167, 466
- Kaizer Karel (Ghelderode) 130, 152,
194, 475
- Karagheuz (théâtre d'ombre) 426
- Karel le Fol (Ghelderode) 130, 152,
194, 221, 222, 225, 352, 370,
371, 418, 419, 475, 476
- Krakenbus (Ghelderode) 142, 466
- Krapp (Beckett) 148, 169, 173, 174,
190, 191, 207, 213, 250, 251,
265, 320, 339, 341, 349, 511
- Lancelot Gobbo (Shakespeare) 86, 88
- Lanterne (Badiou) 139, 301, 302, 449
- Lantimèche (Jarry) 135, 137, 232,
460
- laosheng (opéra chinois) 74
- Lear (Shakespeare) 85, 445
- Lekidam (Ghelderode) 222, 316, 317,
370, 439
- Lucky (Beckett) 169, 172, 208, 213,
261, 275, 298, 299, 321, 334,
340, 347, 348, 350-352, 354,
357, 373, 443, 445, 505, 506
- Luna (Ghelderode) 438
- Maaryia (Soyinka) 434
- (général) Mac-Boum (Ghelderode)
439
- Macaire, Robert (Antier) 426
- Lady Macbeth (Shakespeare) 185,
229, 230
- Macbeth (Shakespeare) 230
- maccus (atellane) 58, 64, 98
- (les) magistrats (Jarry) 432
- Marguerite (Ghelderode) 156, 400
- marionnette-homme (Ghelderode)
365
- Mary Poppins 338
- Mascaron (Ghelderode) 142
- Matamore (*Commedia*) 135, 231
- Mayeux (Traviès) 426
- Mèche (Ghelderode) 154, 156-158,
464
- Melpomène (mythologie) 143

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des personnages

- Ménélas (Apollodore)..... 53
- Mercier (Beckett) 495
- Merdanpot (Jarry)..... 167, 191, 297
- Mie Moustache (Ghelderode) 370, 371
- Momos (mythologie). 55–57, 67, 103,
490
- Moron (Molière)..... 231, 232
- Moscul (Ghelderode) 142
- Mouchdog (Jarry) 167
- Moustache (Badiou)... 139, 141, 302,
358, 359, 450
- Muses (mythologie)..... 315
- Nagg (Beckett).... 148, 149, 170, 171,
190, 191, 265, 403, 404
- Nekrozotar (Ghelderode) ... 197–199,
215, 504
- Nez-de-Tabac (Jarry)..... 192
- Octave (Musset)..... 196
- Œdipe (mythologie)..... 350
- (l')officier (Ghelderode)..... 370
- Olympia (Offenbach) 371
- Ophélie (Shakespeare)..... 234, 235
- Orle (Jarry)..... 296
- Ours (Molière)..... 231
- Ours (Jarry)..... 231
- (le) P.H. (Jarry)..... 297
- Paep Theun (Ghelderode).. 129, 130,
133, 145, 152, 370, 371
- Palamède (Apollodore) 53
- Paméla (Ghelderode)..... 137, 345
- Pandarus (Shakespeare) 86
- Pantagleize (Ghelderode)... 144, 194,
272, 317, 337, 370, 419, 493
- Pantagruel (Rabelais)..... 418
- Pantalón (*Commedia*) 127, 141
- Panurge (Jarry) 162, 428
- Panurge (Rabelais) . 71, 140, 157, 418
- Parador (Ghelderode)..... 142
- Phormion (Térence)..... 61
- Piccolo (Ghelderode) ... 143, 257, 437
- Picrochole (Jarry)..... 398
- Picrochole (Rabelais) 241
- Pierre de Touche (Shakespeare)
86–88
- Pierrot (*Commedia*) 89, 97, 105, 108,
112–114, 116, 117, 136
- Pierrot (Ghelderode) .. 136, 137, 142,
492
- Pierrot (Jarry)..... 137
- Pierrot lunaire..... 182
- Pitre (Ghelderode)..... 166, 401, 513
- Platée (Rameau)..... 102, 103
- Polichinelle (*Commedia*) 58, 98, 120,
135, 212
- Polichinelle (marionnette) 99
- (Madame) Pompestan (Badiou). 139,
141, 162, 236, 302, 471, 508,
509
- Porprenaz (Ghelderode).... 142, 198,
199, 211, 462, 464, 465
- Posaune (Ghelderode) 337

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Index des personnages

- Le Pouilleux (Ghelderode) . 271, 272,
278
- Pozzo (Beckett)... 143, 169, 172, 173,
246, 250, 261, 263, 272, 274,
321, 334, 339, 340, 347, 348,
350–352, 354, 373, 443, 445,
478, 494, 496, 505, 506
- Priape (mythologie) 143
- Priou (Jarry)..... 460
- Puck (Shakespeare) 109, 136, 511
- Pulcinella (Jarry)..... 135, 136, 460
- Punch (marionnette) 98, 99
- Quasimodo (Hugo) 74, 225
- Quatrezoneille (Jarry) 167
- Rachel (Ghelderode) 439
- Real-Tremblor (Ghelderode) 142
- Renatus (Ghelderode)..... 332, 365
- Rhubarbe (Badiou).... 139, 141, 209,
210, 302, 303, 318, 447, 450,
451, 471
- Richard III (Shakespeare) .. 233, 234
- Rigoletto (Verdi) 107
- Ripaton (Jarry) 355
- Roi (Ghelderode) . 147, 152, 159, 183,
225–228, 269, 270
- Romeo (Shakespeare)..... 234
- Rosie Drew (Beckett)..... 169
- Rostenduvel (Ghelderode).. 165, 166,
458
- Rose Sélavy (Duchamp) 305
- Ruffiak (Ghelderode) 142
- Salivaine (Ghelderode) . 142, 215, 221
- Sancho Panza (Cervantes) 156
- sannio (atellane)..... 58
- Saturne (mythologie).. 218, 241, 259,
391
- Scapin (Molière)..... 95, 96, 113,
138–140, 142, 172, 498, 518
- Scaramouche (*Commedia*) 95
- Scaramuccia (Jarry)..... 135, 460
- Schabernak (Ghelderode) 142
- Schobiak (Ghelderode)..... 142
- Serlap (Ghelderode) 142
- Sganarelle (Molière) 95, 518
- Sganarelle (*Commedia*) 139
- Shadoks (Rouxel)..... 331
- sheng (opéra chinois)..... 500
- Sicca (Jarry) 356
- Silène (mythologie).. 65–67, 111, 143,
154, 160, 193, 194
- Simon Laquedeem (Ghelderode) . 142
- Sodomati (Ghelderode)..... 142, 436
- (le) somnambule (Ghelderode)... 365
- Spiridon (Ghelderode)..... 137, 345
- Suif (Ghelderode) 154, 156, 157, 400,
464
- Suskanel (Ghelderode)..... 137, 345
- Sylvia (Marivaux) 172
- (le) tailleur (Beckett)..... 340
- Télémaque (Apollodore) 53

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES

Index des personnages

-
- (le) Templier (Jarry) 296
- Thalie (mythologie)..... 103
- Dr. Thanaton (Jarry) 337, 464
- Thersite (Homère) 52, 53, 67
- Thersite (Shakespeare) 86
- M^{me} du Toqué (Jarry)..... 356
- Triboulet (Hugo) ... 82, 106, 107, 134
- Triboulet (Rabelais)..... 71, 157
- Tristan (cycle arthurien)..... 72
- Trouillogan (Rabelais) 419
- (Le) tueur (Badiou) 407
- Turlupin (Legrand, Henri)..... 17, 20
- (Mère) Ubu (Jarry)... 220, 230-232,
318, 337, 368, 433, 501
- (Père) Ubu (Jarry)..... 58, 76, 98,
162-164, 167, 177, 178, 184,
185, 191-194, 203, 211, 212,
216, 220, 229-232, 318-320,
333, 341, 368, 397, 419,
426-430, 432-435, 459, 490,
491, 501, 527, 528, 533
- Ulenspiegel..... 131, 133, 210
- Ulenspiegel (Ghelderode) ... 129, 131,
132, 145, 188, 189
- Ulysse (Homère)..... 52, 53
- Ulysse (Apollodore) 53
- Ulysse (mythologie) 93
- Un (Dubillard).... 175, 176, 186, 187,
199, 200, 214, 215, 248, 249,
253, 254, 266, 274, 275, 277,
304, 307-309, 311, 312, 335,
337, 341-343, 346, 347,
354-356, 366, 405, 469, 480,
481, 507, 514-516, 527
- Venceslas (Jarry) 212, 229
- Verges (Shakespeare) 86
- Videbolle (Ghelderode) 142, 198, 221,
465
- Vieillards (Ghelderode) 150, 370, 463
- Vladimir (Beckett) 149, 169, 172, 173,
208, 213, 214, 246, 247,
250-253, 255, 256, 259, 260,
262, 263, 267, 272-277,
321-323, 334, 340, 349-351,
354, 356, 357, 367, 403, 443,
445, 458, 478-480, 494-496,
506
- Voix aiguë (Ghelderode)..... 303
- Voix de clown (Ghelderode) 331
- Voix sortant de la croix (Jarry).. 459
- Waleran Meynart (Ghelderode).. 475
- Willie (Beckett) .. 149, 169, 171, 234,
261, 277, 278, 348, 350, 372,
405, 478
- Winnie (Beckett).. 149, 153, 169, 171,
207, 234, 235, 248, 259, 261,
263-265, 277, 278, 329, 333,
337-339, 344, 348, 350, 366,
372, 405, 478, 491, 512, 513
- Xanthias (Aristophane)..... 236, 518
- Yorick (Shakespeare) 88

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Index des personnages

Zotten April (Ghelderode) 133

Index des notions

On ne trouvera pas la notion de “bouffon” dans le relevé puisqu’elle est omniprésente. L’index des notions aide justement à établir une carte de la constellation du bouffon.

- absurde 29, 32, 33, 39, 40, 106, 164,
215, 219, 243, 245, 254, 266,
269, 272, 278, 307, 311, 312,
319, 331, 337, 339, 343, 346,
354, 356, 366, 376, 377, 392,
395, 397, 411, 417, 427, 435,
444, 452, 455-458, 463, 467,
473, 480
- acédie 243, 244, 259, 269, 280
- atéléologie 27, 245, 249, 281
- atellane 58, 60, 62, 64, 381
- auguste 17, 20, 36, 37, 63, 90,
114-117, 148, 167, 168, 170,
173, 174, 177, 189, 192, 207,
223, 247, 255, 272, 320
- badin 78, 112, 136
- bêtise / idiotie 40, 45, 55, 65, 70,
108, 164, 174-176, 178, 185,
186, 191, 195, 208, 262, 297,
385, 419, 439, 474, 481, 512,
516
- bonimenteur 62, 97, 165, 319
- burlesque . . 17, 18, 30, 34, 38, 57, 73,
96, 98, 115, 116, 132, 158,
198, 206, 222, 231, 276,
332-336, 338, 343, 344, 353,
355, 368, 374, 377, 380, 381,
383, 384, 387-389, 396, 398,
405, 406, 411, 439, 452
- carnaval . . . 42, 56, 57, 62, 69, 74, 75,
86, 90, 91, 97, 100, 115, 125,
136, 149, 152, 156, 157, 162,
178, 181-185, 188, 191, 194,
198, 201, 203, 206, 209,
217-221, 225, 228, 236, 237,
239, 241, 244, 256, 272, 275,
281, 282, 295, 315, 361, 362,
367, 379, 384-386, 389-392,
399, 411, 425, 453, 485, 486,
503, 504, 510, 511, 521, 527
- chaos / destruction / transgression
26, 52, 74, 75, 83, 97, 153,
182, 183, 219, 233, 291, 305,
343, 377, 380, 420, 423, 426,
453, 473, 474, 488, 490, 496,
521, 525, 527
- cinéma burlesque 344, 348, 352, 355,
374

- clown .. 17, 18, 29, 31, 34-36, 38-42,
55, 59, 60, 63, 74, 85-90,
105, 109-117, 119, 120, 128,
136, 138, 140, 143, 144, 148,
151, 153, 157, 163, 166-174,
176, 177, 191, 199, 200, 215,
221, 241, 244, 255, 258, 267,
275, 278, 298, 300, 307, 327,
329, 330, 332, 336, 338, 341,
345-348, 350, 353-355, 357,
358, 360, 364, 373, 374, 377,
381-383, 386, 401, 404, 409,
424, 425, 437, 438, 441, 442,
453, 465, 468, 478, 493, 511,
513, 516, 525, 526, 530
- Commedia dell'Arte* .. 17, 58, 78, 89,
94, 98, 108, 111, 112, 114,
134-138, 141, 142, 160, 167,
231, 352, 362, 389
- crise ... 15, 16, 21, 23, 25-29, 36, 42,
142, 163, 186, 206, 237, 245,
263, 285, 290, 316, 326, 343,
378, 401, 411-413, 420-422,
444, 446, 453-457, 459, 472,
473, 481, 497, 521, 522,
526-528, 532
- critique 15, 19, 25, 28, 60, 77, 80, 84,
101, 103, 110, 139, 187, 252,
288, 377, 417, 418, 420, 421,
425, 428, 429, 431, 436, 446,
447, 449, 451-453, 473, 476,
489, 490, 516, 521, 522, 525,
526, 528-530, 533
- dadaïsme..... 33, 295, 362
- délire .. 32, 42, 53, 93, 100, 109, 186,
187, 215, 242, 286-294, 297,
301, 302, 305-307, 310-317,
323-326, 342, 343, 355, 376,
396, 401, 411, 413, 428, 456,
492, 495, 497, 498
- désespoir ... 136, 226, 239, 243, 260,
279, 280, 321, 374, 393, 395,
401, 404, 459, 466, 472, 475,
480
- diable ... 159-161, 166, 178, 198, 229,
230, 244, 303, 462, 504, 517
- dionysies..... 182, 183, 196
- domination ... 115, 128, 165-167, 170,
176-178, 216, 220, 221, 223,
281, 326, 354, 374, 420, 424,
425, 438, 441, 452
- expresionnisme 33, 221, 397
- farce ... 17, 33, 58, 60, 73, 74, 76-78,
85, 94, 97, 99, 100, 111, 112,
125, 129, 132, 133, 145, 155,
171, 185, 211, 216, 224, 228,
230, 300, 328, 335, 343, 355,
370, 373, 383-385, 387, 399,
402, 403, 408, 409, 418, 430,
447, 449, 470, 487, 498, 511
- futurisme 33, 383

- grotesque . 17, 18, 59, 63, 66, 76, 85,
89, 98, 111, 112, 115, 134, 135,
142, 143, 148, 149, 155, 156,
158, 184, 206, 210, 215, 221,
222, 225, 266, 328, 332, 353,
356, 361, 365, 375, 378, 379,
381-402, 408, 409, 412, 428,
436, 441, 453, 460, 462, 472,
528
- guignol . 17, 31, 32, 35, 99, 360, 362,
365, 368, 369, 373, 397, 449,
530
- histrion 17, 61, 108, 227, 318
- humanisme . 163, 353, 397, 420, 425,
459, 522
- laideur . . . 15, 46, 52, 63-67, 74, 103,
105, 115, 116, 144, 146, 147,
150-154, 156, 157, 159, 163,
209, 217, 226, 377, 389, 392,
505
- loustic 17, 111
- marionnette . 17, 32, 46, 98, 99, 106,
129, 166, 212, 227, 326, 330,
360-365, 367-371, 373, 374,
380, 383, 391, 396, 397, 399,
401, 434, 466, 508, 530
- mélancolie . . 42, 54, 55, 67, 106, 107,
110, 114, 116, 125, 178, 196,
197, 199, 237, 239-245, 247,
248, 254-256, 258, 259, 264,
268-270, 272, 277, 279-282,
295, 316, 321, 362, 379, 390,
402, 411, 417, 455, 473, 480,
491, 494, 518
- (panto)mime . . 17, 34, 37, 38, 58-60,
64, 89, 97, 108, 112, 113, 115,
116, 134, 136, 167, 191, 228,
270, 278, 286, 332, 345, 349,
351-353, 371, 379, 380, 383,
386, 511
- monstre 34, 61, 78, 128, 129, 133,
145-148, 151, 153-155, 158,
159, 162, 163, 165, 166, 181,
191, 192, 200, 226, 330, 397,
528
- morosophe . . 29, 63, 81, 92, 417, 419,
420, 532
- mort . 25, 27, 147, 159, 163, 167, 183,
189, 198, 215, 227, 235, 243,
248, 258, 265, 269, 271, 272,
275-277, 279, 280, 296, 344,
361, 367, 369, 370, 390, 391,
393, 396, 405, 424, 432, 442,
453, 455, 457, 460, 463-466,
468, 470-472, 477, 482-484,
498, 533
- néant / vide 26, 69, 70, 157, 173, 190,
195, 208, 209, 227, 239, 245,
252, 257, 271, 272, 277, 298,
313, 315, 337, 348, 372, 396,
404, 427, 455-457, 459,

- 462-464, 467, 468, 471-474,
478, 479, 484, 490, 491, 500,
507, 509, 510, 521, 525, 526,
528
- nihilisme 26, 313, 455, 457-459, 470,
474, 480, 483, 484, 493, 500,
522, 533
- norme... 27, 28, 31, 54, 94, 100, 114,
124, 128, 150, 153, 291, 292,
314, 360, 376, 378, 381, 386,
392, 409, 411-413, 421,
423-425, 429, 456
- obscénité... 32, 57, 75, 120, 141, 150,
182, 184, 185, 200, 202,
206-208, 211-216, 236, 250,
295, 329, 337, 353, 380, 382,
432, 512
- ouli-po..... 295, 305
- parasite . 61, 62, 73, 85, 95, 189, 316
- parodie ... 37, 41, 59, 62, 77, 78, 89,
157, 181, 193, 208, 218, 224,
228, 229, 233, 236, 249, 268,
294, 320, 334, 361, 380, 387,
390, 401, 426, 491, 530
- pitre ... 17, 40, 89, 111, 144, 162, 166,
181, 184, 221, 268, 399, 453
- politique ... 16, 24, 41, 42, 46, 48, 74,
75, 83, 84, 90, 105, 120, 140,
174, 209, 210, 223, 224, 228,
249, 420, 421, 423-425,
427-429, 431, 433, 434,
436-439, 441-444, 446-451,
453, 454, 456, 476, 509, 518,
522, 527, 530-533
- psychiatrie... 16, 19, 51, 94, 100, 147,
285, 288-291, 302, 326, 412,
424
- Renaissance 22-24, 34, 47, 51, 67, 73,
84, 90, 93, 100, 101, 111, 125,
181, 244, 369, 390, 391, 417,
438, 464
- renversement. 27, 28, 75, 80, 90, 110,
152, 183, 206, 218, 220, 222,
223, 225, 226, 228, 256, 295,
380, 411, 413, 509
- romantisme . 111, 196, 206, 225, 232,
239, 244, 386, 389-391, 399,
441, 488
- sagesse 29, 54, 63, 64, 67, 77, 80-83,
89, 92, 124-126, 131, 133,
138-140, 189, 198, 203, 258,
291, 404, 413, 417-422, 449,
451, 470, 483, 499, 505, 519,
521, 528
- saturnales..... 75, 182, 219, 241
- scatologie ... 126, 157, 184, 200, 202,
206, 207, 209-211, 214, 216,
281, 337, 380, 428
- sottie 76-78, 86, 103, 389, 500
- surréalisme ... 32, 33, 221, 290, 295,

- 383, 397
- symbolisme... 33, 341, 361, 363, 388
- tragique 35, 38, 42, 59, 60, 109, 114,
115, 134, 286, 365, 374, 378,
381, 383, 385-387, 390,
393-402, 404-408, 410, 411,
413, 418, 423, 441, 452, 455,
459, 460, 466, 468, 473, 484,
- 489, 509, 526, 528
- truculence... 42, 139, 201, 202, 206,
208, 209, 211, 213-215, 217,
233, 250, 282, 362, 380, 440
- vice... 55, 62, 65, 77, 78, 85, 88, 91,
106, 108, 125, 160, 163, 167,
203, 380, 382

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Calligraphie chinoise, Benjamin Dang	5
2. Inspiration de l'opéra <i>Le Pré aux clercs</i> de Ferdinand Hérold avec Éric Huchet dans le rôle de Cantarelli , Benjamin Dang	14
3. Inspiration de l'opéra <i>Pagliacci</i> de Leoncavallo avec Jonas Kaufmann dans le rôle de Canio, Benjamin Dang	44
4. <i>Démocrite méditant sur le siège de l'âme</i> , L.-A. Delhomme, 1868	54
5. <i>Democritus</i> , Hendrick ter Brugghen, 1628	56
6. <i>Ésope</i> , Diego Velasquez, 1638	64
7. <i>Silène ivre</i> , Pierre Paul Rubens, 1616-1617	66
8. <i>Bouffons de cour jouant aux boules</i> , E. Zamacois Y Zabala, 1868	71
9. <i>Portrait du bouffon Gonella</i> , Jean Fouquet, 1440 ou 1445	72
10. <i>Le Joueur de luth</i> , Franz Hals, 1623	80
11. <i>Triboulet</i> , gravure, 1832	83
12. <i>Touchstone, the jester</i> , John William Waterhouse	87
13. <i>La Nef des fous</i> , Jérôme Bosch, vers 1490-1510	91
14. <i>Pierrot dit autrefois Gilles</i> , Jean-Antoine Watteau, 1718-1719	97
15. Affiche de Punch & Judy	99
16. Gravure du costume de Thénard en Figaro, Joly	101
17. <i>Stańczyk</i> , Jan Matejko, 1862	107
18. Affiche de <i>Pagliacci</i> , 1892	110
19. Photographie de Sarah Bernhardt déguisée en Pierrot, Nadar, 1883	113
20. Inspiration de <i>La Dernière Bande</i> de Beckett avec Jacques Weber dans le rôle de Krapp, Benjamin Dang	122
21. Inspiration de <i>Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans</i>	

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Table des illustrations

jamais oser le demander de Woody Allen avec Woody Allen dans le rôle du bouffon,
Benjamin Dang 145

22. *Melancholia*, Albrecht Dürer, 1514 271

23. Buster Keaton, Benjamin Dang 284

24. Partition du diablogue *Musique de Placard*, Roland Dubillard 324

25. Inspiration de *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett avec Madeleine Renaud
dans le rôle de Winnie, Benjamin Dang 359

26. Inspiration de l'opéra *Platée* de Rameau avec Mireille Delunsch dans le rôle
de La Folie, Benjamin Dang 416

27. Inspiration d'*Ubu roi* de Jarry avec Serge Bagdassarian dans le rôle du Père
Ubu, Benjamin Dang 524

Table des matières

REMERCIEMENTS	7
NOTICE	11
INTRODUCTION	15
I PETITE HISTOIRE CULTURELLE DU BOUFFON	43
1 Une archéologie du bouffon ?	51
2 L'archétype du bouffon au Moyen Âge & à la Renaissance . .	69
3 L'arborescence des bouffons : descendance & métamorphoses	93
II UNE ARCHÉTYPOLOGIE DU BOUFFON	121
1 Grandeur & décadences d'un stéréotype	127
1.1 Les monstres sacrés	128
1.2 Le nadir du genre humain.	146
1.3 De la dialectique du bouffon à celle du clown	164
2 Le bouffon carnavalesque.	181
2.1 Sous le régime de Pantagruel	185
2.2 La truculence	201
2.3 Le monde à l'envers	218

3	Le bouffon mélancolique	239
3.1	La mise en péril du sens	245
3.2	Le monde comme un cauchemar	258
3.3	Un art de mourir	269
III	L'HUMOUR FOU DES BOUFFONS	283
1	Lyre & délire	287
1.1	<i>Stultus stultitia loquitur</i>	293
1.2	<i>Furor poeticus</i>	314
2	Le corps burlesque	327
2.1	Le corps et ses prolongements : une entité burlesque	330
2.2	Les bouffons en action : tueurs à gags	345
2.3	Le corps désarticulé : le modèle de la marionnette	360
3	Penser la bouffonnerie	375
3.1	Une aporie théorique	379
3.2	L'hypothèse d'un comique absolu	385
3.2.1	Les héritages du grotesque	388
3.2.2	Le grotesque moderne, un art de <i>mourir</i>	393
IV	LE SOURIRE DE DÉMOCRITE	415
1	Théories du chaos ou les réponses politiques	423
1.1	Ubu l'anarchiste	426
1.2	Pantagleize et autres révolutionnaires contrariés	435
1.3	Godot ou la fugue politique	440
1.4	Ahmed trublion	446
2	Le gai savoir ou les réponses métaphysiques	455
2.1	L'appel du néant	457
2.2	La révolte supérieure de l'esprit	472
3	<i>Theatrum mundi</i> ou les réponses théâtrales	487
3.1	Jouer cartes sur table	489

3.2 Dans un labyrinthe de miroirs	499
3.3 La théorie du joker	510
CONCLUSION GÉNÉRALE	525
BIBLIOGRAPHIE	537
I – TEXTES D’AUTEURS	537
II – TEXTES CRITIQUES SUR LES AUTEURS DU CORPUS	542
III – POÉTIQUE & LINGUISTIQUE	550
IV – HISTOIRE & PHILOSOPHIE	557
V – DICTIONNAIRES & ENCYCLOPÉDIES	562
INDEX	565
Index des noms propres	565
Index des personnages	580
Index des notions	589
TABLE DES ILLUSTRATIONS	595

BOUFFONS DES TEMPS MODERNES
Table des matières

Bouffon des temps modernes : figures de morosophes dans les œuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard & Alain Badiou.

Malgré l'ancienneté du personnage populaire, la notion de bouffon a tardé à entrer dans le vocabulaire critique des études littéraires. Pourtant le bouffon, qui s'appréhende à travers la fonction sociale de critique dont il s'acquitte, peut se définir par le prisme de l'histoire de la folie, qui implique une réflexion anthropologique et sociologique, et de l'histoire du spectacle, à la croisée de la littérature et des arts. Le présent travail élucide donc, à travers leurs représentations au théâtre, les attributs et les fonctions des bouffons du XX^e siècle. Le XX^e siècle a été choisi comme cadre temporel car ce siècle est marqué par deux transformations majeures. D'une part, il est frappé par ce que Jean-François Mattéi appelle une « crise du sens », phénomène global de mise en péril de la signification et de l'orientation de l'existence dans une ère post-métaphysique. Le bouffon pouvant être considéré comme un vecteur de critique socio-politique et de médiation métaphysique, interroger son insertion dans une telle crise permet de mettre en lumière les aspects saillants de sa définition. D'autre part et concomitamment, le siècle connaît aussi une révolution théâtrale opérée grâce à la libération des codes langagiers, à l'avènement de l'espace dans la théorie et la pratique théâtrales, et à l'exploitation des moyens électriques nouveaux qui promeuvent l'art de la scénographie. En tant qu'outil d'exploration esthétique, la figure du bouffon permet de mettre en lumière les caractéristiques de cette révolution, et vice-versa. Il s'agit donc ici de questionner le réinvestissement moderne de la figure traditionnelle du bouffon comme reflet de la révolution théâtrale et, par conséquent, comme réponse à la crise du sens. Le corpus réunit une sélection parmi les œuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard et Alain Badiou. La période s'étend de 1896, année marquée par la création d'*Ubu roi*, à 2018, date à laquelle le dernier chapitre de la saga d'Ahmed est proposé à la scène. L'étude repose majoritairement sur l'étude de texte en s'appuyant au maximum sur la réalisation scénique, par l'entremise de témoignages ou d'articles de presse. La première partie est consacrée à un parcours historique du bouffon depuis l'Antiquité afin de mieux mettre en perspective sa modernité dans la deuxième partie, où il fait l'objet d'une typologie. On y voit alors que les bouffons modernes se réapproprient toutes les traditions dans un grand syncrétisme. La troisième partie met l'accent sur les spécificités modernes dans l'inventivité langagière, dans l'exploitation du comique burlesque et dans la promotion d'un humour empreint de tragique. La dernière partie peut alors clarifier les réponses socio-politiques, métaphysiques et théâtrales apportées par ces bouffons qui accèdent au titre de « morosophes », c'est-à-dire de « fous sages ».

Mots-clés : bouffon ; fou ; folie ; comique ; clown ; morosophe ; grotesque ; carnaval ; mélancolie ; crise ; absurde ; farce ; marionnette ; guignol ; nihilisme ; renversement.

Jesters in Modern Times : morosophs in the dramatic works of Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard and Alain Badiou.

Even if jesters are very popular characters, the very concept barely exists in critical vocabulary. Jesters, which play an important role in every society, can be defined throughout the history of madness, implicating a sociological and anthropological approach, as well as throughout the history of theater, located at the cross-section of arts and literature. This research sheds light on the characteristics and functions of jesters in the 20th century. The 20th century was a post-metaphysical age marked by two significant transformations. First, a “crisis of purpose” defined by Jean-François Mattéi as a loss of meaning in life. Since jesters invite us into a socio-political and a metaphysical critique, it only makes sense to question their role in that matter. Secondly, the 20th century was home to a revolution in drama, seen through linguistic experimentations, the introduction of space in theatrical theory and practice, and the exploitation of new electrical technologies that advanced the art of scenography. As natural explorers of new aesthetic forms, jesters had a great role to play in this revolution. This research questions the use of jesters in the modern times, showing how they echo the dramatic revolution, and therefore help society to overcome the crisis of purpose. The corpus is a selection of theatrical works from Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard and Alain Badiou. The period of investigation stretches from 1896, the year in which Alfred Jarry's *Ubu Roi* premiered, to 2018, marked by the debut of the final segment of Alain Badiou's saga Ahmed. This study is primarily based on textual analysis, relying heavily on stage performances documented through interviews and press articles. The first section deals with the history of jesters, from Antiquity to the beginning of the 20th century, in order to understand their role in modernity, in contrast. It allows us, in the second part, to show how jesters reappropriated symbolic attributes in modern times, under the form of a typology. The third part returns to the fundamentals of madness, insisting on linguistic creativity and on a complex form of humour, a mix of burlesque and tragic effects. Only with this understanding of jesters can we begin to uncover how they came to be named “morosophs”, meaning “wise fools”, and how they can provide solutions to the crises of modern times.

Keywords : jester ; fool ; buffoon ; madness ; comic ; clown ; morosoph ; grotesque ; carnival ; melancholy ; crisis ; nonsense ; absurd ; farce ; marionette ; puppet ; nihilism ; inversion.