

Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe »

Mireille LOSCO-LENA
ENSATT
Université de Lyon 2
EA 4160 Passages XX-XXI

L'un des traits caractéristiques du paysage théâtral contemporain est la disparition du système des genres, au terme d'un long travail d'affaiblissement amorcé il y a plus de deux siècles¹. Si certaines catégories génériques sont encore parfois convoquées – avec un regain d'intérêt, depuis quelques années, pour certaines formes comiques comme la farce, le vaudeville ou l'opérette – il faut bien reconnaître qu'elles constituent des références souvent impressionnistes, réveillant la mémoire d'une culture par laquelle on a appris à appréhender les formes dramatiques et avec laquelle des jeux d'écriture peuvent s'instaurer ; mais, la plupart du temps, elles ne saisissent que de façon très approximative les dramaturgies des pièces. Nous sommes dans un temps où les notions génériques se sont largement diluées et disséminées ; dans un temps où, surtout, elles ne présentent plus aucune espèce de nécessité pour la création : la plupart des spectacles se réalisent en dehors de tout besoin de référence aux genres.

Continuer dès lors à analyser les œuvres contemporaines à travers les catégories génériques traditionnelles, c'est s'exposer au risque d'en manquer à la fois les formes singulières et les intentions. Dès les années 50, Eugène Ionesco pointait l'effet de confusion que suscitait la grille de lecture générique pour décrire et nommer son théâtre. Dans « Mes critiques et moi », article publié en 1956, il se dit « désemparé » face au discours critique produit sur ses premières pièces : *La Cantatrice chauve*, qu'il a conçue, dit-il, comme une « tragédie du langage », a été reçue comme une pièce hilarante, ce qui – prétend-il – le désarçonne ; quant aux *Chaises*, pièce qu'il a conçue comme une farce vaudevillesque, en référence explicite à des genres traditionnels donc, la critique l'a jugée « macabre² ». Ce témoignage de dramaturge face aux commentaires critiques de ses contemporains souligne avec humour le caractère périlleux du maniement des notions génériques dans un paysage théâtral qui voit l'émergence de formes nouvelles. Désormais, ces notions encombrant plus les discours critiques qu'elles ne les rendent éclairants. Les études sur le théâtre contemporain préféreront ainsi acter la fin des genres, tout en conservant les catégories esthétiques qui y sont historiquement attachées, tout particulièrement celles du comique et du tragique : le « drame rhapsodique », caractéristique selon Jean-Pierre Sarrazac de l'écriture

¹ Voir par exemple : Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, notamment la partie « Genres et détours », p. 21-25.

² Eugène Ionesco, « Mes critiques et moi » [1956], *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1991, p. 129-130.

dramatique contemporaine, peut ainsi être pensé comme « kaléidoscope des modes dramatiques, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique³ ».

Tragique et comique : des notions en déplacements

Mais les notions de « tragique » et de « comique » conservent-elles elles-mêmes une stabilité conceptuelle dès lors que les genres dont elles sont historiquement issues ont été mis en crise ? S'il est aisé, au XVII^e siècle, de repérer comme « comiques » certaines catégories de personnages – « bas », comme dirait Aristote –, et comme « tragique » un registre de langage élevé, qu'en est-il lorsque ces notions n'ont plus les genres comme horizon de référence, qu'elles prennent leur indépendance par rapport au système des genres classique ? Si, conformément à la tradition de la philosophie esthétique, les pièces de Molière servaient encore à Henri Bergson pour théoriser le comique, dans *Le Rire* (1900), le champ d'application du mot débordait désormais très largement de la sphère de la comédie. Quant au tragique, on sait combien le mot s'est diffusé dans le parler contemporain bien au-delà du champ théâtral : il ne saurait plus se définir en référence aux codes génériques de la tragédie (personnages nobles, renversement de fortune, registre de langue élevé). Le moment de la philosophie esthétique post-kantienne du XIX^e siècle, qui a consacré une large part de ses travaux à la catégorie du tragique, se référait encore très explicitement à un corpus de tragédies : faire du tragique un concept visait certes à constituer la notion indépendamment des textes, mais c'était à leur appui que la philosophie travaillait : *Œdipe Roi* pour Schelling ou Hölderlin, *Les Euménides* et *Antigone* pour Hegel⁴. Historiquement, si les concepts de tragique et de comique se sont donc émancipés des genres dramatiques, ces derniers restaient malgré tout des références fortes dans le paysage théâtral et ils offraient des points d'appui solides à la spéculation.

Or, du moment où le théâtre voue les genres à la rhapsodie, aux métissages, distorsions et renversements les plus variées, les catégories poétiques qui en sont issues se voient elles-mêmes affectées d'un coefficient d'instabilité. Lorsque Ionesco déclare que « le comique est tragique », à propos du comique impitoyable qui se déploie dans ses pièces⁵, les notions sont par lui, *de facto*, soumises à un déplacement, voire à un conflit visant à rendre compte des bouleversements poétiques à l'œuvre dans ses pièces. Il ne s'agit alors plus de parler de « tragi-comique » au sens traditionnel du terme, celui d'une juxtaposition ou d'un mélange des registres ; il s'agit au contraire de percevoir qu'il y a des recouvrements de territoires et des malléabilités possibles, là où l'on croyait pouvoir tracer des frontières nettes. Le théâtre occidental, depuis une cinquantaine d'années, est ainsi devenu familier d'un comique qui s'étire jusqu'au terrible, au « macabre » disait Ionesco, à une violence qui étaient traditionnellement l'apanage du tragique, sur le plan des thèmes comme sur celui des émotions. Il s'agit moins d'un mélange du comique et du tragique, considérés comme catégories stables, concepts bien dessinés, que d'une exploration de l'élasticité d'un comique capable d'envahir d'autres

³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines* [1981], Belval, Circé, coll. « Poche », 1999, p. 197.

⁴ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2003 ; Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Bayard, 2010 ; tout particulièrement chapitre 2 : « Premières conceptions du tragique », p. 119-180.

⁵ Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre », *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 61. Je renvoie sur ce point à l'article de Sarah Brun intitulé « La farce à l'épreuve du tragique au XX^e siècle » dans les actes de ce colloque.

territoires que ceux qui lui avaient été historiquement associés⁶. Exploration d'un *pouvoir rire* qui s'exerce par-delà le champ esthétique antérieurement assigné au comique, qui colonise les thématiques traditionnellement constitutives du tragique (le conflit sans « fin heureuse », le savoir de la mort, l'impuissance humaine, les errements d'une humanité souffrante, criminelle, infiniment faillible, vouée à l'absence de sens, etc.) et qui, loin de correspondre à un sentiment de soulagement ou de triomphe comme dans la comédie traditionnelle, déclenche souvent des affects ambivalents ou équivoques.

Cette extension du *pouvoir rire*, dans la représentation contemporaine, brouille ainsi nos repères poétiques traditionnels et met en crise les constructions conceptuelles proposées par la philosophie esthétique du XIX^e siècle. Le projet bergsonien de saisir « l'essence » du comique – encore que le philosophe avançait avec prudence, dans l'introduction de son ouvrage, en proposant « quelque chose de plus souple qu'une définition théorique⁷ » – est déjà bien loin. Dans son ouvrage intitulé *Le Comique* (1996), Jean-Marc Defays invite ainsi à renoncer à l'idée, longtemps poursuivie par les chercheurs, selon laquelle le comique reposerait « sur un principe unique et universel⁸ ». Au contraire, le comique est « protéiforme », « subtil, diffus, volatil », « relatif, ambigu, instable ». « Le comique n'est pas [...] facile à définir. Premièrement, parce qu'il n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire, mais qu'il apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier⁹ ». Le comique serait ainsi à penser en tant que *phénomène* lié à des expériences de représentation multiples, et son *essence* resterait introuvable. Plus surprenant peut-être, le tragique n'est pas épargné par l'entreprise contemporaine de critique des concepts esthétiques hérités de la tradition. Les attaques récentes les plus radicales viennent de travaux consacrés à ce même corpus de pièces qui a fait référence par le passé dans la philosophie esthétique : les tragédies grecques. Dans son récent *Tombeau d'Œdipe*, William Marx fait le procès du « tragique » et en conteste la validité conceptuelle : « Il n'y a pas *un* tragique : il y en a presque autant que de tragédies et à peine moins que de philosophes¹⁰ ». Il fait écho, de ce point de vue, à la réflexion de Pierre Judet de la Combe dans *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, qui opposait, de façon certes plus nuancée, l'approche conceptuelle du tragique par la philosophie esthétique moderne à la réalité mouvante et plurielle des tragédies grecques, qui proposaient des expériences sensibles de la vie humaine.

Pour une « poétique complexe »

Selon Pierre Judet de La Combe, si les tragédies grecques méconnaissaient le tragique en tant que concept, l'usage conceptuel du tragique n'est toutefois pas inutile pour analyser les pièces. Le concept esthétique peut toujours éclairer le discours critique, à condition d'être constamment mis au travail, manié sans rigidité et confronté à la singularité complexe des œuvres. Une telle posture théorique me semble extrêmement féconde dans le cadre d'une poétique des créations théâtrales contemporaines. Si l'heure n'est plus à une pensée du système des genres ni à un usage

⁶ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage, Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

⁷ Henri Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique* [1900], PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 2.

⁸ Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris Le Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁰ William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012, p. 87.

conceptuel étroit des notions de tragique et de comique, comme nous l'avons vu, celles-ci peuvent toujours permettre de pointer certaines dimensions esthétiques de notre théâtre, à condition que nous en acceptions l'« élasticité » potentielle ainsi que la capacité à se prêter à ce « renversement » évoqué par Jean-Pierre Sarrazac.

Cela suppose tout d'abord d'opérer ce qu'on pourrait appeler leur « dénaturalisation », c'est-à-dire de renoncer vigoureusement à l'idée que leur bipolarité est naturelle. Contrairement à ce que les deux masques antiques de la comédie et de la tragédie laissent à croire, les catégories de tragique et de comique ne renvoient ni à une naturalité esthétique – qui vouerait leur mélange au statut de « bâtardise » –, ni à une nature humaine qui vivrait de façon distincte et étanche ses états de joie et ses états de douleur. La psychanalyse nous a appris que l'inconscient ignorait le principe logique de non-contradiction, que l'humain avait bien souvent affaire à l'ambivalence des sentiments et que le rêve était enclin à l'équivoque et au renversement. Ces zones d'ambivalences forment précisément le site d'un certain nombre de spectacles contemporains, qui *travaillent* ainsi les traditionnels champs du comique et du tragique, retournant leurs terres et déplaçant leurs frontières, sans s'embarasser des conceptualisations esthétiques dont elles ont pu faire l'objet par le passé. C'est que, comme l'écrit encore Pierre Judet de La Combe : « Le théâtre, même quand il crée des cohérences, des synthèses momentanées dans des spectacles, ne relève pas de cette logique de la définition conceptuelle, quand bien même ce concept, comme le tragique, aurait été inspiré par lui¹¹ ». Ce qui est vrai pour la tragédie antique l'est plus encore pour le théâtre contemporain, indifférent à la catégorisation en genres : vouloir aborder la question du comique et du tragique dans les pièces en tentant de les saisir du côté de la « logique de la définition conceptuelle », est ainsi une entreprise vouée à l'échec. On ne saurait identifier des configurations stables, illustrant des concepts, là où ne cessent de se manifester des élasticités, des polymorphies et des déplacements – par surcroît très variables selon les spectacles.

La poétique dont nous avons dès lors besoin, pour évoquer les questions de comique et de tragique dans les œuvres contemporaines, doit être attentive à la complexité des affects humains (dans leur dimension consciente et inconsciente) et à la singularité des expériences de l'existence véhiculées dans les œuvres : expériences de l'histoire, du politique, de la catastrophe, de la mort, de la joie, ou encore de l'énigme de la vie, mais surtout expériences qui illustrent bien moins des concepts qu'ils ne *remettent en jeu et à l'essai* les catégories par lesquelles nous pensons, représentons et questionnons l'existence. C'est dans la prise en compte de cette remise en jeu, à travers le vécu et la subjectivité de l'assemblée théâtrale, qu'une telle poétique peut parvenir à se construire.

On proposera ici de la nommer « poétique complexe », par analogie avec ce que le philosophe Edgar Morin a appelé la « pensée complexe » : pensée qui ne cherche pas à séparer, à isoler les éléments, à analyser leur nature ou leur « essence » (le comique/le tragique), mais pensée qui prend acte, d'emblée, du « tissu » d'ensemble¹², considérant la façon dont tous les éléments sont reliés les uns avec les autres et affectés par ces

¹¹ Pierre Judet de La Combe, *op. cit.*, p. 11.

¹² Edgar Morin : « Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot "complexus", "ce qui est tissé ensemble". Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. » (Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 105-112).

liens. Poétique de la « reliance¹³ » donc, qui correspondrait pour nous aux *phénomènes de reliance du comique et du tragique, travaillés l'un par l'autre au sein des expériences multiples de l'existence tissées dans les spectacles*. Une telle poétique complexe : 1. devra penser les notions de comique et tragique non comme des concepts *a priori*, mais comme des catégories issues des expériences de l'existence qui font l'objet des spectacles ; 2. devra nécessairement penser le comique *avec* le tragique ou, mieux : penser ensemble *tous les affects* mobilisés par l'œuvre, dans leurs phénomènes de reliance et donc de capacité de transformation, d'élasticité et de déplacement. Il n'est sans doute pas possible, en effet, de penser le comique sans avoir à l'esprit l'expérience des affects humains plus douloureux, quand bien même ceux-ci seraient tenus à distance par le spectacle : la « pensée complexe » présente l'intérêt de ne pas isoler les différents affects humains, et donc de ne pas ignorer le potentiel de douleur inhérent à l'expérience de l'existence, même lorsque la douleur elle-même n'est pas directement mobilisée par le spectacle¹⁴.

Essai de poétique complexe : du « chant du bouc » au « chant du cochon »

Je proposerai de mettre à l'essai, de façon rapide et indicative, cette poétique complexe du comique et du tragique dans le théâtre contemporain, à travers l'analyse de trois exemples. Un même motif se rencontre dans ces trois pièces, qui pour autant ne présentent pas les mêmes relies du comique et du tragique. J'appellerai ce motif « le chant du cochon », en faisant référence à l'étymologie bien connue du mot *tragédie* (*tragôidia*) : de *trágos* (« bouc ») et *ôidé* (« chant »), le mot signifie littéralement le « chant du bouc ». Or, dans le remplacement du bouc par le cochon – phénomène récurrent dans le théâtre contemporain – la mise en scène de la mort et les émotions douloureuses qui lui sont liées sont traversées, voire travesties, par une étrange – voire terrible – drôlerie.

Le premier exemple est une pièce de l'autrichien Peter Turrini, *La Fête du cochon*, publiée en 1971 et créée en Autriche, avec scandale, l'année suivante. La pièce se situe dans un « adorable » village autrichien et au sein d'une « adorable » famille de paysans¹⁵ ; mais voilà, le fils Valentin ne prononce plus un seul mot articulé depuis quelques temps et il s'obstine à couiner comme un cochon ; au début de la pièce, il refuse de manger le rôti de porc qu'on lui sert à table. Sa famille tente de le ramener à la parole humaine d'abord doucement, puis d'une manière de plus en plus violente, jusqu'à le traiter véritablement comme un cochon, l'humilier, le torturer, puis – hors scène – le mettre à mort, lui faire « sa fête » sur « une musique campagnarde on ne peut plus enjôleuse¹⁶ ». Au cours de la pièce, plusieurs éléments nous auront fait comprendre que ce qui se joue dans cette cuisine, sur un mode parabolique, c'est le retour du refoulé

¹³ La « reliance » s'oppose à la « relation » en ce qu'elle prend en compte les effets dynamiques du lien sur les différents objets liés : « 'Relation de A à B, et parfois relation réflexive de B à A', sans que l'on puisse percevoir par ce mot les transformations souvent peu visibles de A et de B qu'engendre la relation qui relie l'un à l'autre. » Jean-Louis Le Moigne, « Edgar Morin, le génie de la Reliance », *Synergies Monde* n° 4, 2008, p. 178. Article consultable en ligne : <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>.

¹⁴ L'approche psychocritique du comique est ainsi la seule à avoir établi ce lien intime, cette « reliance », entre le comique et la douleur. Voir Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964.

¹⁵ « Nous sommes une famille adorable dans un pays adorable », Peter Turrini, *Le Géant de Kaillass* suivi de *La Fête du cochon*, textes français d'Henri Christophe, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

nazi des autrichiens, Valentin renvoyant à ces « cochons de juifs¹⁷ » exterminés dans les camps de concentration.

Le deuxième exemple est beaucoup plus récent : il s'agit d'un spectacle créé en 2010, intitulé *Une raclette* et présenté par le collectif Les Chiens de Navarre¹⁸. Comme chez Peter Turrini, toute la pièce se joue autour de la table, mais c'est ici une raclette qu'on partage entre voisins. Le spectacle, en partie improvisé et donc changeant selon les soirs, offre une satire des lieux communs de la conversation, mais le repas se déglingue progressivement pour faire surgir, comme d'un inconscient furieux, des images et des récits de violence mi-grotesques mi-idiots : tentative de suicide par noyade dans le saladier de punch ; épuisant dialogue téléphonique avec une mère sourde ; apparition d'un chevalier en armure, telle la statue du commandeur venant gâcher le dîner ; récit d'un week-end archéologique qui vire au joyeux meurtre d'une vieille femme¹⁹ ; carotte géante en peluche orange vif violant sans ménagements la maîtresse de maison ; tentative de fellation par une tête de mort, etc. Sous le banal rituel du repas entre voisins, c'est la récurrence de la violence et de la mort qui se raconte là, sur fond de transformation des cadavres en nourriture. L'étrange drôlerie de ce repas aux accents cannibalesques et macabres se propage jusqu'au bout de la pièce, moment où deux acteurs se livrent à une sorte de philosophie de cuisine, échangeant quelques propos philosophico-littéraires. Cette scène est improvisée et donc différente chaque soir, mais le soir où je l'ai vue – heureuse coïncidence²⁰ ! – le comédien Robert Hatisi a eu cette réplique, approximativement : « Tragos. Tragédie, c'est le cri du bouc. Et si ça avait été un cochon ? » Réplique qui, pour improvisée qu'elle était ce soir-là, venait fortement résonner avec le spectacle dans son ensemble.

Le dernier exemple est la pièce écrite et mise en scène par Pierre Guillois, *Le Gros, la Vache et le Mainate*, créée en 2010²¹. Sous-titrée « opérette barge », elle met en scène un couple d'homosexuels dont l'un est « enceint » et sur le point d'accoucher. Malheureusement, la naissance du petit tourne mal pour son père, qui meurt en couches et dont le cadavre mis en bière se retrouve dans le salon, veillé par deux tantes, tante Chose et tante Schmurtz, arrivées pour fêter l'heureux événement de la naissance, et se retrouvant à jouer les chœurs endeuillés. Au cours de la veillée funèbre, ces deux tatas (magnifiquement jouées par des hommes, Pierre Vial et Jean-Paul Muel) méditent sur le passage de vie à trépas tout en mordant à pleines dents dans un sandwich au pâté de foie – signifiant comique explicitement sacrilège. Une odeur organique envahit le salon, mais on ne sait s'il s'agit de celle du pâté, celle du cadavre ou celle – plus insolite et plus surtout insolente – des pets inopinément lâchés par le mort. Après le sandwich, les

¹⁷ Cette injure est la traduction du mot allemand « *Saujude* », employé par les nazis et aujourd'hui interdit en Allemagne.

¹⁸ Spectacle mis en scène par Jean-Christophe Meurisse, créé en octobre 2010 au Théâtre de Vanves, et qui a tourné jusqu'en avril 2012.

¹⁹ Le spectacle évoluant au cours des représentations, ce récit de cette virée archéologique sombrant dans le meurtre d'une vieille femme, auquel j'ai assisté lors de la représentation du 1^{er} avril 2012, a remplacé une version antérieure, où il était question d'une randonnée aboutissant au meurtre d'un enfant. Voir par exemple l'article de Mari-Mai Corbel pour Mouvement.net, sur le site de la compagnie : <http://www.chiendensavarre.com/presse.html> (dernière consultation : 10 avril 2012).

²⁰ Comme me le suggérera facétieusement le comédien Manu Laskar, lors d'une suite d'échanges sur le spectacle, ce soir-là « tout était fait pour [moi] exclusivement », et je devais donc comprendre que cette référence au chant du cochon était spécialement destinée à mes recherches actuelles... Plus sérieusement, le comédien m'a également informée que le collectif avait visionné le documentaire de Jean Eustache et Jean-Michel Barjol, *Le Cochon* (1970), sur la mise à mort du cochon dans un village de la campagne française.

²¹ Spectacle créé en août 2012 au Théâtre du Peuple de Bussang et en tournée jusqu'au printemps 2012. Je l'ai vu au Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon fin janvier 2012. Le texte de la pièce est inédit.

tantes passeront à des pizzas, livrées par un strip-teaseur également fort appétissant – rappelant, si besoin était, que, deuil ou pas, les hommes sont des « porcs²² » et qu'ils ne sont pas prêts à renoncer aux plaisirs de la chair. Le cadavre lui-même en aura une ultime érection.

Dans les trois exemples, la question de la mort est intimement liée à celle de la nourriture, du repas. Car si le bouc de la tragédie originelle est sacrifié, le cochon, lui, se mange et il renvoie à ce « bas corporel et matériel » caractéristique selon Bakhtine des joies du carnivalesque²³. Le « chant » ou le « cri du cochon » est ainsi une fête de la ripaille, celle du ventre rempli et des appétits comblés ; mais il n'en continue pas moins à être, dans les trois pièces, ce chant de deuil dont est issue la tragédie grecque. Rappelons en effet que, dans celle-ci, la pulsion de vie répond inextricablement à ce que Nicole Loraux appelle l'« étrange pulsion qui, régulièrement, ramène le genre tragique vers l'évocation multiforme de l'*aeí* désespérant du deuil²⁴ ». Les pièces proposent des modalités différentes de reliance du chant de deuil et de la fête de la ripaille, liées à des expériences différentes de la nourriture (ou de la jouissance de la vie) et de la mort, du meurtre ou de la perte.

Dans le tissu de la scène

Des trois pièces, *La Fête du cochon* de Turrini est la plus construite et la plus raisonnée dans son tissu de motifs. Il y est en effet question d'une parabole explicite du nazisme ; la figure du cochon renvoie à ce que Giorgio Agamben a nommé l'*homo sacer* : l'homme dont la vie est considérée comme sans valeur, indigne d'être vécue, éliminable donc sans que cela soit un crime²⁵. Faire sa fête au cochon, sur la scène, ce n'est alors ni commettre un meurtre ni faire un sacrifice. Pourtant, le spectateur auquel s'adresse la pièce ne saurait voir les choses ainsi : contrairement aux personnages de la pièce, il est forcé de constater que Valentin *n'est pas* un cochon, qu'il est une figure humaine indignement, monstrueusement maltraitée. Au début de la pièce, les couinements du garçon, qui désarçonnent puis exaspèrent sa famille, produisent certainement du comique pour le public, mais ce comique devient de plus en plus grinçant lorsqu'on essaie de faire chanter au garçon l'hymne national et que le spectateur voit peu à peu se profiler la question nazie à l'horizon de la fable. Ce qui se passe ensuite est très intéressant du point de vue dramaturgique : tandis que le spectateur perçoit de plus en plus nettement la figure du déporté et de l'exterminé dans le personnage de Valentin – en sorte que le comique cède pour lui le pas à l'horreur –, les personnages en scène, eux, voient au contraire de plus en plus concrètement, littéralement, en Valentin un cochon – en sorte que la violence qu'ils déploient s'inscrit dans un registre de plus en plus festif.

Le paradigme du comique carnivalesque, dont le spectateur est tenté de se réjouir au début de la pièce, est ainsi poursuivi jusqu'au bout de la fable alors même que le spectateur s'en détache et le prend en horreur. On ne peut donc pas dire que le comique cède le pas au tragique : dans l'expérience parabolique de l'Histoire du nazisme que nous propose la pièce, le comique s'étend jusqu'à l'horreur, dans la façon même qu'il a de nier le tragique de la mise à mort. Le cri du cochon, en somme, est ici un tragique interdit, un tragique rendu impossible par l'invasion sur la scène de cette musique

²² Le mot « porc » est employé au début de la pièce, à propos de Xavier.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* [1970], Gallimard, coll. « Tel », 1998.

²⁴ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1999, p. 57. *Aeí* en grec signifie « toujours ».

²⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

campagnarde atrocement gaie, qui étouffe le chant de deuil et qui rend dérisoires les quelques plaintes des notables du village complices du crime. Ce chant de deuil absent, recouvert par la musique de fête, est néanmoins obsédant pour le spectateur : la tragédie se présente à lui sous la forme d'un manque abyssal. Pièce terrible, *La Fête du cochon* fait expérimenter au spectateur d'après-guerre l'horreur d'un comique produisant un tragique *in absentia*. Les catégories de comique et de tragique sont dès lors toujours utiles pour comprendre et décrire la dramaturgie de la pièce, mais dans la mesure où on les considère en tant que phénomènes et zones affectives complexes, produits par la représentation parabolique du nazisme. Un tel point de vue évitera de voir dans la pièce un traitement comique (ou comico-tragique) du nazisme, mais il mettra l'accent sur la façon dont le motif du cochon permet à l'auteur de tisser une scène de violence où l'on met à mort un homme qu'on ne voit plus comme un homme, et d'en déployer des affects contradictoires et déchirants.

Beaucoup plus contemporaines et bien moins marquées par la référence historique, les deux autres pièces vivent plus sereinement l'horreur comique. La fête de la ripaille et des appétits du bas corporel n'en plonge pas moins ses racines dans la mise à mort et le chant de deuil. La mort constitue, dans ces deux spectacles, le sous-bassement obsessionnel du rire. Le début d'*Une raclette* est, de ce point de vue, saisissant. Lorsque les spectateurs entrent dans la salle, cinq comédiens, affublés de perruques et lunettes grotesques, sont déjà attablés et nous attendent ; ils précisent au public qu'ils ne commenceront que si tout le monde est présent. L'un d'entre eux, Jean-Luc Vincent, brandit alors la liste des réservations et se met à faire l'appel, demandant aux spectateurs de répondre « présent » et de lever la main. La salle est restée éclairée. L'ambiance est à la fois comique et inquiète – le public se sentant inquiet à l'idée d'être interpellé, nommé et regardé ; son rire se trouve inextricablement lié à de la gêne, voire à une once de peur. La liste va être déroulée jusqu'à ce qu'un spectateur ne réponde pas à l'appel : trouble sur la scène, désarroi – feint bien sûr – des acteurs. C'est alors que le comédien Thomas Scimeca se lance dans un insensé monologue en langue des signes et vocalisation approximative, mais globalement compréhensible, pour raconter comment, enfant, il a tué ce spectateur absent à coups de compas parce qu'il lui avait chipé sa gomme à l'école... Il l'a tué mais il l'a également coupé en rondelles et en a fait « une quenelle ». Du moins, une « quenelle » le soir où j'ai vu le spectacle à Lyon, la compagnie ayant opté pour un hommage à la gastronomie locale... Après enquête, je finis par apprendre – ou par supposer – que, dans les autres villes où le spectacle avait été joué, le camarade de classe finissait en saucisson²⁶.

L'ouverture du spectacle est alors terminée : les lumières de la salle s'éteignent, on entre dans la fiction dramatique, et le repas – ou le spectacle – peut commencer. On constate ainsi que, contrairement à ce que les acteurs ont prétendu au départ, à savoir qu'ils ne commenceraient pas si tout le monde n'était pas là, il faut à ce spectacle une absence, un absent, pour pouvoir commencer : il faut un meurtre pour se mettre à table, il faut une violence pour se rassembler au théâtre. Il y a là la convocation, mais en sourdine, atténuée, affaiblie, d'un rite sacrificiel fondateur de la communauté ; il sera d'ailleurs fait allusion, sur la toute fin du spectacle et très rapidement, au motif du

²⁶ Du moins si j'en crois la réponse de Manu Laskar, car Thomas Scimeca me déclara pour sa part que le camarade de classe finissait en « sushi ». Ne pouvant établir de façon définitive si ces réponses sont du lard ou du cochon, j'ai finalement décidé de m'en remettre à l'hypothèse du saucisson, considérant que, du point de vue du bon goût, la cochonnaille accompagnait mieux la raclette que le sushi. Mais le débat reste ouvert, d'autant que le bon goût n'est de toute évidence pas la caractéristique des Chiens de Navarre. Ces derniers sauront, je n'en doute pas, recevoir cette remarque comme un compliment.

« repas totémique²⁷ ». Le repas, qui assure la continuité du spectacle, nous fait entrevoir que le comique se « nourrit » – au sens propre comme au sens figuré – d’une violence première. Si la tragédie est escamotée dans le glissement du chant du bouc au cri du cochon – ce cochon qu’il faut tuer pour manger la charcuterie accompagnant la raclette – elle ne cesse de sourdre et de se manifester sous la forme d’une inquiétante étrangeté, d’un retour du refoulé travesti en images de rêves et phantasmes déconcertants. Elle revient à nous par flashes, images, dérapages, incongruités : sur le mode de la déchirure et de l’entrevoir. Elle désigne le double et implacable lien de l’homme à la mort : ce lien qui le fait à la fois meurtrier et mortel. Dans les dernières scènes de la pièce, en effet, un crâne est posé sur la table, face public, évoquant, en même temps que le meurtre, la finitude humaine et la « vanité » de l’existence. La reliance entre comique et tragique, s’inscrivant dans le tissu d’une expérience du groupe humain et de son rapport à la table, tient donc ici à un principe de déstabilisation scénique permanent, drôle et inquiétant tout à la fois : la scène de théâtre, sur le qui vive, est toujours prête à accueillir le dérapage et l’irruption d’un ailleurs qui fait signe du côté de la cruauté et de la mort. Mais c’est précisément dans ce jeu-là qu’elle puise *aussi* toute sa vitalité et sa joie : on ne saurait vivre sans manger et on ne saurait manger sans tuer, donc on ne saurait vivre sans tuer. De la sorte, il n’y a pas de juxtaposition ou d’alternance de la drôlerie et de l’inquiétude, dans ce spectacle, mais une puissante reliance entre les deux, puisant sa source dans le motif du meurtre nourricier.

Le Gros, la vache et le mainate a ceci de commun avec *Une raclette* que le comique y trouve sa motivation profonde dans une scène cruelle, tissée de violence et de douleur ; mais il s’agit cette fois-ci moins d’une scène de meurtre que d’une scène de deuil. Ce spectacle présente un comique explosif se jouant des tabous ; le style « barge » puise sa puissance dans le constat que « pas drôle la vie », pour reprendre le titre d’une chanson idiote entonnée en chœur au moment de la mort de Xavier. La dramaturgie de la pièce est foncièrement chorale, et pas seulement parce qu’on y chante : c’est le chœur des humains face à la mort venue trop tôt qui s’y déploie, chœur commentant la catastrophe conformément à la structure de tragédie. Ce chœur endeuillé trouve son expression la plus forte dans le duo des tantes, qui se livrent à une méditation existentielle sur le motif classique de la « belle mort », lors de la veillée funèbre. Mais voilà que la trivialité de la parole et des personnages, mordant dans leur sandwich au pâté, se substitue à la grandeur éplorée des figures tragiques : le spectacle met en scène l’échec des tantes à s’élever à l’endroit où le deuil l’exigerait, malgré leurs tentatives appuyées de trouver la dignité des mots du chœur de tragédie²⁸. C’est de la friction contradictoire entre cet effort d’élévation vers le « chant du bouc » et sa chute burlesque dans la mastication du sandwich au pâté que le comique de la scène tire sa puissance. Il relève d’un processus de dégradation sacrilège, chaque réplique du chœur œuvrant comme une transgression de plus par rapport à la précédente.

Mais ce qui fait la beauté de la scène, c’est que cet échec comique de la parole tragique tient moins à une volonté délibérée, agressive, de dégrader la veillée funèbre – d’en offrir une simple *parodie*, en somme –, qu’à un trop-plein de vie des deux personnages, sincèrement incapables de séjourner dans les régions de la mort et innocemment rattrapés par la pulsion de vie. Le sandwich au pâté constitue, sur la scène, le signifiant visuel (et olfactif !) de cette vitalité irrépressible ; il est pris dans un réseau de motifs vitaux tous liés au bas corporel, qui surgissent comme inconsciemment pour faire front à la mort. Le comique est donc avant tout l’affirmation impitoyable de

²⁷ Du moins encore le soir où j’ai vu le spectacle (1^{er} avril 2012).

²⁸ L’enjeu tragique a constitué un fil conducteur de la direction des acteurs dans cette scène. (Entretien inédit avec Pierre Guillois, Lyon, avril 2012).

la nécessité des forces vitales face à une mort si explicitement présente, si puissante, si absurde et si injuste. Il est l'expression d'une joie à la fois idiote et cruelle : la joie d'exister en dépit du savoir de la mort – la sienne à venir comme celle des êtres chers²⁹. Le comique n'ignore donc nullement le tragique, y compris dans le mouvement par lequel il le désacralise : il le met en scène sur le mode « barge », retournant l'indicible du deuil en trop-plein de vie. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, c'est la même impossibilité de dire l'abîme de la mort, l'énigme de la vie, le vertige de la condition de mortel, que dans la tragédie : le trop-plein vital du comique est aussi vertigineux que les chants du chœur tragique, même s'il saisit ce vertige du côté du rire et de la vie plutôt que du côté des pleurs et de la mort. Il y a, au cœur de cette scène, un même endroit de tremblement, un même point d'indicible et une même part d'incompréhensible que dans la tragédie. Le spectacle propose l'expérience, cruelle et innocente en même temps, du vertige fondamental de la joie de vivre. Ce vertige, qui ouvre chez Pierre Guillois la voie à une véritable folie comique, n'a de sens profond que dans sa reliance au vertige du deuil et au savoir de la mort. Le comique est à la fois un travestissement et une expression du tragique fondamental de l'existence : la scène comique fonctionne un peu comme ce rêve que relate Freud, dans *L'Interprétation des rêves*, où « le travail du rêve a su transformer la triste idée de l'impuissance et de la mort en une scène comique » ; le rêveur la trouve tellement drôle qu'il « est réveillé pendant la nuit par sa femme, inquiète de l'entendre rire à gorge déployée pendant son sommeil³⁰ ». Semblable à la scène de rêve, la scène de théâtre tisse ici ensemble la joie, la douleur de la mort et l'inquiétude du fou rire.

Conclusion

Les différents exemples que nous avons rapidement abordés témoignent de l'élasticité du comique dans le théâtre contemporain, et d'une exploitation nouvelle, moderne, de ce que Bergson appelle « l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire³¹ ». Le comique déborde très largement de son champ esthétique traditionnel – selon lequel il se définit comme « une attente qui se résout subitement en rien » comme disait Kant³², ou selon lequel encore il exige « l'innocuité » selon Jean Émelina³³ – pour exercer son insensibilité là où « ça fait (ou devrait faire) mal » : en l'occurrence, dans nos trois exemples, là où il y a mise à mort, deuil ou veillée funèbre. C'est un endroit similaire à celui d'où la tragédie aurait surgi – « Presque toute tragédie peut se réduire à une lamentation sur le tombeau de quelque héros ou héroïne canonisés, mêlée à une représentation de sa mort³⁴ » – à ceci près qu'on y renverse le tombeau pour en faire une table.

Du motif du « chant du cochon », que nous avons pris comme point de départ, il n'est toutefois pas possible de tirer de modèle dramaturgique stable. Les dramaturgies des pièces sont la trace d'expériences de vie plurielles et de natures différentes : historiques, politiques mythiques, affectives, existentielles. L'intention des artistes n'y est nullement de tenir un discours sur le tragique et le comique : ni de les illustrer, ni de les travailler conceptuellement. La complexité des tissus de motifs, de pensées et d'émotions, dans ces pièces, n'interdit certes pas qu'on en décrive les agencements à l'aide de nos catégories usuelles de « tragique » et de « comique », comme nous avons

²⁹ Idiotie tragique et joyeuse chère à Clément Rosset, voir par exemple *La Force majeure*, Minuit, 1983.

³⁰ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* [1900], traduction de I. Meyerson, Paris, PUF, 1993, p. 403.

³¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3.

³² Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], cité par Bergson Henri, *op. cit.*, p. 65.

³³ Jean Émelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

³⁴ Gilbert Murray cité par William Marx, *op. cit.*, p. 149.

essayé de le faire ; mais, si l'on veut que ces catégories parviennent encore à saisir quelque chose des phénomènes dramaturgiques, il nous faut les penser en termes d'élasticités et de reliances au sein d'une scène qui tisse ensemble, de façon complexe et renversante, la mise au tombeau et la mise à table, le gouffre de la mort et l'appel du ventre.