

Une Vue de la comédie sauvage selon les
théories du rire de Bergson

On constate récemment l'émergence de ce qui peut être un nouveau genre de théâtre comique. Il s'agit d'un théâtre où la violence latente ou explicite sert de base à l'intrigue et à l'humour de la pièce. Le thème de la violence dans ces pièces prend souvent des dimensions presque cosmiques. On nous présente un monde de révolte, de peur et de cauchemar--un univers où il y a quelque chose qui ne va pas. C'est l'état du monde que Hamlet a aperçu en se lamentant: "The world is out of joint." En effet, le monde semble avoir cessé d'être une source de confort pour l'homme.

Afin de caractériser la saveur particulière de ce théâtre, le Professeur Kenneth White de l'Université du Kansas a suggéré le terme "Comédie Sauvage." Cette appellation rassemble les thèmes de violence et d'aliénation et certaines techniques de langage et de rythme théâtral que ces pièces semblent avoir en commun.

Bien que l'attitude caractéristique de ce théâtre dit "sauvage" ait des racines aussi lointaines que Shakespeare, le terme "Comédie Sauvage" ne désigne qu'un nombre réduit de pièces modernes. Dans le théâtre comique, la violence universelle qui caractérise cette "comédie sauvage" prend naissance avec le Père Ubu dans Ubu Roi (1896) d'Alfred Jarry. Ce thème avec les techniques de langage inventé, de scènes disparates et d'actions disjointes était poursuivi

par les dadaïstes et les surréalistes comme Tristan Tsara dans Le Coeur de gaz et Louis Aragon dans L'Armoire à glace un beau soir. On voit aussi ces tendances dans certaines oeuvres de Cocteau, Vitrac, Apollinaire, et Artaud; plus récemment, chez Salacrou, Vian, Arrabal, et même Ionesco, Beckett, et Anouilh.

Les caractéristiques thématiques de ce théâtre sont la désorientation générale de l'homme dans un univers souvent hostile. La peur qui résulte de cette situation se manifeste sous la forme d'une menace innomable (e.g. le "bruit" des Bâtisseurs d'Empire de Boris Vian) ou bien dans la violence entre les hommes (voir Ubu Roi par Jarry) ou dans la menace ou la violence qui existe entre l'homme et son univers (voir Le Jet de Sang, Antonin Artaud).

Quoique certains thèmes de ces pièces de théâtre soient si noirs, les pièces elles-mêmes restent plutôt comiques. Le but de cette analyse et de trouver pourquoi et comment une telle peur peut être exprimée de façon comique. Le point de référence de mon étude sera les théories de Henri Bergson sur le rire. Les deux représentants de la "Comédie Sauvage" sont deux des premières pièces où l'on voit rassemblés les thèmes et les techniques du genre: Ubu Roi d'Alfred Jarry et L'Armoire à glace un beau soir de Louis Aragon.

Henri Bergson dans son essai célèbre, le Rire, a analysé ce qui produit le rire. Pour Bergson, le rire commence lorsqu'on s'attend à voir un homme et qu'on trouve une machine. Cette source du rire se manifeste dans toutes sortes de circonstances. Si la vie est fluide et changeante, il suit que lorsqu'un être vivant cesse d'apparaître fluide et qu'une raideur est infl-

gée, cet être offre l'illusion d'un mécanisme. Cet infléchissement anormal est superposé à ce qui doit être animé, disponible, vivant. A ce moment le rire éclate.

Ainsi la répétition des gestes, remarque Bergson, peut être comique--mais cette répétition est comique à cause de son aspect mécanique. Le geste du petit Charlot levant son chapeau a toujours provoqué le rire ou le sourire. Ce geste isolé semble mécanique, et il devient de plus en plus drôle à force d'être répété. Les déguisements peuvent souvent être comiques aussi parce qu'ils imitent la vie. Le déguisement est la substitution de l'artificiel au naturel ou, dit Bergson, "une mécanisation artificielle du corps humain" (p. 37). C'est ici que réside l'humour du déguisement.

Un autre exemple de cette théorie s'offre lorsque le corps semble dominer l'esprit. Bahis dans L'Amour Médecin parle si lentement qu'il est amusant. Nous rions parce que son langage révèle un esprit cristallisé du point de vue intellectuel. L'esprit est devenu raide et mécanique. Or Bergson a proposé qu'à la base de presque tout ce qui est comique, on peut voir "le mécanique plaqué sur le vivant" (p. 29). On rit en fin de compte lorsqu'on s'attend à voir un homme et qu'on trouve une machine.

L'idée du mécanique employé pour son effet comique n'est nulle part plus claire que dans la scène de l'extermination des nobles dans Ubu Roi.² La mise en jugement des nobles semble être le résultat d'un mécanisme drôle, grossier, et terrifiant. Au début de la scène, le Père Ubu annonce qu'il va "faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens" (p. 69). Pourtant il décide de les

mettre en jugement avant de les condamner tous par décret royal. Les premiers nobles arrivent pour être questionnés devant cette parodie de tribunal. Ils sont alors attrapés par le "crochet à Nobles" et jetés sur le champ dans la trappe--un noble après l'autre sans ressource. L'aspect mécanique est vraiment à la base de l'humour ici. La répétition de l'apparence suivie de la disparition subite de tant de Nobles provoque le rire. Mais le Père Ubu, juge, juré, roi, bourreau, est devenu dans cette scène une machine à tuer. Il est plus grand que la vie--plus cauchemardesque que le cauchemar. Ce mécanisme monstrueusement comique intensifie l'illusion de sauvagerie et--à la réflexion--fait frissonner le spectateur. Nous trouvons comique le mécanique plaqué sur le vivant et nous rions. Mais derrière ce rire, il y a le sentiment léger de détente que Bergson n'a jamais remarqué. C'est une détente de la peur subconsciente de cette machine infernale justement. C'est la peur qui s'est emparée de la vie--la peur du vivant plaqué sur du mécanique. Il n'y a qu'une ligne très fine entre l'hilare et le terrifiant. Jarry, en particulier, savait exploiter ce fait dans l'hallucination qu'il a nommée Ubu Roi.

J'ai souligné l'espect machinal du Père Ubu dans cette seule scène, mais en vérité, il n'est jamais humain. Il représente une parodie grotesque, gigantesque de ce qui est l'être humain. Les mots grandiloquents, ampoulés, et déformés coulent de sa bouche. "Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige" (p. 128). ". . . et nul doute que je ne l'eusse complètement tué si une inexplicable terreur n'était venue combattre et annuler en nous les effets de notre courage" (p. 101). Ce langage est plus qu'une simple circonlocution. Il est

trop compliqué, trop poli, trop ampoulé pour être humain. Ce langage est mécanique. C'est la langue d'un robot, un robot en train de naître dans l'image d'un homme parodié.

L'aspect mécanique se voit aussi dans la répétition de certaines expressions--"de par ma chandelle verte." Ces expressions sont les signatures verbales du Père Ubu. Le monstre Ubu à cause de son langage, de ses gestes (la torsion des nez et des "oneilles"), et de sa profession rigide d'exterminateur est devenu un guignol-- un guignol comique mais en même temps un guignol sans fils qui marche tout seul. Cette marionnette énorme est presque aussi terrifiante qu'elle est drôle.

Alors la technique comique d'Ubu Roi s'explique d'une manière très satisfaisante selon la théorie de Bergson. La rigidité d'action et d'esprit, le déguisement de guignol en homme et vice-versa, l'esprit subjugué par le corps--ou même le monde en entier subjugué par les "Voraces." Tout cela fait ressortir l'idée du mécanisme. Toute la pièce semble tourner sur un mécanisme grotesque qui se nourrit de lui-même et qui se manifeste dans le personnage du Père Ubu--la marionnette qui fait suater toutes les autres. La base du rire dans Ubu Roi n'est donc autre que l'aspect mécanique des personnages, de l'action, du langage, mais ce même aspect mécanique est la cause aussi du malaise sous-jacent de la pièce.

Louis Aragon dans L'Armoire à glace un beau soir dépend aussi de la mécanique pour déclencher le rire. On le voit dans les répliques et les interactions des personnages. Plus importante, cependant, est la rigidité intellectuelle du spectateur avec laquelle l'auteur joue. Aragon

cherche à étonner le spectateur. Après le prologue, au début de la pièce, le tableau qui se présente--Lénoire adossée à l'armoire, Jules qui la menace du marteau--suggère au spectateur une certaine situation de théâtre--le drame conjugal qui est bien connu. La tendance du spectateur est de faire rentrer la scène qu'il voit dans une catégorie familière. Pourtant au fur et à mesure que l'action se déroule, le spectateur reçoit des indications que cette pièce n'est pas un drame normal. Cela est évident avec les jeux étranges de Jules avec son marteau et avec les allumettes. L'étrangeté des répliques qui semblent parfois gratuites et disparates étonne aussi le spectateur. Le rythme de l'intrigue et la situation générale de l'action établissent un certain cadre de compréhension qui se lie avec la vie réelle. Le langage et l'action gestuelle en établissent un autre dans le royaume surréel qui entre en conflit avec le premier, mais qui ne le détruit pas--au moins jusqu'à un certain moment. Il y a donc un jeu entre le monde réel et l'irréel. Et justement pour réussir la pièce dépend de la rigidité de l'esprit humain, de son insistance à croire au monde logique et de sa tendance à rejeter ce qui n'est pas facilement compréhensible. Alors Aragon établit une tension dans sa pièce qui est supportée par le spectateur lui-même et détruite à la fois par l'auteur. Aragon crée un équilibre entre le logique et l'illogique, le réel et le surréel.

Ici encore la rigidité mécanique de Bergson est plaquée sur l'adaptabilité humaine. Le comique ressort de ce décalage. A la fin de la pièce lorsque tout se dissout en absurdité, le spectateur éclate de rire--non seulement de la scène ridicule devant lui mais il rit aussi parce qu'il était trompé. Le spectateur se rend compte que tout le spectacle n'avait d'autre but que de

l'étonner et que c'est sa propre rigidité mentale qui a permis, encouragé même, cette grande déception.

L'humour de la pièce dépend aussi du concept du mécanisme. On peut le remarquer dans le langage de la citation suivante:

Jules étonné. --Tu as pleuré pendant mon absence?

Lénore. --Les mauvaises mines.

Jules. --Peur?

Lénore. --Peur oui, c'est le mot. Du vent et de l'espace, des oiseaux entre mon soleil et moi, mon soleil là-bas sur les routes, qui achetait des marteaux.

Jules. --Petite vermine. . .

La qualité lyrique des répliques de Lénore rappelle le démarrage et la spontanéité d'une machine bien huilée. Mais la durée courte et le sens étonnant et presque illogique de ces mots reflètent le cafouillage des pièces qui clochent dans le moteur. Le langage de Lénore est aussi unique que celui d'Ubu: il est comique parce qu'il semble être programmé par un ordinateur et ensuite prononcé plutôt au hasard. Quelquefois les réponses semblent interchangeable comme dans le passage suivant:

Jules. --Une, deux, le parfum des fraises, une, deux.

Lénore. --Le feu, le sang.

Jules. --Impair: comédie manquée,
 verveine des hauteurs. Le
 carnassier a confiance.

Lénore. --Confiance stupide.

L'humour de ses paroles naît de leur aspect inhumain et inflexible.

D'autre part, pourtant, il y a une indication que s'il s'agissait d'une machine, la machine ne marcherait pas bien. Ce langage poétique mais divorcé de la situation physique de la scène indique que quelque chose est coincé dans le mécanisme --le mécanisme du rapport entre les deux époux, et, peut-être, celui du fonctionnement du monde ou du cosmos. Lénore ne cesse de mentionner le soleil, le vent, l'espace (voir la citation plus haut), les étoiles, l'air du matin, le feu, le sang, la nuit. Tous ces mots se trouvent dans les premières deux pages du texte (pp. 59-60). La grande fréquence de tels mots dans les paroles de Lénore est significative. Ces répliques prennent la force d'une invocation au cosmos. Les allusions cosmiques semblent dédoubler l'intrigue. Lénore se trouve dans ce qui apparaît être une situation de désastre imminent. Ses références au cosmos sont pour la plupart celles du cataclysme. Elle dit même à un moment: "Si tu ouvres, l'armoire alors le soleil et les étoiles s'éteindront. . ." (p. 60). Alors elle compare le sort du cosmos entier à l'issue de sa situation actuelle. Cette idée est très drôle mais si la comparaison est valable, on peut aussi dire que ce qui ne marche pas dans la situation et dans le langage de Lénore n'est qu'un symptôme de l'état du cosmos. C'est le cas d'une hyperbole comique qui reflète en même temps une peur réelle de l'homme moderne.

L'humour de cette idée revient aux théories de Bergson. L'idée que le grand mécanisme du cosmos peut être gâché par l'ouverture d'une porte est ridicule. Cette femme se donne un rôle dans le fonctionnement de l'univers. Elle se croit essentielle au bien-être du monde. Il est vrai que son monde à elle semble prêt à éclater, mais sa réaction est hors de proportion. Elle nous fait rire. En même temps, l'idée qui était si importante chez Jarry entre en jeu. C'est l'envers de la médaille. D'un côté, on rit de la comparaison de Lénore avec le cosmos à cause du décalage. Pourtant, le monde et la situation actuelle de Lénore semblent putréfiants et maladiés. Les épithètes que Jules réserve à sa femme ne sont guère flatteuses. Dans ces deux premières pages de la pièce, Jules dit "Mouche bleue," "Petite vermine," "mon hibou," "madame." (Lorsque Jules dit "vous me trompez, madame," ce mot symbolise l'aliénation entre l'homme et la femme.) D'après sa propre description, Jules n'est pas plus séduisant que sa femme. Il se nomme "le carnassier," et il dit que ses doigts sont "des doigts d'étran-gleur" (p. 60). Alors si l'on tire la comparaison jusqu'au bout, c'est le cosmos et la terre qui se désintègrent de l'intérieur aussi bien que le petit monde de Lénore. Encore une fois ce qui fait rire peut aussi bien faire peur.

Cette idée du "mécanisme plaqué sur du vivant" entre en jeu aussi dans l'analyse des personnalités. Les héros ressemblent tous les deux à des poupées. Ils sont inflexibles. Chacun suit son idée fixe. Les émotions sont des données--intenses et artificielles. Lénore est la femme trompeuse; Jules le mari jaloux. Au début, Jules menace. Ses mots et ses actions suggèrent une violence sauvage à peine contrôlée. Il semble s'adoucir, vouloir faire la paix à un

moment. "Allons, Lène, " dit-il tendrement, "ne vas-tu pas préparer le dîner?" (p. 62). La femme ne croit pas à sa bonne humeur, Elle sait qu'il veut l'écartier de devant la porte de l'armoire et elle refuse de bouger. Alors les menaces recommencent. Mais après un temps tout change comme des "variations sur un thème." Lénore dit "Ouvre!" et c'est à Jules de refuser. La scène devient de plus en plus violente physiquement jusqu'au moment où Jules mord sa femme à l'épaule. Cette action est pénible mais elle est aussi ridicule. C'est la réaction d'un garçon gâté ou d'un animal. Le fait est que la violence qui semble si intense est trop forte pour ne pas être basée sur des preuves plus sûres, et elle éclate en des formes inattendues et enfantines. La violence semble être une réaction mécanique de la part de Jules. Son esprit est devenu rigide, cristallisé. Il en va de même pour Lénore. Elle n'a pas de raison de protéger l'armoire avec tant d'acharnement. Elle agit comme une poupée mécanique.

Avec l'irruption de la violence, les mots de tendresse prononcés de temps à autre sonnent vides et faux. La suspicion et la folie qui restaient au-dessous de la surface viennent maintenant le premier rang. Nous sommes forcés de revenir au concept de la comédie--soeur de la violence. En fin de compte, Jules, "le carnassier," ressemble à Ubu, "le vorace," Lénore se lie à Ubu, roi et conquérant du monde. Elle s'exprime en des proportions cosmiques. Encore une fois le système mécanique qui rend comique la pièce sert de base pour l'élément effrayant.

Alors en analysant la technique comique de ces deux pièces, on revient à la même base. La théorie de Bergson sert à définir cette base. A vrai dire, lorsqu'on trouve du comique dans Ubu Roi et dans L'Armoire à glace un beau soir le rire

naît le plus souvent du décalage entre le vivant et le mécanique. Il se peut que la même chose soit vraie pour les autres pièces dites de "Comédie Sauvage" où la comédie est présentée avec une saveur de malaise. Il me semble que le "mécanisme plaqué sur le vivant" est à la base de l'humour de ces pièces et que le vivant plaqué sur la machine est la raison de l'inquiétude et de la peur que ces pièces inspirent au spectateur.

SHIRLEY DOWNER
UNIVERSITY OF KANSAS

Notes

¹Henri Bergson, Le Rire: Essai sur la signification du comique (Paris: Presses Universitaires de France, 1972). Les références seront incluses dans le texte.

²Alfred Jarry, Ubu Roi, dans Tout Ubu, édition de Maurice Saillet (Paris: Livre de Poche, 1962) pp. 68-75. Les références tirées de cette édition seront incluses dans le texte.

³Louis Aragon, L'Armoire à glace un beau soir, dans Trois pièces surréalistes, éditées par Robert G. Marshall et Frederic St. Aubyn (New York: Appleton Century Crofts, 1969), pp. 52-71. Les références tirées de cette édition seront incluses dans le texte.