

POURQUOI COMEDIE ?

No aspect of life is too sacred to escape
the mockery of Irish laughter.

Vivian Mercier (1)

Beckett a d'abord songé à appeler sa traduction française de *Play* du titre plus restrictif de *Que comédie*, écho (2) des propos tenus dans la pièce par le personnage masculin lorsqu'il contemple son existence passée et tente de porter un jugement en parallèle sur son indéfinissable situation présente qu'il aimerait reléguer, elle-aussi, au rang d'épisode sans importance méritant l'oubli. Qu'un ciseleur de mots si sensible à la résonance du verbe ait en définitive élargi le champ sémantique de son titre en privilégiant les connotations positives et en faisant directement allusion à un genre littéraire spécifique, amène lecteurs et spectateurs à interroger le vocable retenu, à se demander si, au-delà de la simple étiquette, sans doute provocatrice, il n'est pas le révélateur d'intentions restées jusque-là implicites dont il est possible de trouver confirmation dans l'ensemble de l'œuvre comme dans chacun de ses éléments.

Même si le titre *Comédie* est un clin d'œil à Dante, on peut penser que Beckett n'a pas, comme le maître italien, choisi ce titre parce que son œuvre se terminait bien ; en un sens elle ne se termine pas, à moins qu'on ne considère comme une fin, le couperet que représente le tomber de rideau. Quelle que soit la mise en scène adoptée - et donc la structure suggérée, cercle ou spirale - le spectateur garde de ces êtres tourmentés une image qui bafoue les critères traditionnellement retenus pour la définition de la comédie (3), à savoir déclencher le rire chez le spectateur, présenter des personnages de condition modeste et avoir un dénouement heureux.

Certes le dénouement heureux d'une comédie est souvent le fruit d'un artifice, rebondissement ou pirouette ultime, plus ou moins fondé, et dont personne n'est dupe. Mais au moins le relâchement de tension de la scène finale, si factice soit-il, reflète-t-il la finalité globale de l'œuvre qui est d'amuser plus que d'émouvoir. On a pu dire que Molière recherchait cette artificialité finale, l'accentuait même de manière à montrer que le spectacle n'était que création ludique, qui réclamait de tous les partenaires de la représentation, c'est-à-dire aussi des spectateurs, qu'ils jouent le jeu, qu'ils acceptent, selon les termes de Coleridge, une *willing suspension of disbelief* comme règle du jeu. Beckett, qui, en général, ne se montre pas moins exigeant envers son public et qui lui fait accepter ici l'inclusion d'éléments boulevardiers dans une pièce qui n'en finit pas d'égrener son angoisse de vivre ou de mourir, semble avoir adopté dans l'ensemble de ses œuvres un parti-pris de naturel en matière de dénouement qui va à l'encontre de la volonté de détente manifeste à la fin des comédies. Non seulement il rejette les conclusions brutales artificiellement plaquées sur le reste de l'action ou

qui dénaturent, *in extremis* et arbitrairement, une situation jusque-là dramatique, mais il refuse le principe même du dénouement, qu'il soit comique ou tragique, qu'il soit apaisement ou choc cathartique. Le spectateur reste au-delà de la représentation sous l'emprise de l'émotion, du malaise.

Connaissant le goût de Beckett pour la déconstruction des genres, la sape des formes reconnues ainsi que pour une certaine forme de canular, on ne peut manquer de songer à l'effet de surprise qu'il ménage au spectateur francophone dont la connaissance préalable de la pièce se limite au seul titre, *Comédie*. C'est un double choc, visuel et phonique, qu'il se voit asséné en étant confronté, d'entrée de jeu, à ces êtres réifiés dont l'humanité se réduit au regard et à la parole, en étant soumis au barrage verbal, pour le moins cacophonique, que constitue la triple série de répliques simultanées de ce début de pièce. L'auteur déjoue l'expectative du spectateur qu'il boute hors de sa bonne humeur et en lui demandant d'attendre l'écoulement des trois quarts du spectacle pour découvrir un sens plus immédiat au mot "comédie", il l'invite à ne laisser échapper aucun aspect du comique, à tout mesurer à l'étalon de la comédie et à reconnaître enfin que rien n'échappe à la comédie, que celle-ci, loin d'être spontanée, est, pour reprendre les termes de Raymond Picard dans son article sur le comique chez Racine, "une certaine perspective sur l'objet, un certain traitement", qu'elle est "dans la représentation ou le regard, et non dans la chose regardée" (4).

Ecrire une comédie correspond chez un auteur à une manifestation de sa liberté de créateur, à un pied-de-nez qu'il fait au destin. Il n'y a pas *a priori* de situation ou d'événement comique. Dans son ouvrage sur *L'écriture comique*, Sareil note (5),

Le comique n'a pas de domaine qui lui soit propre. Toute intrigue suppose au départ un conflit, c'est-à-dire une situation dramatique en soi. Or cet affrontement des personnages dans un cadre donné est le même qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'amuser. C'est le traitement qui fait la différence.

La dimension comique est absente de l'intrigue de la plupart des grandes comédies. Certes, jusqu'au XVII^{ème}, le rire n'était pas un ingrédient nécessaire de la comédie (6). Mais, même si nous limitons l'acception du mot à une certaine relaxation de l'émotion, à une détente de l'atmosphère, il est certain que les intrigues sont rarement en elles-mêmes génératrices de bonne humeur. Le comique ne s'impose pas à l'auteur, c'est celui-ci qui porte sur les événements et les choses un regard comique. Dans *Play*, les péripéties de ce ménage à trois n'ont rien de drôle en elles-mêmes et pourtant les récits que nous en font les trois personnages engendrent indéniablement la bonne humeur et l'on sait, grâce aux différents manuscrits (7) qui ont jalonné l'élaboration de l'œuvre, que Beckett a sans cesse cherché à renforcer la dimension comique du texte (8). Mais on sait aussi qu'il n'a jamais intensifié les aspects humoristiques sans, parallèlement, accentuer le potentiel d'angoisse du texte et de la régie, ce qui suggère que la comédie n'était pas la visée essentielle de l'œuvre, mais qu'elle fonctionnait en contrepoint. La structure de la pièce en témoigne.

Il est difficile de parler de structure de la comédie. Autant la tragédie forme un tout organique mu par une nécessité interne, autant la comédie dont le but est essentiellement de divertir se prête aux digressions, aux

arrêts, aux reprises (9) ; il n'empêche que tous ces incidents ont une même finalité, amuser le spectateur et l'unité se trouve, sinon dans l'action, du moins dans l'état d'esprit suscité chez le spectateur. *Play* de ce point de vue se caractérise par une dichotomie à plusieurs niveaux.

Après un petit prologue ou chœur, où les trois personnages-jarres s'adressent ensemble au projecteur (ce qui permet au spectateur, à défaut de comprendre la teneur de leurs propos, d'appréhender dans toute sa rigueur la situation de cette humanité mutilée), la pièce comprend une première partie faite des bribes de récit que chacun des personnages tour à tour, au gré de la fantaisie du projecteur, fait de leur aventure passée et une seconde partie, de longueur sensiblement égale sur la page, qui met l'accent sur leur situation présente et sur l'angoisse et le questionnement que celle-ci suscite en eux. La première partie est dans son énoncé, sinon dans sa situation d'énonciation, source d'humour, d'un humour peut-être exagéré précisément par cette situation d'énonciation. Les personnages comme les spectateurs ont besoin en effet de cet exutoire pour fuir l'angoisse et ils plongent sur chaque élément potentiellement drôle, le gauchissent même, avec avidité. La seconde section est uniformément sombre (10). Elle interpelle douloureusement le spectateur en lui rappelant sa propre aliénation et le mystère de son existence ; elle le laisse impuissant et sans réponse. Comme de surcroît la pièce est reprise dans son ensemble par le procédé du *da capo*, cette coloration s'étend peu à peu à toute la représentation.

La comédie n'intéresse donc diachroniquement qu'une partie bien délimitée de l'ensemble et il faut noter de surcroît qu'au sein de cette section l'humour se cantonne aux seules paroles rapportées des personnages. Car Beckett gère son comique avec une précision mathématique sans se laisser déborder et en utilisant des procédés qui *a priori* vont à l'encontre de l'effet recherché. La section la plus drôle de la pièce est souvent appelée par la critique 'narration', par opposition à la suivante appelée 'méditation', deux termes en eux-mêmes peu évocateurs de théâtre.

Et en effet, les personnages placés côte à côte ne dialoguent pas, mais racontent au projecteur qui les met en voix des épisodes passés. La médiation par la narration et la distance dans le temps devraient ôter sa dimension dramatique au langage. Or, en faisant évoquer par ses personnages des scènes d'échanges de propos vifs, dont chacun nous livre l'élément qu'il juge percutant, le passage clef, l'auteur nous offre un condensé de mini-sommets dramatiques. En outre, la succession rapide de ces pseudo-répliques qui souvent semblent se faire écho, la nature illocutoire du langage due aux nombreux impératifs et aux questions volontiers passionnées (11), créent une forte impression de dialogisme et d'oralité qui, jointe à la verueur des images, à l'insolence et à la crudité du propos, suggèrent la vie, une vie prise à bras le corps, une vie qui est hommage au plaisir.

Bien que stylisés jusqu'à en être méconnaissables, ces êtres venus tout droit de la comédie de boulevard, semblent avoir concentré toute leur gouaille dans cette aventure passée dont ils nous livrent un raccourci grotesque. Ces personnages auxquels on nie à présent corps, nom, prénom, le 'tu' de la relation interpersonnelle (12), le libre usage de la parole, arrivent toutefois à recréer ce sentiment de vie dont Suzanne Langer dit qu'il est 'the

underlying feeling of comedy' (13). La gourmande impudeur de leur propos, son côté outrageusement 'nature' et sans fard, nous les rend proches et distants à la fois.

Plus que l'humilité de leur origine sociale, cette franchise débridée dans l'expression des sentiments traduit la soif d'une vie prise à bras le corps qui en fait de véritables personnages de comédie. Son outrance et son refus des tabous, pour sympathiques qu'ils soient, nous gardent d'un investissement émotionnel trop intense et permettent un amusement sans partage. La forte proportion de métaphores animales - et en particulier la métaphore récurrente du chien, animal exemplaire pour son exhibitionnisme - renforce leur présence au monde et gauchit leur humanité en les tirant par le bas, en accentuant une des fonctions de la comédie dont le propre est, selon Sareil (14), de tirer l'homme de sa superbe en lui rappelant ses fonctions excrémentielles et son besoin de copulation. Le spectateur jouit ainsi de cette anesthésie affective dont parle Charles Mauron dans sa *Psychocritique du genre comique* (15) et qui lui donne de savourer sans arrière-pensée les traits que les trois pseudo-récitants se décochent désormais en toute impunité.

Affranchi de la présence des deux autres, chacun des personnages, offre en effet sa transposition de la réalité passée et pour ces médiocres le meilleur moyen d'estomper les amertumes et d'effacer les échecs consiste à se donner le beau rôle. Chacune des femmes le fait en chargeant sa rivale dont elle offre une caricature particulièrement caustique. Quant à l'homme, il suscite le rire moins en exposant les autres qu'en laissant voir très ingénument son impuissance à dominer les situations ridicules où ses exploits amoureux n'ont cessé de le mener.

Le comique vient donc de l'éclairage donné aux événements et aux personnages, c'est-à-dire de la médiation par le récit. La distance - temporelle et émotive - qui sépare l'énoncé de la réalité dont il se fait l'écho d'une part, et qui sépare l'énoncé de sa situation d'énonciation d'autre part, désincarne ce verbe pourtant éminemment concret et en fait paradoxalement un objet de comique pur, de plaisir esthétique plus qu'un outil dramatique. La distribution arbitraire des répliques, l'accélération progressive du rythme et la manipulation visible de la chronologie des récits dont l'invention du projecteur est le prétexte, renforcent cette impression de jeu verbal et de désinvolture. Elles soulignent par les nombreux rapprochements saugrenus qu'elles provoquent la finalité comique de cette section de la pièce.

Loin d'être le reflet de l'ensemble de l'œuvre, ces éclairs de drôlerie s'inscrivent en contrepoint de l'angoisse environnante à la manière d'une "pièce dans la pièce", à cette différence près toutefois que l'adoption de personnages-narrateurs, occupant la double position intra et extradiégétique, permet un raccourci inhabituel au théâtre en supprimant la distance entre représentation première et représentation seconde. La différence de registres et le contraste entre le passé et le présent ainsi livrés en simultané s'en trouvent accentués.

L'écart entre les deux réalités évoquées devient à son tour source de ridicule et l'humour des souvenirs que les circonstances présentes rendent plus grinçant n'est pas sans rejaillir sur les-dites circonstances bien au-delà

de la séquence consacrée au passé ; de là à trouver cocasse la situation de ces créatures enfoncées jusqu'au cou dans les urnes et répondant en automates aux sollicitations du projecteur, il n'y a qu'un pas, nullement infranchissable. Certes pour rire d'eux comme "nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose" (16), il faut oublier qu'ils ne sont pas directement responsables de ce qui leur arrive, qu'ils souffrent de leur impuissance, que leur questionnement et leur angoisse sont aussi les nôtres.

Etrangement, alors que leur situation d'énonciation les dépersonnalise au point de les rendre presque irréels, ils doivent leur semblant d'humanité aux éléments caricaturaux qu'ils nous ont livrés d'eux-mêmes et dans lesquels nous nous sommes partiellement reconnus. Le plus souvent, pour permettre le rire, la comédie creuse une distance entre le spectateur et ses personnages en déshumanisant ces derniers, en les typifiant. Les créatures ébauchées dans les récits de *Play* n'ont pas échappé à ce traitement et pourtant en dépit de cette schématisation, la connivence qu'elles ont instaurée avec le public se prolonge au-delà de l'évocation des souvenirs, leur donne un supplément d'âme en quelque sorte et nous rend sensibles à leur destin.

La séquence comique de *Play* contribue encore à assombrir l'image globale fournie par la représentation en donnant une image plus complète, sinon plus harmonieuse, de l'être humain. Sans elle en effet, les personnages seraient réduits au seul questionnement métaphysique et évoqueraient une humanité moins vivante, moins variée, plus homogène aussi. L'inquiétude serait alors le fruit de toute une vie de préoccupations existentielles et non, comme le passé très charnel des personnages semble ici le suggérer, l'aboutissement de toute existence humaine, aussi peu douée soit-elle pour l'introspection. Avec son scalpel d'entomologiste, Beckett part de l'intensité du rapport amoureux pour mettre à nu la solitude de l'existence, solitude d'autant plus cruelle que l'image scénique suggère une proximité sourde et aveugle. Il part de la joie du corps pour aboutir à un anéantissement du corps, il part du rire pour nous plonger dans un univers en demi-teinte, difficile à cerner, un univers d'autant plus angoissant qu'il échappe à l'entendement de l'homme.

Il refuse le tragique qui valorise l'homme et met en scène des faibles, dont le rire est l'unique grandeur. Comme Winnie dans *Happy Days* en fournissait déjà l'exemple deux ans avant *Play*, ils rient des plaisanteries de Dieu, mais aussi, irrévérence suprême, ils rient de Dieu et du destin en général. Cette 'révolution contre l'inéluctable' (17) qu'est le rire permet au personnage d'accepter son malheur et de reconnaître son impuissance sans se laisser écraser. Jouant des mécanismes de défense de l'homme contre ses angoisses profondes, la comédie n'est pas illusion et aveuglement, mais moments de vision lucide, refus de fermer les yeux, volonté, dit Duvignaud, de "bouleverser l'ordre du monde par une seconde, si brève soit-elle, d'hilarité" (18). Sans doute est-ce ce petit soubresaut que reflète la structure en inclusion de *Play*, ces rares instants privilégiés que la répétition par le *da capo* comme l'accélération de la mise en scène risquent toutefois d'anéantir.

En inscrivant ainsi la précarité de la dimension comique dans les didascalies, Beckett montre une fois de plus son refus d'une conception manichéenne de l'existence et son sens profondément théâtral de l'interaction entre la scène et le texte. Il laisse au metteur en scène et aux acteurs la possibilité de réduire la part déjà restreinte de la comédie si bien que l'indéniable drôlerie des brèves narratives, toujours compromise lors de la répétition *da capo* de l'ensemble, se trouve parfois dès leur première occurrence escamotée par une diction trop rapide, expérience dont a souffert Bernard Dukore (19).

The spectator because of the incredible speed with which the play is performed, because of the utter reduction of pauses, does not glean much from the barely intelligible words.

Les titres de Beckett, y compris les titres-citations comme *Happy Days* ou *Comment c'est*, embrassent la totalité de l'œuvre et pour ce qui est des pièces, ils reflètent l'image globale du spectacle. Comme celui-ci décrit le plus souvent un parcours sans enregistrer de métamorphose, cette image est celle de la situation initiale enrichie pour le spectateur du vécu de la représentation. "Play" est un terme suffisamment général et abstrait pour transcender le sens qui lui est donné lors de son utilisation ponctuelle dans la pièce et englober toute l'œuvre. De plus sa nature ambivalente de substantif ou de verbe lui confère des connotations de dynamisme dont on ne sait si elles sont injonction aux personnages, aux acteurs ou au public, il en résulte pour le spectateur qui ne s'arrête pas au simple constat que comporte le mot employé comme substantif, une ouverture à la fin du spectacle qui n'est pas sans faire écho au procédé du *da capo* dont elle élargit toutefois le cercle. Elle n'est pas finie la comédie, nous dit peut-être le dramaturge démiurge, à vous de jouer à présent. Le titre français, sauf dans l'acception précise que lui donne le personnage masculin et qui n'est pas l'acception qui vient le plus spontanément à l'esprit d'un public de théâtre, semble, lui, en contradiction avec une vision d'ensemble à moins que l'auteur n'ait de la comédie une conception autre que celle qui est communément adoptée dans notre civilisation occidentale.

Vivien Mercier rappelle dans la monographie qu'il consacre à Beckett (20) que celui-ci invitait en 1931 ses étudiants à considérer la *Bérénice* de Racine comme une comédie parce que son dénouement manifestait un retour à l'équilibre. Dans cette optique, la tragédie serait donc l'équilibre impossible, la comédie un équilibre, la solution la moins mauvaise dans ce nœud de souffrances que sont les amours contrariées de Titus, de Bérénice et d'Antiochus, une répartition égale des émotions comme '*comic resolution*', un rétablissement de la situation de départ. Pour un francophone nourri de culture classique (21), il est difficile d'accepter que le seul retour à l'équilibre justifie l'étiquette "comédie", si l'œuvre dans son ensemble n'a pas orienté le spectateur dans la perspective d'un dénouement heureux. Or toute l'action de *Bérénice* prépare le public à vivre la séparation finale comme un déchirement, déchirement d'autant plus douloureux que les personnages se l'imposent, manifestant par là une grandeur d'âme et une noblesse de sentiments propres à susciter l'admiration du spectateur même si celui-ci ne partage pas le respect de Titus pour les lois de Rome. L'atmosphère n'est pas à la comédie

et l'on a envie de traiter le jugement de Beckett comme une provocation pédagogique.

Certes dans son ouvrage désormais classique sur la philosophie de l'art, Suzanne Langer donne de la comédie une définition qu'on pourrait croire inspirée de Beckett, l'enseignant, car on y retrouve son concept d'équilibre :

Comic action is the upset and recovery of the protagonist's equilibrium, his contest with the world and his triumph by wit, luck, personal power, or even humorous, or ironical, or philosophic acceptance of mischance (22).

Cette vision de la comédie, qui prend racine dans la biologie, repose toutefois sur des présupposés tout à fait différents de ceux qui sont à l'œuvre dans *Comédie*. Suzanne Langer oppose les êtres unicellulaires qui ne rencontrent qu'accidentellement la mort aux organismes plus complexes dont la mort signe inéluctablement l'existence et en particulier à l'homme qui, seul, en est conscient. Dans cette optique, la comédie exprime la survie de l'espèce, elle est célébration de la vie, de cet élan vital qui fait que la société se perpétue au-delà des mésaventures des individus qui temporairement la représentent. La tragédie, qui adopte une perspective plus individualiste de l'existence, envisage l'accomplissement d'un destin, ne met en scène la vie que pour souligner l'inéluctable de la mort et l'impossibilité de revenir au point de départ. Vues sous cet angle, toutes nos grandes tragédies classiques sont des comédies (23) et il est certain qu'au-delà de la tristesse qu'elle nous inspire, *Bérénice* est un chant d'amour et de vie et témoigne d'un optimisme fondamental en la capacité de l'homme à faire face à son sort.

Play, par comparaison, est moins équilibre recouvré que *stasis* ou stagnation. Tout y est dérision, dérision de l'amour que cette misérable aventure dont on évoque le souvenir quelques instants, dérision de la mort que cet état indéfinissable privé de son masque tragique. Dérision de la vie que ce titre qui, étymologiquement, évoque les rites de la fertilité dans une pièce qui met en scène des zombies, dans un théâtre où les êtres sont de moins en moins humains, de moins en moins présents, de moins en moins vivants. Dérision que ce titre qui, sous prétexte de divertissement, donne à voir au spectateur que, quels que soient ses actes, quelle que soit sa vie, un jour viendra où "sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything", la seule ambition à laquelle il pourra prétendre sera d'être l'instrument d'une musique qui le dépasse. A quoi bon avoir du sens ? A quoi bon chercher le sens ? *E finita la comédie*.

Françoise VRECK
Université de Lille III

NOTES

- (1) Vivian MERCIER, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, p. 248.
- (2) *Play*, Faber and Faber, paperback edition, 1969, p. 17. *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, 1966, p. 23.
- (3) Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor Editions Sociales, 1987, p. 77.

COUP DE THEATRE n° 9
COMEDY, COMEDIE

- (4) Raymond PICARD, "Les tragédies de Racine : comique ou tragique ?", *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-août 1969, 3-4, pp. 464.
- (5) SAREIL, *L'écriture comique*, PUF, 1984, p. 10.
- (6) Pierre VOLTZ, *La comédie*, Armand Colin, 1964, p. 7.
- (7) Richard L. ADMUSSEN, "The Manuscripts of Beckett's *Play*", *Modern Drama*, XVI, 1, March 1973, pp. 22-28.
- Maurice BLACKMAN, "The Shaping of a Beckett Text: *Play*", *Journal of Beckett Studies*, X, août 1985, pp. 87-107.
- (8) Cf. l'introduction tardive du hoquet, Blackman, *op. cit.*, p. 95
- (9) SAREIL, *op. cit.*, p. 50. "Cette composition digressive est aussi nécessaire au comique que la rigueur au tragique".
- (10) Hormis le hoquet de l'homme et ce "pardon" ambigu qu'il se sent obligé de demander à chaque fois.
- (11) Voir l'article de Karen LAUGHLIN, "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue and the Role of the Reader in *Play*" *Modern Drama*, XXVIII, 3, September 1985, p. 329-340.
- (12) Le seul "tu" utilisé par les personnages s'adresse au projecteur.
- (13) Suzanne LANGER, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 327.
- (14) SAREIL, *op. cit.*, p. 23.
- (15) Charles MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964, 188 p.
- (16) BERGSON, *Le rire*, Paris, PUF, 1941, p. 44.
- (17) Jean DUVIGNAUD, *Le propre de l'homme*, Histoires du comique et de la dérision, Hachette Littérature, 1985, p. 11.
- (18) *Idem*, p. 13.
- (19) Bernard DUKORE cité par R.R. Hubert, "Beckett's *Play* between poetry and performance", *Modern Drama*, IX, 4, December 1966, p. 343.
- (20) Vivian MERCIER, *Beckett/Beckett*, O.U.P. 1977, paperback edition 1979, p. 81.
- (21) L'Irlandais Vivian Mercier ne partage pas non plus cette opinion, cf. *op. cit.*, p. 81 : 'Berenice actually does leave Rome, but that decisive step does not make her own life any less unbearable. This fact alone would be sufficient to justify Racine's calling his bloodless drama a tragedy'.
- (22) LANGER, *op. cit.*, p. 331.
- (23) LANGER, *op. cit.*, p. 336.