

Shahnaz Shahin

Maître de conférences, Faculté des Langues étrangères, Université de Téhéran

e- mail: shahnazshahin@yahoo.com

Résumé

Le rire est un phénomène collectif et social. Au théâtre, selon Molière, il est plus difficile de déclencher le rire que de faire pleurer. C'est pourquoi les auteurs ont recourt aux divers procédés comiques pour amuser le public. Le lecteur ou le spectateur prend goût aux contrastes, s'identifie aux personnages et s'efforce de trouver un sens à tous les non-dits et tous les non-sens. Le théâtre contemporain joue sur le silence qui remplace la parole ou sur la prolifération qui dissimule le vide de l'existence. Ce théâtre revendique la mort du personnage et la perte du sens. Mais le rire apparaît comme une réponse à cette négativité de l'existence. Grâce aux effets positifs du rire, l'homme pourra retrouver sa santé.

Mots-clés: Rire, comédie, procédés, thèmes, contraste, non-sens.

1. Introduction

"Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer" (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*).

Au théâtre, le rire surgit mieux à la scène qu'à la lecture. Comme il est "communicatif", le rieur a besoin d'au moins un partenaire qui s'associe à lui pour profiter de l'effet comique.

Le genre comique ou "le théâtre pour rire" cherche à plaire, par le spectacle d'un excès, d'une démesure. En outre, le terme "comédie", depuis le XVI^e siècle, désigne une pièce qui a pour but de divertir, sinon instruire.

Selon Baudelaire, le rire du spectateur vient de sa supériorité. Ce rire a donc un sens. Mais comment pourrait-il provenir du non-sens?

1. Les situations et les thèmes comiques

"Il faut rire d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri" (La Bruyère, *Les Caractères*)

Molière disait qu'il est plus difficile de faire rire que d'émouvoir, et il a lutté pendant toute sa vie, pour donner toutes ses lettres de noblesse à la comédie. "C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens", fait-il dire à Dorante dans *La Critique de l'Ecole des femmes* (Molière, 1966, p.208).

Les auteurs comiques, s'attachant à grossir ou simplifier la situation des personnages, décrivent plaisamment les moeurs et les caractères. Afin que le dénouement soit heureux, ils recourent aux différents subterfuges comme la découverte d'un objet ou la reconnaissance d'un enfant perdu. Ainsi Figaro est reconnu fils de Marceline et Barthelot grâce à une "spatule" au bras droit (*Le Mariage de Figaro*).

Baudelaire distingue deux sortes de comique: le comique significatif et le comique absolu. "Dans le premier type, on rit de quelque chose ou de quelqu'un; dans le second, on rit avec" (cité par Pavis, 1997, p.58).

Lorsque le comique se présente à nous, à travers une situation plaisante ou un discours sympathique, nous nous moquons avec mesure de ce que nous percevons, mais quand il nous paraît antipathique, nous rejetons comme ridicule la situation qui nous est présentée. C'est pourquoi les auteurs comiques se donnent pour mission de corriger les moeurs en riant.

L'un des procédés favoris des dramaturges, pour nous faire rire, c'est l'humour qui est une manière de dire la vérité. "L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur, comme la plaisanterie et le comique, mais aussi quelque chose de grandiose et d'édifiant" (Freud, 1969, vol.4, p.278).

Aussi, pour susciter le rire, Molière utilise-t-il des procédés fort divers: comique de geste ou la bastonnade, comique de mots ou les effets verbaux, ainsi que comique de répétition, de situation, de contraste. Pour amuser le public, le dramaturge se sert des jeux de mots et des images fantaisistes. Il donne des descriptions caricaturales ou comiques qui sont soutenues par le jeu outré du comédien.

"Lorsque les personnages sont moins informés que le public (...), celui-ci anticipe sur ce qu'apprennent les protagonistes (...), et l'un des ressorts de la comédie repose sur ce décalage" (Pruner, 2001, p. 22). Comme le public est au courant de la ruse qui doit révéler la fausseté de Béline, attendant sa liberté, et qu'il sait bien qu'Argan (dans *Le Malade imaginaire*) feint seulement d'être mort, il peut rire de bon coeur de la réjouissance de Béline à son veuvage.

L'art comique au théâtre repose sur un nombre restreint de types et de schémas dans lesquels la psychocritique a remarqué "des renversements triomphaux de situations archétypiques angoissantes" (Mauron, 1964, p.31). D'autre part, bien que les thèmes ne soient pas constants dans la tradition comique, le fils qui trompe son père, le valet fourbe ou la servante impertinente fournissent les sujets récurrents de la comédie. Molière a souvent tiré parti de ces thèmes ainsi que de certains autres tels que: le mari trompé (*George Dandin*), le mari jaloux et la vengeance des femmes (*Le Médecin malgré lui*): "Ma foi, vous ne feriez pas mal de vous venger de lui avec quelqu'un", disait Sganarelle à Jacqueline (Molière, 1966, p. 360).

Il est pourtant à signaler que si ces thèmes ont fait rire les Français depuis le XVII^e siècle, ils ont du mal à provoquer le rire des Iraniens pour qui, l'infidélité ou la vengeance d'une femme est hors de question.

Ainsi les sujets comiques reflètent la culture d'un pays, la mentalité des gens et leur condition sociale qui peut changer, avec le temps, d'un pays à l'autre. Le rire se varie donc selon l'auditoire.

2. Le goût du contraste

Le rire est le remède de tout mal incurable (proverbe persan) Pour ne pas devenir plus triste que la tragédie, la comédie ne s'attache pas à décrire une passion qui ronge les personnages. C'est pourquoi elle élimine tout ce qui s'oppose à la gaieté et au rire. Car l'homme s'ennuie lorsqu'il est privé de divertissement.

"Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs".

(Boileau, 1674, v.401-402)

Toute comédie a besoin du spectateur. Tandis qu'un "héros tragique peut bien mourir devant des fauteuils vides; un personnage de comédie, lui, ne peut pas se faire rire: il n'est drôle que pour autrui, que pour nous, dans la salle" (Corvin, 1996, p. XV).

Probablement c'est la raison pour laquelle Hegel fait de la comédie le monde des contradictions: "Dans le dénouement, la comédie doit montrer que le monde ne s'écroule pas sous les sottises" (cité par Pavis, 1997, p.57), ce qui indique la dimension fondamentalement sociale du rire. Le message comique et le public se lient dans un processus de communication. En riant de l'autre, on rit toujours un peu de soi-même.

Le goût du contraste, cher aux romantiques, se fait sentir dans les œuvres de Hugo et un mélange de drôlerie et de tragique se fait jour dans *Ruy Blas*. Avec le retour bouffon de Don César à l'acte IV, une diversion s'introduit dans le drame, contrariant les plans de Don Salluste. En Ruy Gomez, le barbon amoureux et jaloux, le grotesque de la situation se lie au pathétique d'un sentiment voué à l'échec.

Le thème de la jeune pupille séquestrée par un barbon ridicule était déjà abordé par Molière dans *L'Ecole des femmes* et Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville*. Mais dans tous les cas, la comédie s'arrange pour que la sympathie du public aille principalement aux amoureux et à leurs complices, et que l'amour triomphe au profit des jeunes gens.

Si Jean Anouilh se détend dans l'univers bouffon et féerique de la comédie (*Le Bal des voleurs*), dans *Antigone*, le rire qu'il suscite devient grinçant, proche des larmes. Tandis que l'humour noir de Beckett, manifestant un comique dans l'atroce, présente des personnages malheureux et comiques qui font rire le public.

Faut-il signaler que l'écriture contemporaine, surtout après Brecht, n'obéit plus aux règles de la composition, renverse la structure dramatique, insère des épisodes comiques en pleine situation tragique? Ce procédé de mise en contraste fait en effet mieux ressortir les contradictions de l'action. De ces forces antagonistes naîtra le conflit. Car l'action dramatique "se déroule dans un milieu fait de conflits et de collisions, et est en butte à des circonstances, à des passions, à des caractères qui la contrecarrent ou s'y opposent" (Hegel, 1965, p. 322).

Par esprit de contradiction, les personnages absurdes emploient une série d'évidences dans une langue désarticulée (*La Cantatrice Chauve*). La notion de genre éclate. Ionesco intitule cette oeuvre, anti- pièce, et il sous- titre *Les Chaises*, la farce tragique. "Plus de drame ni de tragédie, écrit-il, le tragique se fait comique, le comique est tragique, et la vie devient gaie" (*Victimes du devoir*). Aussi ce contraste rappelle-t-il la comédie larmoyante, illustrée par Nivelles de la chaussée, ou le rire, "devenu révolutionnaire avec Beaumarchais" (Moussinac, 1966, p. 166).

Michel Vinaver peint de telle façon les banalités quotidiennes et les vices de notre temps, que les décalages ironiques de ses répliques produisent des effets comiques. Ce qui empêche son théâtre "d'acquiescer le statut de farces,

c'est l'oscillation, sans doute de la parole (...). La farce ne trouve pas le temps de s'installer" (Vinaver, 1982, p. 61) dans ses pièces.

Bien que le théâtre soit le lieu de l'extériorité où l'on contemple la scène, s'en tenant soi-même à distance, il est aussi le lieu où le spectateur s'identifie aux personnages et se réconcilie avec les sentiments contraires. Le public retrouve dans les protagonistes une partie de soi-même et peut jouer désormais de ses fantasmes, sans reproche et sans honte; alors que le personnage, au prix d'un dédoublement, est contraint lui-même de se considérer comme un autre.

3. La perte du sens

Riez, pour que le monde rie avec vous (proverbe persan).

Selon Charles Mauron (*Psychocritique du genre comique*), dans la comédie, le non-sens joue un rôle important et le spectateur, prêt à assister à un jeu, peut facilement admettre toute incohérence et tout renversement des situations angoissantes. Par un mécanisme de défense, il s'imagine riche et puissant, et ce monde renversé, différent de la vie réelle, alimente son rire. Pourtant c'est lorsque le surplus de l'énergie psychique se libère, que le rire éclate.

"Rire de Jourdain, c'est se moquer d'un certain type social, mais c'est rire aussi du secret désir qui est en tout homme de se voir plus grand, plus jeune et plus beau qu'il n'est en réalité" (Morel, 1991, p. 258).

Tandis que dans le théâtre politique basé sur la présence de l'homme dans la création, l'homme devient à son tour créateur et peut forger lui-même son destin, le théâtre de l'absurde se situe, selon Armand Gatti, "sur le plan de l'absence de l'homme sur la terre" (cité par Ryngaert, 2000, p. 36). Confronté au non-sens du monde, l'angoisse existentielle de l'homme provient de sa coexistence antinomique avec le monde. L'absurde est le lieu des contradictions. Elle apparaît chez Beckett dans le silence de l' *Acte sans paroles* formé de longues didascalies sans aucun dialogue, mais aussi dans une prolifération déréglée de mots (*Oh! les beaux jours*). Bernard-Marie Koltès reprend cette prolifération (*Dans la solitude des champs de coton*) en 1986, sous forme d'une longue approche verbale, quasi maniaque dans sa précision. Dans cette pièce chacun parle jusqu'à l'essoufflement; de très longues répliques, qui ressemblent à des discours rhétoriques, s'échangent entre le client et le dealer.

Il est évident que le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication. Mais selon Beckett "la tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible (...) est une abominable comédie, telle que la folie qui tiendrait conversation avec le mobilier (cité par Bénac, 1990, p. 6).

Dans le théâtre contemporain, le "lectateur" (c'est à-dire le lecteur-spectateur, selon les mots de Pavis, 2002, p.24) ne cesse pas de trouver du sens partout, participant, aussi activement que possible à découvrir les ellipses et les non-dits. Et lorsque le texte dramatique ou la mise en scène ne révèlent pas tout, sur le déroulement de l'action ou le sens du personnage, c'est lui qui doit compléter l'implicite ou l'indicible afin de parachever le texte.

Pourtant "c'est en voulant d'emblée mettre du sens qu'on perd pied dans la lecture. En fait, nous ne cessons d'en mettre quand nous repérons différents réseaux (narratifs, thématiques, spatiaux, lexicaux)" (Ryngaert, 2000, p. 23), pour les relier entre eux. C'est pourquoi le spectateur, habitué à trouver du sens, se sent brusquement dérouté par exemple à la première représentation de *La Cantatrice Chauve*, cette farce formée de contradictions et de non-sens.

La dramaturgie contemporaine revendique la mort du personnage et sa réduction à l'état de marionnette (*Ubu Roi* de Jarry) qui le dépouille de son identité. Chez Beckett le personnage se réduit à un buste de femme enfoncé dans le sable (*Oh! les beaux jours*), à une tête émergeant d'une jarre (*comédie*), à une bouche suspendue (*Cette fois*). Alors cette phrase de Beckett, lui-même, prend tout son sens: "Rien n'est plus drôle que le malheur".

Michel Vinaver disait que "Le flot du quotidien charrie des matériaux discontinus, informes, indifférents, sans cause, ni effet. L'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent" (Vinaver, 1990, p. 126). La perte du narrative se double de la perte de

sens et la perte du grand récit unificateur dont parle Jean-François Lyotard à propos de l'époque postmoderne, sonne la fin des "grands héros, des grands périls, des grands périples et des grands buts"(cité par Ryngaert, 2000, p. 65). A cela s'ajoute également l'absence de décor qui dénude la scène. Dans ce cas le rire du public se manifeste comme un soulagement soulignant "sa supériorité". Alors, tandis que le théâtre contemporain se méfie du sens, paradoxalement, tout prend sens par absence.

4. Conclusion

Il nous reste maintenant, en guise de conclusion, à dire que des comédies comme celles de Molière ne se font plus, et que le rire se suscite autrement dans les pièces des dramaturges contemporains. Dans le théâtre qui revendique la mort du personnage et la perte du sens, le rire apparaît comme une réponse à cette négativité de l'existence. Nous sympathisons avec les personnages, mais nous rions aussi par méchanceté, parce que nous nous sentons plus forts, plus intelligents. Henri Bergson dit dans *Le Rire*, que "la comédie peint des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrons encore sur notre chemin". Ce sont donc ces personnages familiers qui nous font rire.

Or, c'est grâce au caractère bénéfique de la catharsis comique que le rire devient une libération. Adamov considère le théâtre comme la thérapie de l'âme. Selon Freud, l'humour permet à l'homme de démontrer son refus de se laisser abattre par la souffrance (effets physiologiques). En plus, depuis les expériences de Norman Cousins (*Comment je me suis soigné par le rire*, 2003) et le Dr Patch Adams (*Quand l'humour se fait médecin*, 2000) dans le domaine de la thérapie du rire, il est démontré que le rire et l'humour aident les patients à mieux se rétablir, quand d'autres méthodes de guérison se révèlent inefficaces. Le rire peut contribuer à réduire le stress, à augmenter la tolérance à la douleur (effets psychologiques). Rabelais, médecin, en était conscient lorsqu'il amusait ses patients par des histoires comiques de géants.

Le rire a des effets très positifs sur notre corps et notre âme. Alors, il peut être considéré comme l'une des plus grandes inventions de Dieu, et sans aucun doute "la plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri".

Bibliographie

- 1- Adams, P., *Quand l'humour se fait médecin*, Canada, Edition Stanké, 2000.
- 2- Bénac, H., *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1990.
- 3- Canova, M.-C., *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- 4- Corvin, M., *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1996.
- 5- Cousins, N., *Comment je me suis soigné par le rire*, Suisse, 2003.
- 6- Freud, S., *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, vol.4, Frankfurt, F. Verlag, 1969.
- 7- Hegel, F.W., *Eshétique* (traduction de S. Jankelevitch), Paris, Aubier-Montaigne, 1965.
- 8- Mauron, Ch., *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti, 1964.
- 9- Morel, J., *Agréables mensonges*, Editions Klincksieck, 1991.
- 10- Moussinac, L., *Le théâtre, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966.
- 11- Pavis, P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- 12- ———— *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2002.
- 13- Pruner, M., *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001.
- 14- Ryngaert, J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Nathan, 2000.
- 15- Vinaver, M., *Ecrits sur le théâtre*, Actes-Sud, 1990.