

Université catholique de Louvain
Faculté de Philosophie, Arts et Lettres
Institut des Civilisations, arts et lettres
Centre de recherche Écriture, création représentation :
littératures et arts de la scène

Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain

Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur

Dissertation doctorale présentée par Élisabeth CASTADOT
sous la direction du Professeur Pierre Piret
en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et lettres

Membres du jury :
M. Pierre Piret, promoteur
M. Jean-Louis Besson
M. Jonathan Châtel
M. Jean-Marc Moura
M. Arnaud Rykner
M. Heinz Bouillon, président du jury

Louvain-la-Neuve
Novembre 2013

Au seuil de ce travail, nous désirons exprimer notre reconnaissance envers les personnes qui ont soutenu sa réalisation.

Ces premiers remerciements s'adressent au Professeur Pierre Piret, qui a promu cette recherche, qui l'a guidée avec enthousiasme et qui lui a fait bénéficier de son attention tout à la fois critique et bienveillante. Ses questionnements, ses réflexions et ses encouragements ont constitué une précieuse source de relance et d'inspiration. Sa disponibilité et sa patience face aux interrogations et à la procrastination qui ont par moments atteint ce projet méritent toute notre gratitude.

Nous tenons à saluer aussi nos collègues du groupe de recherche Dialogisme et invention littéraire, Isabelle, Christophe, Nathalie, Cong, Manon, Estelle et Alice, ainsi que les autres doctorants avec qui nous avons pu échanger, et en particulier Sophie et Aude. Qu'ils soient ici tous remerciés pour leur passion des lettres, car les discussions que nous avons eues ont toujours été bénéfiques et enrichissantes.

Ensuite, nous voulons dire merci à Messieurs Jean-Claude Grumberg, Slimane Benaïssa et Paul Pourveur, qui nous ont transmis certains documents inédits et nous ont tous trois accordé la faveur d'un entretien pour discuter de leurs œuvres et de leurs parcours.

Nous sommes également redevable à monsieur André Deridder, directeur de la Bibliothèque du centre d'études théâtrales de l'UCL. Il nous a toujours accueillie avec intérêt et a mis à notre disposition nombre de ressources documentaires nécessaires à notre réflexion.

Enfin, nous remercions vivement nos proches et nos amis pour leur appui et leur générosité constante à notre égard. Parmi eux, nous pensons spécialement à Guillaume.

*De lieux communs j'ai l'âme pleine,
Et de « ruisseaux » et de « fontaines ».
Mais le plus doux que l'heure inspire
C'est le son léger du « sourire ».*

Jean Tardieu, *Le langage en question, Musique de scène pour une thèse*

*Les voyageurs parlent d'une espèce d'hommes sauvages
qui soufflent au passant des aiguilles empoisonnées.*

C'est l'image de nos critiques.

Cette comparaison vous paraît-elle outrée ?

Convenez du moins qu'ils ressemblent assez

*à un solitaire qui vivait au fond d'une vallée
que des collines environnaient de toutes parts.*

Cet espace borné était l'univers pour lui.

*En tournant sur un pied, et en parcourant
d'un coup d'œil son étroit horizon, il s'écriait :*

« Je sais tout ; j'ai tout vu. » Mais tenté un

*jour de se mettre en marche, et d'approcher
de quelques objets qui se dérobaient à sa vue,*

il grimpe au sommet d'une de ces collines.

Quel ne fut pas son étonnement, lorsqu'il vit

un espace immense se développer au-dessus

de sa tête et devant lui ? Alors, changeant de discours,

il dit : « Je ne sais rien ; je n'ai rien vu. »

Denis Diderot, *De la poésie dramatique*

Introduction

Dans le lexique consacré aux notions de *Poétique du drame moderne et contemporain*, l'une des entrées est intitulée « Ironie/humorisme/grotesque »¹. Cette désignation témoigne de la présence persistante d'effets risibles au sein des écritures théâtrales contemporaines, mais selon un mode « travaillé par le doute et les contrastes »², qui ne correspond pas au comique traditionnel. En outre, ce titre ternaire dénote l'hétérogénéité des démarches mises en place par les auteurs contemporains qui cherchent à susciter le rire grâce aux textes qu'ils composent. Depuis peu, les manifestations de cette intention font l'objet d'une recherche accrue : citons entre autres la thèse et les articles de Marie Duret-Pujol consacrés à la *Poétique de la comédie dans le théâtre contemporain*³, ou les travaux de Mireille Losco-Lena et son récent ouvrage intitulé – en référence à une réplique de *Fin de partie* – « Rien n'est plus drôle que le malheur » *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Ces essais mettent l'accent sur le rapport entre l'hétérogénéité du « comique » théâtral contemporain et la tendance générale à l'hybridation générique et à la romanisation du théâtre. En effet, il saute aux yeux que la plupart des pièces contemporaines qui intègrent une part importante de drôlerie ne peuvent plus être assimilées au seul modèle de la comédie : les principes de l'innocuité et de la légèreté se dissolvent pour laisser place à « un monde chaotique, peuplé de personnages teintés de douleur. »⁴

Le présent travail s'inscrit modestement à la suite de ce mouvement de recherches, tout en se concentrant sur l'apport que peut représenter le concept d'humour pour appréhender certaines de ces dramaturgies contemporaines : celles de Jean-Claude Grumberg, Slimane Benaïssa et Paul Pourveur. Il s'agit aussi de montrer comment le discours humoristique – constitué à la fois de dispositions énonciatives et d'énoncés diversement décalés – joue un rôle particulier dans l'œuvre de chacun de ces trois auteurs. Étant donné une volonté de proposer des analyses approfondies d'œuvres et de pièces, il fallait limiter le corpus abordé :

¹ Florence BAILLET et Clémence BOUZITAT, « Ironie/humorisme/grotesque », in Jean-Pierre SARRAZAC, sous la dir. de, *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, pp. 59-60.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Marie DURET-PUJOL, *Poétique de la comédie dans le théâtre contemporain*, Thèse de doctorat présentée en 2010 en vue de l'obtention du grade de Docteur en études théâtrales à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Catherine Naugrette.

⁴ Marie DURET-PUJOL, « La comédie contemporaine : problématiques de la contamination », in Catherine NAUGRETTE, sous la dir. de, *Le contemporain en scène, Volume II*, Paris, L'Harmattan, 2011, coll. « Arts et médias », p. 104.

au principe du vaste panorama qui passe en revue un grand nombre d'œuvres similaires en l'un ou l'autre point, nous avons préféré les lectures qui accordent une attention importante à la construction des pièces. C'est pourquoi une grande partie de ce travail est composée d'analyses de texte, qui viennent éclairer un principe mis en œuvre par chacun des trois dramaturges. Il faut donc d'emblée reconnaître qu'une tension traverse les objectifs de ce projet. D'une part, il est question de montrer en quoi et pourquoi l'humour offre une modalité pertinente pour des écritures qui interrogent en particulier la problématique des identifications – telle que Lacan l'a conçue, à la suite de Freud. D'autre part, l'on vise à produire une analyse des dispositions singulières avec lesquelles chaque dramaturgie recourt à l'humour, en fonction d'une démarche et d'un contexte propres. Cette tension se reflète dans la division de notre dissertation en deux parties : la première esquisse un trajet qui relie la spécificité du discours humoristique à une forme de réponse aux dévoiements de l'identification ; tandis que la seconde propose trois parcours distincts à travers les œuvres francophones de chaque dramaturge.

Bien que le terme *dramaturgie* recouvre en français des acceptions diverses¹, on l'entend ici d'abord comme l'art d'écrire et de composer des textes dans l'optique d'un cadre théâtral. L'on considère donc que les textes qui composent l'œuvre théâtrale d'un auteur témoignent d'une dramaturgie distincte, et qu'il n'y a pas une mais bien des « dramaturgies de l'humour ». Prétendre ramener des œuvres telles que celles de Grumberg et de Pourveur à un schéma absolument identique n'aurait pas beaucoup de sens, tant les différences de conception du théâtre et de traitement de la langue apparaissent au premier coup d'œil. Cependant, chaque œuvre comporte déjà en elle-même diverses facettes, puisque ces auteurs manifestent l'un et l'autre un désir de renouvellement et de variétés dans les structures et les formes qu'ils créent – une dramaturgie peut se décliner en plusieurs motifs et envisager divers objets.

Notre souci de reconnaissance de la diversité concerne également l'humour. Au lieu de partir a priori d'une définition unique et absolue de ce concept, il a paru plus approprié de se fonder sur différents essais théoriques et critiques qui s'intéressent à la notion, pour dégager progressivement un ensemble de traits également présents dans les textes dramatiques. Il eut été contradictoire de soutenir l'hypothèse selon laquelle les effets humoristiques occupent une fonction majeure dans certaines démarches d'écriture théâtrales, tout en se contentant de l'a priori selon lequel l'humour serait une forme de comique indéfinissable. Le premier chapitre

¹ Cf. Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010, coll. « Papiers » : apprendre, n° 28.

de notre travail concerne donc en particulier les caractéristiques qui distinguent le discours humoristique. Ce parcours théorique permet d'approfondir l'intuition de Catherine Naugrette selon laquelle l'humour « provoquant un rire décalé, atténué, comme mis en sourdine [...] a pris aujourd'hui le pas au théâtre sur le comique. »¹ Il permet aussi une première approche des textes puisqu'il exemplifie chaque trait constitutif de l'humour par des citations de pièces du corpus.

Le corpus sélectionné pour cette étude assume – comme dit ci-avant – une certaine hétérogénéité, nécessaire pour exposer les diverses tendances dramaturgiques qui peuvent avoir recours à l'humour. Mais le rapprochement entre Jean-Claude Grumberg, Slimane Benaïssa et Paul Pourveur peut aussi être étayé à partir d'éléments factuels. Ces trois dramaturges appartiennent à la même tranche d'âge : Grumberg est né en 1939, Benaïssa en 1943, et Paul Pourveur en 1952. Chacun d'eux revendique de multiples appartenances culturelles : Grumberg se réfère à la littérature et à la tradition yiddish, tout en rappelant qu'il ne parle que le français, Benaïssa se considère tant comme arabe algérien que comme francophone, et Paul Pourveur rappelle sa situation de fils de francophones scolarisé en Flandres en néerlandais, et écrivant tant pour des compagnies flamandes que belges francophones. Deux d'entre eux – Benaïssa et Pourveur – ont d'ailleurs rédigé une partie de leur œuvre théâtrale dans une autre langue que le français, ou ont auto-traduit en français des textes d'abord écrits en arabe algérien pour le premier, et en néerlandais pour le second. Leurs parcours personnels² les ont tous trois rendu particulièrement sensibles à l'égard de la facticité d'identités stables, closes sur elles-mêmes et totalement déterminantes pour les individus. Ils opposent plutôt aux conceptions et aux idéaux identitaires les notions de contingence, de métissage ou d'artificialité.

Il faut par ailleurs préciser que dans le cadre de cette étude, nous n'avons analysé que leurs pièces écrites ou auto-traduites en français, à destination d'un public adulte. Grumberg, Benaïssa et Pourveur ont chacun écrit du théâtre « jeune public » ; mais étant donné la spécificité de cette adresse, il a paru peu pertinent de considérer ces textes au même titre que le reste des œuvres. Lorsque nous mentionnons quelquefois l'un ou l'autre titre de ces pièces « jeune public », c'est à titre d'aperçu exemplatif. Enfin, les analyses de texte proposées ne prétendent pas à l'exhaustivité : traiter de la totalité des titres des trois dramaturges de manière extensive eut donné une tournure répétitive et délayée à ce projet, alors que l'on

¹ Catherine NAUGRETTE, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, coll. « Penser le théâtre », p. 50.

² Pour un exposé plus détaillé de chacun de ces parcours personnels, l'on renvoie au début des chapitres quatre, cinq et six.

souhaitait se concentrer sur les manifestations de l'humour dans l'écriture, et sur leur articulation à une problématique contemporaine transversale.

Le caractère contemporain des œuvres de Grumberg, Benaïssa et Pourveur ne tient pas seulement à la temporalité de leur existence, ou au fait qu'ils vivent et travaillent encore à l'heure actuelle. Il ne réside pas non plus dans un principe de recherche expérimentale ou dans une posture avant-gardiste : celle-ci peut transparaître à travers le travail de Pourveur – qui déclare avec un brin de provocation que « tout le théâtre antérieur à Heiner Müller appartient au musée »¹ –, mais bien moins en ce qui concerne les textes de Grumberg et de Benaïssa. Leur contemporanéité réside plus dans l'acuité du regard porté sur leur époque et sur les discours qui structurent les sociétés de leur temps ; elle correspond à l'approche proposée par Giorgio Agamben, selon qui être *contemporain* signifie avoir « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances »². Chacune de ces dramaturgies met en lumière certaines facettes d'un questionnement prégnant aujourd'hui, concernant la construction identitaire des sujets par rapport à l'histoire, aux idéaux et aux représentations courantes des communautés dans lesquelles ils s'insèrent, et concernant les modes d'identification des individus à des signes distinctifs. Ce questionnement est repris, avec des accents divers, par les dramaturgies de Grumberg, Benaïssa et Pourveur. Mais celles-ci ne se limitent pas à le représenter par les fables et les thématiques des pièces ; elles l'appréhendent avec une forme de connivence et de détachement, d'« adhésion distanciée » produite grâce à l'humour.

D'aucuns s'étonneront probablement que le terme mis en avant ici pour évoquer une problématique contemporaine soit celui d'*identification*, et non d'*identité*. Ce choix découle d'abord d'un souci de rendre compte des démarches d'écriture étudiées : les pièces ne visent pas à présenter les traits qui constitueraient une identité d'un individu ou un groupe ; elles représentent au contraire d'abord et avant tout le processus qui se noue entre définition de soi et des autres. Ensuite, ce vocable manifeste l'arrière-plan offert à notre réflexion par les théories psychanalytiques freudo-lacaniennes. Dans cette orientation, l'identification désigne un processus d'élaboration de soi pour l'être humain, consistant à reprendre à son égard certains signifiants, pour se représenter dans l'ordre du langage et du social. Parler de « malaises dans l'identification » donne à entendre que ce processus constitue un nœud

¹ Paul POURVEUR, « Over de jaren 90 [À propos des années 90, entretien avec Karlien Vanhoonacker] », accessible à la page internet http://toneelstof.be/w/Paul_Pourveur_over_de_jaren_90, consultée le 20 mai 2013. Nous traduisons du néerlandais au français.

² Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime ROVERE, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche » Petite bibliothèque, n° 617, p. 11.

problématique pour le sujet humain : celui-ci émerge et se construit à partir des signifiants posés par la communauté à laquelle il appartient ; mais cette incorporation ne peut jamais être totale, et le procès identificatoire demeure inaccompli jusqu'à la mort.

En parallèle avec ce que Freud montre dans *Malaise dans la civilisation*¹, l'on peut considérer que le malaise est d'une part inhérent au mécanisme de l'identification même, et d'autre part, appréhendé et structuré différemment en fonction des époques et des communautés. Freud avance en effet à propos de la civilisation et de l'organisation des structures sociales qu'elles induisent un mal-être pour l'être humain, un inconfort qui s'ajoute à celui des limites physiques, auxquelles elles tentent pourtant de suppléer. La civilisation évolue, se reconfigure, mais elle n'abolit jamais la pulsion agressive qu'elle vise à dominer. Les modalités du lien social qu'elle instaure au cours de l'histoire laissent toujours quelque part une trace de cette agressivité. De même, le malaise dans l'identification comporte une dimension d'invariant, de constante impliquée par la condition humaine, et une dimension circonstancielle, liée aux structures sociales et à leurs transformations historiques.

Au cours de notre deuxième chapitre, nous présentons les développements proposés par Freud et Lacan au sujet de cette notion, en nous concentrant sur la distinction entre identification symbolique et identifications imaginaires. Les identifications imaginaires donnent au sujet la satisfaction narcissique d'une illusion de complétude et produisent donc des effets d'aliénation ; tandis que l'identification symbolique introduit le sujet aux signifiants de la communauté, tout en laissant un intervalle qui lui permet de se représenter tour à tour au moyen de différents signifiants. Dans un second temps du deuxième chapitre, nous nous appuyons sur les analyses de philosophes et de psychanalystes pour soutenir que les évolutions des sociétés contemporaines affectent ce processus d'une manière bien particulière. D'une part, l'ordre symbolique ne remplit plus sa fonction de tiers par rapport auquel le sujet devrait se situer et s'instituer ; d'autre part, cet effacement laisse place à un essor des identifications imaginaires, qui figent la représentation du sujet en un modèle uniforme. Tout comme le chapitre théorique consacré à l'humour, ce chapitre sur les malaises dans l'identification intègre déjà des repérages dans les œuvres théâtrales. Les concepts de la psychanalyse demeurent des points de repère posés en vue de l'étude des textes, et non des clés qui donneraient accès à l'essence même de la démarche des dramaturges.

L'hypothèse d'une pertinence particulière de l'humour face aux malaises dans l'identification se noue véritablement dans le cours de notre troisième chapitre. À partir d'une

¹ Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par Charles ODIER, Paris, PUF, 1971, coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».

reprise des aspects qui caractérisent la posture énonciative humoristique, nous observons que l'humoriste intègre les signifiants qui fondent la communauté à laquelle il s'adresse, tout en affichant le caractère de semblants et en déjouant le figement des identifications imaginaires. Cet aspect nous permet d'esquisser une rapide comparaison entre les dramaturgies de l'humour et celles du boulevard ou celles « de l'absurde », notamment à propos de la conception du personnage et du rapport au spectateur. Les contrastes soulignent le fait que les écritures humoristiques jouent des signifiants partagés : elles reconnaissent les représentations et les catégories établies, tout en remettant en lumière leur caractère arbitraire et factice. L'humour fonctionne comme un disjoncteur pour enrayer l'aliénation des identifications qui assignent sans nuance le sujet à une catégorie, ou qui dénie l'arbitraire et la contingence des signifiants structurant l'ordre social. Il réinscrit la loi symbolique selon laquelle la complétude et la certitude absolues demeurent toujours inaccessibles et irréalisables. La manifestation humoristique offre une voie au sujet pour signifier son désir singulier, malgré l'emprise des signifiants institués. Enfin, l'humour permet de subvertir les stéréotypes et les représentations négatives univoques en proposant une manière de se réapproprier ces signifiants dévalorisants, pour restaurer à la fois la loi symbolique et l'idéal du moi mis à mal par ces clichés péjoratifs. C'est pourquoi nous insistons tant dans les premiers chapitres que dans les chapitres d'analyses textuelles sur le détournement des stéréotypes et des clichés produit par les écritures de Grumberg, Benaïssa et Pourveur.

La stratégie de l'humoriste comporte donc une forme de détachement, une séparation qui permet de considérer les signifiants comme des semblants et de prendre de la distance par rapport à ces traits qui le constituent. Mais elle intègre aussi un principe de connivence autour de la reconnaissance de la faille et de l'arbitraire des signifiants qui marquent les sujets et les communautés. La connivence et le détachement mettent ainsi à nu les défauts et les manques que l'ordre social et les sujets refoulent en s'appuyant sur des représentations imaginaires. Le retrait de l'humoriste considérant avec distance les contraintes que l'ordre du langage et du social lui imposent ne se confond pas avec de l'indifférence. Il propose une forme de réappropriation distanciée, qui rend perceptibles les ambivalences, les contradictions et les incertitudes que recouvrent les lieux communs. De cette manière, il témoigne de la possibilité persistante d'une reconfiguration des signifiants, pour exprimer une part d'invention singulière qui puisse après coup être reconnue et partagée dans l'ordre de la communauté, notamment par l'intermédiaire de l'assemblée des spectateurs.

La saisie de cette invention singulière ne peut s'approcher que par l'étude des manifestations de l'humour au sein des œuvres que nous étudions. Nous consacrons donc à

chacune de celles-ci un chapitre, au cours duquel nous présentons d'abord les cadres contextuels qui offrent un éclairage sur la démarche de l'auteur et qui orientent le fonds de références à certaines réalités qu'il évoque sous le détournement de l'humour. Ensuite, nous dégageons l'articulation entre une forme de malaise dans l'identification particulièrement prégnante dans ce cadre contextuel et un mode d'expression humoristique personnel à chaque dramaturge. Pour Grumberg, il s'agit de l'antiphrase, qui s'oppose à l'effacement de la subjectivité par un ordre abstrait ou une conception théorique. Pour Benaïssa, l'humour s'incarne par une réactivation du débat, qui interroge la conception d'un ordre social transcendant et complètement homogène. Enfin, dans le cas de Pourveur, c'est la figure du paradoxe qui traduit le mieux son appropriation de l'humour : il découvre des contradictions et des apories dans un contexte d'effacement des limites et de vacillation des sujets dépouillés de toute certitude par rapport à leur être. L'étude parallèle de ces trois dramaturgies nous permet de proposer une perspective variée sur un usage de l'humour dans la littérature théâtrale francophone contemporaine : elles forment ensemble trois voies diverses, mais complémentaires. Ces différentes voies vont cependant toujours dans le sens de susciter chez le spectateur non pas une résignation désinvolte, mais bien une attitude d'ouverture et de liberté, car « l'humour n'est pas résigné, il défie »¹.

¹ Sigmund FREUD, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand FÉRON, Paris, Éditions Gallimard, 1985, coll. « folio » : essais, n° 93, p.324.

Première partie :

Études théoriques et critiques

Chapitre I : La spécificité de l'humour

Remarques introductives

La majorité des études se rapportant, de près ou de loin, au comique ou à l'humour en particulier commencent par exposer le caractère insaisissable et protéiforme de leur objet. Elles se doivent d'évoquer les difficultés dues aux variations sémantiques des termes du champ lexical du comique en fonction des époques et des lieux. Elles ne peuvent en outre pas manquer de faire état de l'absence d'évidence ou même de consensus à propos d'une définition du comique. Jean-Marc Defays considère par exemple que le comique ne peut s'approcher que par approximations successives, et qu'il voisine par essence avec l'instable et l'ambigu : « il n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire, mais il apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier. »¹

La situation de l'humour n'est guère plus claire. Le terme, dérivé du mot français *humeur*, a été repris en anglais où il a progressivement acquis une signification particulière – désignant plus spécifiquement des créations langagières – tout en gardant un rapport avec une attitude, une posture énonciative. Cette évolution permet au Falstaff de Shakespeare de définir l'humour comme « *a jest with a sad brown* », c'est-à-dire « une plaisanterie, dite d'un air grave »². Le français a repris le terme, d'abord pour évoquer une manière d'être et une tonalité langagière ressenties comme typiquement anglaises, ensuite – sous l'influence de l'élargissement sémantique connu par le mot dans la langue anglaise elle-même – pour qualifier sans distinctions nettes tout ce qui s'apparente à de la plaisanterie ou à du loufoque. Cette dilution sémantique touche, selon Jean-Marc Moura, aussi bien le discours courant que certaines études critiques :

Dans la langue quotidienne et dans de nombreuses études, « humour » renvoie à tout ce qui vise à provoquer l'hilarité, le mot désigne n'importe quel message – transmis par un acte, un discours, un écrit, des images ou une musique – destiné à produire un sourire ou un rire. [...] Cette conception très large, qui fait de l'humour le simple synonyme de « comique » s'avère incapable de saisir la subtilité d'une inspiration courant à travers un grand nombre d'œuvres [...].³

Face à ces généralisations abusives, certains pensent qu'il est plus rationnel de s'en tenir à une analyse linguistique et formelle que d'entretenir les considérations philosophiques sur l'humour conçu comme une *weltanschauung* ou comme un état d'esprit. Dans leur

¹ Jean-Marc DEFAYS, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Mémo », n° 24, p. 6.

² William SHAKESPEARE, *Henri IV, Deuxième partie*, trad. de l'anglais par François-Victor HUGO, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 50, p. 742.

³ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, pp. 9-10.

séminaire¹ consacré au sujet, Gendrel et Moran posent par exemple que la critique littéraire doit éviter de sombrer dans des apories ou des spéculations, et se contenter « d'examiner l'objet humoristique en lui-même, ses formes rhétoriques et son fonctionnement pragmatique »². Toutefois cette réserve paraît excessive car elle impliquerait que la critique renonce à son devoir d'analyse et d'interprétation. En outre, le croisement des approches linguistique, psychanalytique et philosophique révèle plus de convergences intéressantes que de contradictions et permet de relativiser les généralisations catégoriques et abusives de l'un ou l'autre de leurs tenants.

S'il semble tout à fait téméraire, voire hasardeux, de prétendre apporter une définition ou une explication définitive de ce qui serait ou non de l'humour, l'on peut toutefois chercher à transcender les sensibilités et les accents propres à chaque critique et aux différents domaines de recherche – rhétorique, psychologie, philosophie ou études littéraires – qui se sont penchés sur cet objet. C'est pourquoi nous partageons avec Jean-Marc Moura le sentiment de la nécessité d'une délimitation plus étroite de l'humour. S'il faut certes composer avec les oscillations de ce concept déjà ancien et pourtant sans cesse renouvelé, il est possible de distinguer un certain nombre de traits déterminants, relevés de manière récurrente par les théoriciens et les critiques, qui permettent de dessiner les contours de ce qui est bien à la fois une tonalité et une posture énonciative, et un ensemble de mécanismes textuels et rhétoriques. Ce faisceau de traits nous permet de proposer, comme base théorique de la présente analyse d'une tendance de l'écriture dramatique francophone contemporaine, une compréhension souple de l'humour, et non une définition arrêtée et une théorie unique.

Étant donné qu'il s'agit ici d'abord de l'étude d'un corpus de textes littéraires et non d'une recherche générale sur l'humour, nous tenons à ne pas appliquer une conception ou une approche théorique sur les œuvres étudiées. C'est pourquoi les traits de l'énonciation humoristique exposés ci-après sont tirés de références théoriques diverses, non par simple désir d'éclectisme mais par souci d'appréhender les œuvres au plus près, sans plaquer à tout prix sur celles-ci une conception univoque et schématique de l'humour. Nous ne voulons en aucun cas réduire tous les passages humoristiques à un seul mécanisme – comme Bergson le fit pour des productions comiques, systématiquement ramenées au principe du « mécanique plaqué sur du vivant ». Cette absence de théorie de référence dominante permet aussi de tenir

¹ Séminaire intitulé *L'humour : tentative de définition*, dirigé par Bernard GENDREL et Patrick MORAN et publié en ligne sur le site de Fabula à la page <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour>

² Bernard GENDREL et Patrick MORAN, « L'humour : panorama de la notion », in *L'humour : tentative de définition*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion

compte des colorations¹ de l'humour et de ses possibles accointances avec d'autres notions proches telles que l'ironie, le burlesque, le grotesque ou l'esprit. Celles-ci font d'ailleurs tout autant l'objet aujourd'hui d'interrogations, de redéfinitions et de réélaborations conceptuelles².

Nous proposons donc notre propre élaboration théorique, dont nous assumons la part de subjectivité. Mais celle-ci n'est-elle pas irréductible en cette matière ? Dans le chapitre de *Figures V* intitulé *Morts de rire*, Genette reconnaît d'emblée la place constituante du subjectif en matière de production comique : « l'appréciation comique est [...] esthétique au sens kantien, c'est-à-dire subjective en son principe »³. Toutefois la part d'arbitraire de notre propos théorique se voit contrebalancée par le fait que les lignes de fond que nous esquissons sont citées de manière récurrente par de nombreux auteurs, ainsi que par l'articulation de ces lignes de fond les unes aux autres autour de la notion de connivence.

Les travaux récents qui abordent l'humour dans leur propos – soit exclusivement, soit en liaison avec le comique ou avec des notions plus vagues telles que le rire ou la drôlerie – s'ouvrent le plus souvent par un récapitulatif des grandes thèses proposées antérieurement. Si nous ne nous livrerons quant à nous pas à cet exercice de synthèse, nous nous sommes bien entendu appuyée sur les références reconnues comme capitales par la plupart de ces ouvrages. C'est pourquoi nous considérons comme toujours valables et comme majeures les propositions de Jean Paul, Freud, Pirandello, Cazamian, Koestler, Lacan et Deleuze. Celles-ci servent en effet de substrat aux publications actuelles que nous avons pris pour points de référence, parmi lesquelles *L'humour*⁴ de Robert Escarpit, *Le vagabond humour*⁵ de Vladimir Jankélévitch, *L'humour*⁶ de Franck Evrard, *L'arc-en-ciel des humours*⁷ de Dominique Noguez, *The language of humour*⁸ de Walter Nash, *De l'humour*⁹ de Simon Critchley, *Le sens*

¹ Cf. à ce sujet Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, nouvelle édition revue, Librairie Générale française, 2000, coll. « Biblio » : essais, n° 4301.

² Cf. plusieurs recueils d'études consacrés à ces concepts dans les années deux-mille, dont *Poétique de l'ironie*, dirigé par Pierre SCHOENTJES et édité par Le Seuil en 2001, et *Le grotesque, Théorie, généalogie, figures*, dirigé par Isabelle OST, Pierre PIRET et Laurent VAN EYNDE, édité par les Facultés universitaires Saint-Louis en 2004.

³ Gérard GENETTE, « Morts de rire », in *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, coll. « Poétique », p. 148.

⁴ Robert ESCARPIT, *L'humour*, PUF, 1991, 9^e édition, coll. « Que sais-je ? », n° 877.

⁵ Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond Humour », in *Quelque part dans l'inachevé*, [entretiens avec Vladimir Jankélévitch], Paris, Gallimard, 1978, pp. 153-161.

⁶ Franck EVRARD, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Contours littéraires ».

⁷ Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, op. cit.

⁸ Walter NASH, *The language of humour, Style and technique in comic discourse*, New York, Longman, 1985, coll. « English language series », n° 16.

⁹ Simon CRITCHLEY, *De l'humour*, trad. de l'anglais par Nicolas PINET, Paris, Éditions Kimé, 2004, coll. « le Collège en Acte ».

*du rire et de l'humour*¹ de Daniel Sibony et *Le sens littéraire de l'humour*² de Jean-Marc Moura.

Enfin, si nous avons privilégié les analyses apportées par les titres visant explicitement l'humour, il nous a paru indispensable de reprendre une part des remarques de Freud à propos du *witz* dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. De fait, nombre d'exemples de plaisanterie sur lesquels Freud appuie ses analyses répondent aussi aux spécificités humoristiques qu'il relève dans le dernier chapitre de son ouvrage et dans l'article qu'il y consacre en 1927. Freud répartit les mots d'esprit entre tendancieux, agressifs ou neutres. Or il semble que l'absence d'agressivité, le privilège de l'attitude de défense et le retrait en soi-même soient pour Freud des traits essentiels de l'humour :

Par la défense qu'il constitue contre la possibilité de la souffrance, il prend place dans la longue série des méthodes que la vie psychique de l'homme a déployées pour échapper à la contrainte de la souffrance, série qui commence avec la névrose, culmine dans la folie, et dans laquelle il faut inclure l'ivresse, l'absorption en soi-même, l'extase.³

Cet apparentement nous amène à poser que les énoncés humoristiques peuvent être considérés comme des traits d'esprit neutres, et analysés à partir des mécanismes de la condensation et du déplacement permettant de contourner un refoulement ou une vexation. Toutefois cette coalescence ne fonctionne qu'à sens unique : tous les traits d'esprit ne se fondent pas dans l'humour. Les deux notions demeurent séparées par l'absence d'agressivité et par la bienveillance, qui forment selon de nombreux critique un fondamental de l'énonciation humoristique. Là où le trait d'esprit agressif laisse voir une langue fourchue, l'humour transparaît plutôt par le clin d'œil.

I.1. La bienveillance de l'humour

I.1.a. Effets de connivence critique

Le recours à l'énonciation humoristique dans plusieurs écritures dramatiques contemporaines d'expression française donne à l'expérience théâtrale une tonalité nouvelle, qui produit d'autres effets sur le spectateur. Cette posture énonciative induit notamment un échange plus explicite entre la scène et la salle, qui ne sont ni séparées par un quatrième mur ni agglomérées par une immersion dans l'affect, la douleur ou la cruauté, mais placées dans

¹ Daniel SIBONY, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacobs, 2010.

² Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*

³ Sigmund FREUD, « L'humour », *op. cit.*, p.324.

un rapport de connivence¹. Les dramaturgies de l'humour ne tendent pas à donner au spectateur une position de supériorité ou d'omniscience par rapport aux personnages et à ce qui est présenté sur la scène, ni à mettre l'accent sur les faiblesses et les ridicules des protagonistes ou de leur situation.

Mais la bienveillance humoristique ne signifie nullement l'absence de regard critique et la tolérance relativiste ou béate. Au vu des problématiques mises en jeu par les pièces de Grumberg, Benaïssa et Pourveur, cette dramaturgie paraît indissociable d'une condamnation de l'indifférence, du mépris, de la haine et de l'oubli. Jean-Claude Grumberg évoque, dans un commentaire de son monologue *Une leçon de savoir-vivre* – texte qui reprend sous la forme d'une conférence burlesque les considérations d'auteurs antisémites –, cette position particulière de « retrait engagé » qui caractérise l'énonciation humoristique. Il dit avoir pensé écrire une monographie savante à partir de sa collection d'ouvrages antisémites, mais explique pourquoi il a choisi le ton de la dérision :

Je me suis souvenu que je n'étais ni historien, ni sociologue, ni psychologue, ni analyste. Que j'étais – enfin, que je m'efforce d'être malgré tout – un auteur comique, et que mon rôle à moi n'est pas d'éclairer la jeunesse ou de rafraîchir la mémoire de la vieillesse, mon rôle c'est de faire rire. [...] une voix en moi m'a dit non, non, non mon petit, tu n'as pas le droit, pas toi, tu as une mission sur cette terre, bien sûr pas de sauver l'humanité tout entière en une heure cinquante comme Superman ou Bruce Willis [...] ta mission à toi c'est de faire rire la poignée de pékins que tu auras réussi à coincer dans une salle obscure pendant une heure. [...]
Et si par malheur je n'avais pas réussi à vous arracher un seul rire, sachez qu'il peut y avoir deux raisons à cet échec.
Premièrement votre dégoût est plus fort que votre sens de l'humour [...].
Deuxièmement – je n'ose pas y penser sérieusement – vous adhérez peu ou prou aux propos cités et cette hypothèse même, une fois formulée, me porte au rire, tant il est vrai que le rire est le propre de l'homme. Pas la haine, fût-elle religieuse, sociale, littéraire, politique, artistique, géniale, le rire, pas la haine.²

Le dramaturge humoriste transmet à l'univers qu'il crée et aux êtres qui le peuplent les qualités généralement attribuées à l'humoriste lui-même, au sens originaire et restreint du terme.

Robert Escarpit a synthétisé les caractéristiques que les écrivains anglais des débuts de la modernité attribuaient à l'humoriste. Il dresse le portrait d'un « misanthrope lucide mais bon, du bourru mélancolique au cœur tendre »³, et ajoute que « le vrai humour est une forme d'esprit qui exclut l'argument *ad hominem*, donc la méchanceté. »⁴ En se fondant sur les œuvres de nombreux auteurs anglais, Escarpit montre aussi que, dès ses premières

¹ Cet aspect fait l'objet d'un plus long développement lors du dernier point de ce chapitre.

² Jean-Claude GRUMBERG, « En guise de commentaire... », in *Mon père. Inventaire suivi de Une leçon de savoir-vivre*, Paris, Seuil, 2003, coll. « Points : essais », n° 635, pp. 207-208.

³ Robert ESCARPIT, *L'humour*, Paris, PUF, 1981, 9^e édition, coll. « Que-sais-je », n° 877, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

apparitions, l'être doté d'humour était considéré comme celui qui fait preuve d'une certaine pudeur, d'une retenue qui pourtant « n'exclut ni la malice, ni l'audace, ni le courage. »¹ Enfin, Escarpit note à propos d'un ouvrage qui lui paraît exemplairement humoristique qu'il a « toute la lucidité de *Volpone*, mais rien de son cynisme. »² C'est également l'opinion d'Henri Morier qui, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, présente l'humour comme une « ironie de conciliation » et affirme que « contrairement à l'ironie d'opposition ou ironie tout court, l'humour est en général *charitable*. »³ Celui qui adopte la posture énonciative humoristique s'abstient donc de toute attaque frontale blessante, mais parvient à allier mansuétude pour ses semblables et dénonciation franche des maux qui touchent le genre humain.

I.1.b. Mise en évidence du partage de la faille

Le caractère bienveillant de l'humour découle par ailleurs du fait que l'humoriste ne s'abstrait pas du jugement qu'il prononce ; au contraire, il y inclut toujours de manière discrète un rappel de sa propre imperfection. En outre, les œuvres de l'humoriste produisent sur leur public un effet d'ambivalence, une impression mêlée entre la folle gaieté et l'affliction charitable. Pirandello décrit bien la division qui constitue selon lui l'essence de l'humorisme. Il la nomme « sentiment du contraire », et explique que la vraie représentation humoristique suscite un trouble, un malaise et une instabilité chez son public. Face à une situation a priori risible, l'humorisme a pour particularité de faire aussi percevoir ce que cette situation a de douloureux voire de tragique.

Cet état d'âme, chaque fois que je me trouve en face d'une représentation vraiment humoristique, est la perplexité : je me sens comme tiraillé entre deux pôles ; j'aimerais bien rire et je ris, mais mon rire est troublé, empêché par quelque chose qui se dégage de la représentation elle-même.⁴

En outre, Pirandello note que l'humoriste – à la différence du comique ou du satiriste – ne se contente pas de dénoncer la vanité de l'image que chacun se fait de lui-même et la distance qui sépare cette image de la réalité. Il fait apparaître aussi le caractère partagé et collectif de cette illusion, caractère qui lui interdit dès lors de se poser en instance transcendante et condamnatrice :

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, 3^e éd., p. 604.

⁴ Luigi PIRANDELLO, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », in *Écrits sur le théâtre et la littérature, L'humour tragique de la vie*, trad. de l'italien par Georges PIROUÉ, Paris, Denoël, 1968, coll. « Médiations », n° 89, p. 123.

Est-ce que nous nous voyons vraiment dans notre réalité pure et simple, tels que nous sommes, et non pas plutôt tels que nous souhaiterions être ? [...] Or, l'illusion de cette construction, il est exact que la réflexion peut la révéler aussi bien à l'auteur comique et satirique qu'à l'humoriste. Mais le premier ne fera qu'en rire, se contentant de dégonfler cette métaphore de nous-mêmes qu'érige l'illusion spontanée ; le second s'indignera, à l'inverse de l'humoriste qui, à travers le ridicule de cette découverte, en percevra le côté sérieux et douloureux : il démontrera cette construction, mais pas uniquement pour en rire, et au lieu de s'indigner, tout en riant, il compatira.¹

L'humour provoque chez son récepteur un dédoublement insoluble entre distanciation critique et identification empathique.

Cette compassion n'est pas incompatible avec l'attitude de défi et d'affirmation que Freud prête à l'humour. La mise au jour des contradictions actives au cœur de chaque être humain, de chaque sujet, permet de mettre à bas l'emprise de l'illusion commune dont parlait Pirandello. La tendresse de l'humour a le triomphe modeste car elle veille à ne pas substituer de nouvelles cuirasses à celles qu'elle a arrachées, mais elle n'en constitue pas moins une victoire sur la carapace de la bêtise.

L'humour va par ailleurs jusqu'à la compréhension pour les imperfections et les errances inhérentes à la finitude humaine. Il affirme sa préférence pour celles-ci par rapport à la prétention à une perfection complète, qui figerait les êtres et leurs relations dans un état immuable, soustrait à toute discussion et à toute modification. L'humour prend en compte la déchéance humaine dans l'ordre du contingent et du manque : c'est d'ailleurs ce qui lui donne une articulation avec le tragique. Articulation relevée à juste titre par Pirandello, qui sous-titre ses écrits sur le théâtre *L'humour tragique de la vie*.

I.1.c. Le rejet du manichéisme de l'humour grumbergien

La prédilection de Jean-Claude Grumberg pour l'humour tient à la bienveillance corrélée à cette posture énonciative. En effet, l'on peut clairement distinguer dans toutes les pièces de ce dramaturge un souci de ne pas accabler un personnage de tous les défauts ou de toutes les fautes, et de préserver l'ambiguïté et la complexité des personnages a priori indignes, de manière à ce que le spectateur ne puisse pas les réduire à une essence mauvaise et trouve aussi une voie qui les rende à la dignité humaine.

Étant donné la forte inscription de sa démarche d'écriture dans son histoire personnelle, Grumberg met très fréquemment en scène des figures d'antisémites et de racistes. Ceux-ci apparaissent dans ses toutes premières œuvres comme dans les plus récentes –

¹ *Ibid.*, p. 142.

lesquelles sont séparées par plus de quarante ans d'intervalle. Dans *Rixe*, une pièce courte créée à Amiens en 1968, le personnage principal, Henri, apparaît comme un Français moyen, qui vit dans un environnement maussade d'immeubles dortoirs, et qui s'enferme dans un délire raciste pour ne pas avoir à affronter cette réalité si décevante et pour se cacher à lui-même ses propres méfaits. Henri raconte à son épouse avoir eu une altercation avec un étranger dont il aurait égratigné la voiture alors qu'elle était mal stationnée. Il prétend – mais rien dans la pièce ne vient le certifier – qu'il a été poursuivi par cet étranger et tous ses compatriotes. Le caractère hyperbolique du discours d'Henri lui donne dès le départ un aspect profondément comique : la paranoïa et la démesure de l'image du pauvre Français qui aurait été littéralement pourchassé par une horde d'étrangers sont criantes.

Mais Grumberg ne se contente pas de ce renversement qui ferait de sa saynète une simple pièce comique. Il fait également monter la tension au fur et à mesure qu'Henri, qui regarde la rue depuis sa fenêtre, a dans l'obscurité l'impression que les étrangers l'ont retrouvé et se vengent sur son véhicule. Cette tension est à son comble lorsque le protagoniste croit à un complot contre lui et menace les gens dans la rue avec sa carabine. L'emballement et l'escalade inexorable marquant la temporalité de la pièce ne peuvent que faire pressentir le pire au spectateur : Henri veut prétendument se défendre et s'imaginer seul contre tous. Il crie à son poursuivant fantasmé : « Tu préfères attendre demain matin et me poignarder dans le dos ? »¹ Mais le coup de feu part tout seul et il blesse ou tue quelqu'un au hasard. La pièce se clôt sur l'arrivée de la police, qui laisse présager du destin tragique qui attend Henri. Grumberg parvient en une courte saynète – d'une vingtaine de minutes – à fêler la caricature du raciste qu'il dessinait à première vue. Le personnage est à la fois coupable de racisme et de violence brute, mais il est aussi victime de sa bêtise et de sa misère. Face à ces deux revers, le dramaturge laisse son spectateur dans l'indécidable.

Le travail de désamorçage du manichéisme auquel tendrait l'humour² se retrouve encore dans l'une des toutes récentes pièces de Grumberg, qui s'intitule *Moi je crois pas !* Il y présente, à travers douze scènes de structure similaire, un couple entre deux âges le soir à

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Rixe*, in *Les courtes, Théâtre*, Arles, Actes Sud, 2001, coll. « Babel », n° 159, p. 48.

² Il faut mentionner ici les conceptions du comique développées par de nombreux philosophes depuis l'antiquité jusqu'à l'aube de la modernité, conceptions selon lesquelles le rire est l'expression d'un sentiment de supériorité du rieur par rapport aux laideurs et aux imperfections de l'objet comique et de sa situation. Thomas Hobbes explique ainsi que le rire exprime une gloire soudaine de la part du rieur face au défaut d'un autre. Mais le philosophe déclare également – et c'est une partie de sa réflexion qui est souvent laissée de côté par ceux qui en font le chantre du rire comme signe du mépris – que cette gloire est vaine et qu'elle est un signe de pusillanimité. Cf. Thomas HOBBS, *Léviathan*, trad. du latin par François TRICAUD, Paris, Vrin, 2004, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », pp. 53-55.

table ou devant la télévision. Ce couple discute à propos des rumeurs et des idées qui circulent : l'homme dit refuser de croire quoi que ce soit, alors que sa femme s'oppose systématiquement à lui.

MONSIEUR. Moi, je crois pas au yéti.

MADAME. Pourquoi ?

MONSIEUR. Y a pas de pourquoi, j'y crois pas, c'est tout !

MADAME. Moi j'y crois.¹

MONSIEUR. Moi je crois pas.

MADAME. Quoi encore ?

MONSIEUR. Qu'il y en ait eu tellement que ça.

MADAME. Tellement que ça de quoi ?

MONSIEUR (*portant un index à sa bouche*). Chut !

MADAME. De quoi tu parles ?

MONSIEUR (*chuchotant*). S'il y en avait eu autant qu'ils disent qu'il y en a eu, ils seraient moins nombreux aujourd'hui, à écrire et à jacter sur ceux qu'on a soi-disant liquidés hier, non ?

MADAME. Excuse-moi mais...²

Pourtant, il est clair que ni l'un ni l'autre ne peut être vu comme le personnage bon, moralement et intellectuellement supérieur. C'est tantôt la logique du mari qui aboutit à des absurdités ; tantôt c'est le discours de la femme qui s'apparente à la crédulité et à l'erreur la plus grossière. Au-delà de ce partage, la pièce montre surtout la tentative maladroite de deux sujets de se dépêtrer de l'emprise des histoires et des idées reçues qui les assaillent via la télévision ou les discussions de palier, dans un immeuble où ils s'entassaient plus qu'ils ne voisinent avec les autres occupants.

I.1.d. La contradiction bienveillante de Benaïssa

Slimane Benaïssa cherche toujours à briser la cohérence psychologique et l'uniformité de ses personnages. L'on peut presque dire qu'il les prend au piège puisque ceux-ci semblent vouloir d'abord donner d'eux et de leur discours une image régulière, homogène, qui présente un accord entre leur être, leurs principes et leurs actions, mais rencontrent toujours une situation ou une question face à laquelle ils se contredisent. Le dramaturge fait d'ailleurs de la mise au jour des tiraillements internes à chaque protagoniste un principe fondamental de son écriture théâtrale :

C'est cette manière d'aller généreusement dans les contradictions des gens qui fait que le texte devient parole. [...] Dans chaque personnage, il y a déjà deux ou trois contradictions.³

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Moi je crois pas !*, Arles, Actes-Sud, 2010, coll. « Papiers », p. 17.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Slimane BENAÏSSA, « Entretien avec Chantal Donceel, le 2 février 1994, à Bruxelles », in Chantal DONCEEL, *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine "Molly des sables" de Fatima Gallaïre et "Le Conseil de discipline" de Slimane Benaïssa*,

Les êtres créés par ce traitement dramaturgique du personnage sont alors attachants dans leurs défauts même. Leurs manquements se présentent comme des faits certes négatifs, mais qui ne peuvent pas pour autant être jugés de façon univoque.

Cependant l'indulgence humoristique disparaîtrait si l'auteur algérien ôtait à ses personnages la conscience des oppositions dans lesquelles ils sont pris. Au contraire, il ne les présente pas comme aliénés ou cloîtrés dans une bêtise aveugle mais montre aussi l'inventivité argumentative, la créativité dont ils font preuve face à la norme – quitte à faire parfois preuve d'une certaine « mauvaise foi »¹. Leur attitude correspond alors à une stratégie de défense dont personne n'est dupe et qui suscite plutôt le rire et la sympathie du spectateur. À cet égard, il est intéressant de lire la première pièce de Benaïssa représentée en français après son exil en France en 1993. *Au-delà du voile* fait la transition entre la production arabophone et les pièces francophones car elle avait d'abord été représentée en arabe en Algérie. Les personnages sont deux femmes, deux sœurs, qui discutent le fait que leur frère souhaite que la plus jeune porte le hijab. Le dramaturge pourrait exploiter le ressort comique d'une opposition caricaturale entre l'aînée, femme des traditions et du foyer, et la cadette, partisane de la modernité et de l'émancipation féminine. Mais il choisit la voie de l'humour en jouant avec ce contraste attendu, qu'il reprend ou qu'il subvertit à sa guise tout au long de la pièce. Il fait ainsi constater par l'aînée dès l'ouverture de la pièce :

L'aînée : [...] Mon mari m'a demandé de porter le hijab. "Il te protégera des agressions !" qu'il me dit. Ça veut dire quoi ? Que lui ne peut plus me protéger ? Ou alors que moi je ne sais plus me défendre ?

Le hijab ne m'a protégé de rien. Ce matin au marché, un voleur m'a piqué mon porte-monnaie. De la poche même du hijab ! Depuis quand viole-t-on un hijab ?²

Dans un échange qui ne se mue jamais en dispute, les deux sœurs rencontrent les espérances qui sous-tendent leurs discours, mais aussi surtout les apories auxquels ils conduisent l'un et l'autre.

Louvain-la-Neuve, UCL, 1995, [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en études théâtrales], Annexe B, pp. 20-21.

¹ Il faut ici rappeler que la dernière pièce publiée en français par Slimane Benaïssa en 2004 s'intitule *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*.

² Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 2008, 2^e éd., coll. « Théâtre à vif », n° 94, p. 5.

I.1.e. La dérision de réconciliation sans conciliation de Paul Pourveur

La bienveillance humoristique se traduit dans les œuvres de Pourveur par une aptitude affable à ne s'offusquer de rien. Ses productions affichent en effet une prédilection affectueuse pour le détail incongru ou même choquant. Cette tendance peut induire à considérer à tort ses pièces d'abord comme des satires virulentes. Or s'il est clair qu'elle n'est pas exempte d'une certaine causticité, la tonalité des observations émises par ses personnages, ou par lui-même à travers un jeu de métalepses, correspond plus à celle du constat et de l'observation curieuse.

Pourveur introduit en effet dans ses dialogues de longues répliques qui constituent plus des descriptions minutieuses que des chaînons permettant de maintenir la dynamique de l'échange. Cette minutie contient bien sûr une pointe de dérision. Mais celle-ci vise sans distinction tous les protagonistes en présence dans les pièces de sorte que, comme chez Grumberg, pas un n'incarne la dignité et la respectabilité par rapport aux autres. L'absence de conciliation du dramaturge envers ses figures produit paradoxalement une réconciliation, entre elles d'abord, puis avec l'assemblée. Le public n'échappe d'ailleurs pas non plus à ce jeu de la dérision : dans plusieurs pièces, les répliques ou les didascalies narratives dénoncent les attentes et les préjugés avec lesquels il aborde l'œuvre et la représentation.

Paul Pourveur ne se prive pas de recourir à la dérision même pour traiter de sujets qu'il sait sensibles pour le public belge, francophone ou néerlandophone. Il place notamment au cœur de sa pièce *Oum'loungou* (*L'homme blanc*) les questions du rapport entre Blancs et Noirs, de la reconnaissance et de la réparation du mal infligé par les uns aux autres dans le passé¹. Cependant la pièce souligne aussi la persistance de la primauté du Blanc dans les représentations. Un personnage s'adresse ainsi au public dès l'ouverture du premier fragment² :

Dieudonné : Ce soir, comme tous les soirs depuis des millénaires, nous allons perpétuer une tradition. Une tradition qui veut que nous devons vous raconter une histoire. [...] L'histoire que nous allons vous raconter se situe au début de toute chose. Les débuts sont notre seule certitude. Et notre seule certitude c'est qu'au début de toute chose nous trouvons une femme. Comme nous jouons devant un parterre de spectateurs blancs, je tiens à préciser qu'il s'agit d'une femme noire. Puisque tout naturellement vous supposez qu'il s'agit d'une femme blanche. Mais non. Au début de toute chose nous trouvons la femme noire.³

¹ Cette pièce participe d'une réflexion plus large de Pourveur sur le passé colonial belge, puisqu'il a également rédigé avec Albert Van Hoecke en 1996 le scénario d'une série télévisée intitulée *Kongo*, destinée à la chaîne publique flamande, qui présente la vie de jeunes Belges qui s'installent en 1945 dans la colonie et ne la quittent que lors de l'indépendance en 1960.

² Pourveur privilégie ce terme à ceux de *scène* ou de *séquence* pour désigner les parties de ses pièces.

³ Paul POURVEUR, *Oum'loungou (L'homme blanc)*, Bruxelles, Éditions Nocturnes/Théâtre, 1989, pp. 11-12.

Il est clair que cette réplique ne relève pas d'une ironie amère : il ne s'agit pas de railler le réflexe représentatif commun. C'est plutôt un constat badin qui – parce qu'il ne se départit pas d'une certaine mansuétude pour le spectateur piégé – dénote une posture énonciative humoristique. Et cette position lui donne sans doute une force critique plus grande que celle qu'aurait eue le simple sarcasme.

I.2. La transgression des catégories habituelles : rouage de l'humour

I.2.a. Dérèglement des lois logiques et rationnelles

Comme on le constate déjà à travers l'évocation de l'écriture de Pourveur, l'énonciation humoristique ne repose pas que sur une disposition affective. Elle met aussi en œuvre un dispositif de mise en cause des oppositions, des catégories et des relations établies, préalablement entendues pour la communauté à laquelle s'adresse l'humoriste. Or au fondement des catégories et des classements qui permettent au sujet humain de comprendre et d'appréhender l'univers qui l'entoure se trouvent les principes de la logique et de la rationalité.

Certes, lorsque le travail humoristique consiste uniquement en une disqualification ou en un bouleversement des implications logiques et des principes de la rationalité, il relève alors plus de l'absurde ou du *nonsense*. Mais la production humoristique repose dans son ensemble sur un décalage, ténu ou flagrant, entre sa manière de découper, d'organiser et de présenter la réalité et ses catégories, ainsi que les relations implicites et habituelles de l'entendement commun au groupe auquel elle s'adresse. C'est pourquoi il existe une parenté forte entre l'écriture de l'absurde et celle de l'humour.

À l'instar du rêve qui ne se conforme pas aux lois de la réalité, l'humour se plaît à outrepasser des principes fondamentaux tels que la loi de non-contradiction, la distinction entre le sujet et l'objet ou la succession chronologique des faits. Freud établit un parallèle très net entre les mécanismes de construction du rêve et ceux du mot d'esprit. L'un et l'autre lèvent les contraintes de la réalité qui pèsent sur le sujet et contraignent son désir. Le fondateur de la psychanalyse part tant dans son étude sur le *witz* que dans son article sur l'humour de l'observation – peu interrogée auparavant – que ces phénomènes induisent un

plaisir pour leur locuteur comme pour leurs auditeurs. Il attribue ce plaisir au fait que le *witz* et l'humour permettent d'accomplir et de partager dans l'ordre du langage un désir d'ordinaire empêché par les contraintes et le cadre que la réalité impose à l'être humain. Il ne peut alors manquer de les relier au rêve, qu'il avait défini comme la réalisation d'un désir inconscient. Toutefois il précise que le rêve est propre au rêveur, tandis que le mot d'esprit peut être repris et circuler d'un sujet à un autre.

La négation des lois fondamentales de la réalité constitue un procédé auquel recourt plusieurs fois Jean-Claude Grumberg dans les saynètes qu'il a regroupées dans un recueil intitulé *Les courtes*. Ces saynètes présentent des êtres communs, ordinaires, qui affichent sans détour une ignorance des barrières physiques, des distinctions et des implications qui cadrent la réalité. Dans *Pied de lampe*, un homme demande par exemple à un fabricant de luminaires s'il est capable de recycler n'importe quoi en pied de lampe. Conforté par l'assurance de l'artisan, il lui demande de transformer sa femme en lampadaire muni d'un abat-jour rose. La différence entre un être humain et un objet ne fait aucun sens pour ce personnage, ni pour sa femme qui se dit lasse de bouger et de penser. Par contre, il leur paraît impératif que l'abat-jour surmontant la femme soit de couleur rose. Le refus que leur oppose d'abord l'artisan au nom de la distinction entre sujet et objet ne résiste pas longtemps face à ce déni tranquille : il réalise leur désir. La saynète se clôt sur l'image du fabricant qui médite après le départ de l'homme et de sa lampe :

L'artisan reste seul, s'éponge le front en silence, réfléchit, puis choisit un abat-jour, le regarde, le regarde, le lève, regarde dedans, le met autour de sa tête, puis le pose et appelle.
Chérie, chérie... Viens vite... Viens vite...¹

La dénégation impassible des contraintes matérielles et de l'emprise des catégories a priori de l'entendement et de la logique semble former un aspect plus particulier à l'humour, qui le distingue du comique en général. Jean Émelina, auteur d'une étude saluée et citée par les ouvrages ultérieurs consacrés au comique ou à la comédie², propose en effet de schématiser le comique (C) comme l'apparition d'une anomalie (A) sur fond d'une norme (N), présente ou implicite, alors réactivée dans l'esprit des spectateurs : « $C = A / N$ », et l'humour (H) comme la présentation de l'aberrant, de l'irréaliste, au même niveau que le normal : $H = AN$.

L'humour se présente comme un discours, un comportement, une situation d'aspect familier, tranquille, ordinaire, mais qui ne le sont visiblement pas, qui, habituellement, savent qu'ils ne le sont pas et veulent

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Pied de lampe*, in *Les courtes*, op. cit., p. 301.

² Émelina constitue une référence entre autres pour Véronique STERNBERG, *La poétique de la comédie*, Paris, SEDES / HER, 1999, coll. « Campus » : lettres, et pour Jean-Marc DEFAYS, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Mémo », n° 24.

qu'on le sache, établissant ainsi une complicité entre l'émetteur et le récepteur. C'est le faux, l'aberrant, l'absurde donnés pour vrais et pour naturels [...] L'humour c'est toujours : C= A/N¹, mais avec un A qui feint ostensiblement de vouloir se faire passer pour N.¹

Cette analyse si pertinente du mécanisme de l'énonciation humoristique a été en partie inspirée à Émelina par l'ouvrage – pourtant plus superficiel – de Jean Fourastié, *Le rire, Suite*. L'auteur de cet essai a en effet l'intuition que l'humour correspond à une « mise en vacance du principe de réalité »² qui s'articule au fait que « le rire naît d'une rupture de déterminisme »³. Fourastié n'approfondit malheureusement pas les implications de cette intuition ni ne propose d'analyse d'œuvres à partir de celle-ci. Mais il montre par contre que le principe de réalité avec lequel rompt l'humour englobe aussi les habitudes, les modes de pensée et les certitudes qui sont de l'ordre de l'évidence et de l'automatique pour les membres d'une même communauté.

I.2.b. La suspension des évidences et des habitudes

La caractérisation de l'humour comme une énonciation qui suspend les évidences avait déjà été établie en 1913⁴ par Louis Cazamian⁵, qui s'intéressait d'abord aux produits de l'humour anglais, ainsi que par Robert Escarpit à sa suite. Ce dernier développe l'observation de Cazamian en l'explicitant par la métaphore suivante :

Quand deux joueurs d'échecs engagent une partie, ils supposent joués un certain nombre de coups. Cette convention, valable pour ces deux joueurs et pour cette partie, leur évite gestes et calculs inutiles, puisque tous les débuts possibles sont connus et catalogués. [...] Ce qui est vrai pour une communauté de deux joueurs et pour une partie d'échecs est également vrai pour toute communauté humaine et pour cette partie sans fin qu'est la vie de tous les jours. Les sociétés – nations, groupes culturels, classes, famille, etc. – “sécrètent” des systèmes d'évidences de natures très diverses (intellectuelles, affectives, morales, pratiques), qui sont les “coups joués”, les “débuts de partie” de l'existence commune des membres de cette société. [...] C'est l'humoriste qui brise l'étreinte des évidences car il est, par vocation, non-conformiste.⁶

Ici, *non-conformisme* n'a pas l'acception d'iconoclasme et de marginalité qu'il peut prendre dans le discours courant. Escarpit désigne par ce terme une position de décalage plus que de rupture par rapport aux coutumes et aux évidences de la communauté.

¹ Jean ÉMELINA, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1991, coll. « Présences critiques », p. 129.

² Jean FOURASTIÉ, *Le rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Dans son article sur « Le mécanisme de l'humour », in *Études de psychologie littéraire*, Paris, Payot, 1913.

⁵ Louis Cazamian note : « Le pur humour, exercice gratuit et en quelque sorte abstrait de l'intelligence, est une détente et une libération ; il équivaut à la suspension temporaire et fictive des règles salutaires mais pesantes du jugement et du raisonnement. » in *L'humour anglais*, Paris, Didier, [s. d.], coll. « Études d'aujourd'hui », p. 10.

⁶ Robert ESCARPIT, *L'humour, op. cit.*, pp. 93-94.

Parmi les évidences que paralyse l'humoriste, certaines font l'objet d'une prédilection : il s'agit des évidences morales. Les préceptes moraux constituent sans doute la base des conditions de possibilités de la vie en commun. En les annulant, l'humoriste joue donc à se donner le vertige en se penchant vers le gouffre de la cruauté qu'il longe. Lorsqu'il procède ainsi, l'humour prend une coloration cynique, « noire » selon le qualificatif institué par Breton¹. Pourtant, cet aspect reste une coloration ; l'humour ne se confond pas avec le pur cynisme. L'exemple paradigmatique d'humour noir par lequel Breton ouvre son anthologie est la *Modeste proposition*² de Swift, qui préconise de remédier à la famine et à la surpopulation en Irlande en faisant manger leurs enfants aux pauvres. Paradoxalement, ce texte témoigne d'une grande sollicitude pour les miséreux irlandais, sur le sort desquels il cherche à attirer l'attention.

L'humoriste montre le caractère caduc et construit des évidences – il casse leur apparence « naturelle » –, mais il le fait surtout pour les dénoncer lorsqu'elles recouvrent de l'indifférence ou des aberrations et pas pour les contester seulement. Le philosophe anglais Simon Critchley propose ainsi de considérer l'humour comme une forme de « *dissensus communis* »³, qui préserverait des excès et des simplifications abusives du sens commun. Dans son ouvrage intitulé *De l'humour*⁴, il examine les différentes grandes théories du rire, du comique et de l'humour, pour finalement proposer sa propre interprétation qui, reconnaît-il, doit beaucoup aux propositions kantiennes et freudiennes. Il adhère en effet à l'idée kantienne⁵ selon laquelle le rire serait l'expression d'une surprise, d'un relâchement qui se produit lorsqu'une attente est brusquement anéantie par l'apparition de quelque chose qui ne correspond pas à ce qui était attendu. Il affirme donc que « l'humour prend à rebours notre attente par l'apparition d'autre chose, modifiant ainsi la situation dans laquelle nous nous trouvions. »⁶ La production d'une incongruité soudaine qui permet de dépasser les distinctions établies et les interdits fait également partie de la conception freudienne de l'effet de la

¹ Cf. André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.

² Jonathan SWIFT, *Modeste proposition concernant les enfants des classes [pauvres], Comment soulager leurs parents et la nation de la charge qu'ils représentent – comment les utiliser pour le bien public*, in *Œuvres*, trad. de l'anglais par Émilie PONS, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », n° 180, pp. 1383-1392.

³ Simon CRITCHLEY, *De l'humour*, trad. de l'anglais par Nicolas PINET, Paris, Kimé, 2004, coll. « Le collège en acte », p. 90.

⁴ Malgré le fait que cet ouvrage propose un point de vue pertinent et tranché sur le panorama qu'il propose, l'on peut lui reprocher de ne pas suffisamment poser et interroger les distinctions entre les notions de rire, de plaisanterie, de comique et d'humour. Il emploie ces différents termes dans des contextes précis mais n'approfondit pas les critères qui les distinguent. Ceci donne parfois l'impression qu'il met en balance des théories qui ne concernent de toute façon pas les mêmes objets.

⁵ Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain RENAUT, Paris, Aubier, 1995, coll. « Bibliothèque philosophique », § 54, pp. 320-324.

⁶ Simon CRITCHLEY, *De l'humour*, op. cit., p. 9.

plaisanterie comme libération d'une énergie contenue par le refoulement. Critchley se fonde en outre sur l'article de Freud pour affirmer que l'humour ne se limite pas à une anamnèse du sens commun ; il constitue également une revanche du sujet sur les diktats de ce sens. Il le présente comme un rappel du surmoi, qui indique au sujet qu'il n'est pas seulement écrasé par sa situation – qu'il serait ridicule de l'être – et que celle-ci peut toujours être envisagée autrement, qu'une autre configuration reste possible. Le philosophe anglais cite pour résumer ces considérations l'analyse que propose l'anthropologue Mary Douglas à propos de la plaisanterie :

A joke is a play upon form. It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some way was hidden in the first.¹

Les catégories et les modèles implicitement acceptés sont remis en question par les plaisanteries mais aussi, toujours selon Critchley, par les remarques et les productions humoristiques.

L'humour repose certes sur « une forme de *sensus communis* qui requiert une sorte d'assentiment intersubjectif »². Il exige, pour fonctionner, que les interlocuteurs partagent des pratiques quotidiennes, des schèmes conceptuels ou des valeurs. C'est ce qui amène Bergson à constater que, pour rire, il faut appartenir à la communauté des rieurs :

Il vous est peut-être arrivé, en wagon ou à une table d'hôte, d'entendre des voyageurs se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux puisqu'ils en riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. Mais n'en étant pas, vous n'aviez aucune envie de rire. Un homme, à qui l'on demandait pourquoi il ne pleurait pas à un sermon où tout le monde versait des larmes, répondit : « je ne suis pas de la paroisse. »³

Mais l'humour ne fait pas qu'asseoir cet accord intersubjectif autour de considérations implicites et évidentes ; il peut aussi retirer le siège sur lequel elles reposaient pour les faire chuter momentanément. D'où le paradoxe qu'observe Critchley à propos de l'humour : il oscille entre ciment de la communauté, dont il réactive les traits communs, et dynamite qui fait exploser les soubassements apparemment immuables de l'habitation commune.

¹ Mary DOUGLAS, « Jokes », in *Implicit meanings, Essays in anthropology*, London-Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 96.

² Simon CRITCHLEY, *De l'humour, op. cit.*, p. 86.

³ Henri BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1945, p. 18.

I.2.c. La mise en cause des conventions de la vie sociale et de la conversation

Outre des jugements et échelles de valeurs, le sens commun comprend toute une série de conventions qui régissent la vie en société et l'usage de la parole. Le fonctionnement du langage et de la communication ne se réduit en effet pas à une transmission mécanique d'un message au moyen d'un code. Tout code linguistique se double lui-même d'un ensemble de codes implicites, qui varient en fonction du contexte. Ces codes concernent par exemple le registre de langue à observer en fonction de la situation et de l'interlocuteur, le rythme et la gestuelle, les règles de la politesse et du savoir-vivre, ou encore les maximes de la communication et de la conversation qui veulent que le locuteur ne dise que ce qui est nécessaire et pertinent par rapport au sujet abordé, respecte une certaine progression et réduise le plus possible les risques d'ambiguïté et de quiproquo.

Or l'humour se joue de ces attendus et de ces maximes. Les conventions et les formules rhétoriques de la politesse font par exemple le bonheur de l'humoriste. En effet, ce dernier en dévoile la facticité, voire l'hypocrisie, et montre combien celles-ci sont un jeu qui masque les véritables tendances agressives du sujet humain. L'humoriste qui s'abstrait du jeu des conventions apparaît alors dans le même temps comme odieux et sincère¹, sans façon mais aussi sans calcul ni arrière-pensée.

Par ailleurs, l'humoriste peut également révéler le caractère formel, creux et arbitraire des principes de politesse ou des doctrines du savoir-vivre. L'une des dernières pièces de Jean-Claude Grumberg repose par exemple sur la perte de signification de la question « ça va ? » La question a perdu son impact : elle ne signifie pas plus que « bonjour » et il serait même malvenu d'y répondre autrement que par une variante de « ça va et toi ? ». La pièce, intitulée *Ça va ? Combien de « ça va ? » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?*², est composée de vingt-sept saynètes qui commencent toutes par un « ça va » lancé à la volée mais recevant une réponse inattendue, qui met en exergue à quel point cette question n'en n'est plus une et à quel point elle témoigne d'un désintérêt de ce qui concerne l'autre. Dans l'une des saynètes, un interlocuteur expose d'ailleurs avec ce mélange d'ignominie et de franchise la véritable nature du « ça va ».

- Ça va ?

- Pas des masses, figure-toi que...

¹ L'exemple type de cette position énonciative est sans doute dans le domaine francophone Pierre Desproges, qui déclenchait les fou-rire en déclarant sans aménité aucune au public qu'il ne l'aimait pas et qu'il ne voyait pas ce qu'il faisait devant lui.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Ça va ? Combien de « ça va ? » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?*, Arles, Actes Sud, 2008, coll. « Un endroit où aller ».

- Stop attention, je te signale que tu t'apprêtes à franchir la ligne jaune.
- Quelle ligne jaune ?
- Je te dis en passant « ça va », et toi, au lieu de me dire « pas mal et toi ? », tu t'arrêtes et tu t'apprêtes à me raconter ta vie.
- Je m'apprête à répondre à ta question oui.
- Je ne t'ai pas posé de question, je t'ai dit « ça va », comme j'aurais pu te dire « bonjour ».¹

I.2.d. Subversions de l'attendu et du correct chez Benaïssa, Grumberg et Pourveur

Chaque dramaturge qui recourt à l'énonciation humoristique met bien entendu plus ou moins l'accent sur l'un ou l'autre aspect évoqué ci-dessus. Pour certains, ce seront plutôt les contraintes de la logique, du raisonnement et de l'entendement qui seront subverties ; pour d'autres, il s'agira plutôt d'interroger les évidences qui régissent le sens commun ou les conventions qui ordonnent la vie sociale. L'on peut par exemple repérer dans les pièces d'Eugène Ionesco une prédilection pour la suspension des lois logiques et pour l'oubli des conventions de la communication. À cause de la mise à l'écart de l'accord intersubjectif conventionnel, le langage se décapitonne, se délite, et la réalité semble s'effondrer à sa suite. Mais pour les dramaturges contemporains, il ne s'agit plus tant de viser les fondamentaux abstraits que les conventions sociales concrètes, les détails, les préjugés et les tabous qui corsètent la vie quotidienne.

Le type principal d'évidences et de pratiques le plus souvent visé par les traits d'humour présents des pièces de Benaïssa concerne les habitudes et les distinctions découlant de la tradition et de la religion. Il revient par exemple dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi* sur les évidences qui ne sont jamais interrogées sous couvert qu'elles résultent de la volonté divine. Le personnage principal, un jeune Arabe algérien, interroge naïvement le principe de la polygamie :

Karim : Sidi, pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme. ?

Le cheikh : Parce que en islam, les hommes ont droit à quatre femmes.²

Il rétorque alors sur un ton aussi naturel que celui du cheikh :

Karim : Sidi ! Les femmes, elles ont droit à quatre hommes ?³

Ensuite, lorsque le personnage et sa sœur questionnent leur mère sur le même sujet, celle-ci leur répond en adoptant un point de vue humoristique.

¹ *Ibid.*, p. 54.

² Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 2004, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

Karim : Maman ! Pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme ?

La mère : Parce que nous, les femmes, selon le compte des hommes, nous valons un quart d'hommes. C'est pour cela que les hommes peuvent épouser quatre femmes.

Karima : Nous, les femmes, on a droit à quatre hommes ?

La mère : Un homme c'est déjà les emmerdements de quatre ! Donc en épousant un homme, c'est comme si tu en avais épousé quatre.¹

La mère paraît se soumettre pieusement au précepte religieux, mais elle lui ôte en réalité son caractère d'évidence en lui attribuant une cause pragmatique et non transcendante.

Chez Grumberg, la suspension vise surtout les habitudes, les automatismes qui font la routine quotidienne et qui enlisent l'individu au point que la limite entre le normal et l'inacceptable s'estompe pour lui. Les comportements et les discours adoptés par les personnages semblent parfois insoutenables de cruauté et d'indifférence par rapport aux standards moraux bien-pensants qui ont cours dans les sociétés occidentales contemporaines. Mais dans l'univers fictionnel des pièces, les personnages n'ont quasi plus aucune réaction d'indignation ni de velléité de lutte ou d'engagement.

Une pièce que Grumberg a écrite en 1967 – douze ans avant *L'Atelier* – met déjà cette problématique au cœur de sa construction et de son propos. *Demain une fenêtre sur rue...* préfigure avec une lucidité criante la banalisation des images de la guerre, de violences et de cadavres. Cette pièce met en scène une famille qui vit recluse dans son appartement puisqu'au dehors, la guerre avec « ceux d'en bas » fait rage. Étant donné que le bâtiment de la télévision a été détruit, les parents et le fils n'ont plus d'autre divertissement que de regarder les bombardements par la fenêtre. Ils suivent assidument ce spectacle et ne se soucient même plus du désespoir de leur fille et sœur qui sombre dans la dépression et qu'ils gavent de médicaments.

LE PÈRE. Ils préparent quelque chose ? (*Gérard hausse les épaules pour dire qu'il n'en sait rien. Il regarde toujours. Le père tire sur sa pipe en se balançant doucement. Tout est calme. Gérard brusquement s'agite.*) Tu vois quelque chose ?

GÉRARD. Oui.

Le père (*se levant*). Quoi ?

GÉRARD. Une femme...

LE PÈRE. Qu'est-ce qu'elle fait ?

GÉRARD. Elle vient de sortir d'un trou... elle rampe... elle rampe... et hop ! Disparue. [...] Ils creusent quoi au juste ?

LE PÈRE. Bah ! Des abris ? Des tunnels ? Des galeries peut-être ? Ou simplement des trous. Va savoir... [...]

GÉRARD. Pourquoi ne pas en profiter maintenant qu'ils sont à découvert ?

LE PÈRE. Avant l'heure, c'est pas l'heure !²

¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Demain une fenêtre sur rue...* suivi de *Chez Pierrot*, Arles, Actes Sud, 1990, coll. « Papiers », pp. 11-13.

Le dialogue des deux hommes s'apparente au commentaire de la stratégie déployée par l'un ou l'autre camp lors d'une partie de football. La réalité vue par la fenêtre est placée par les personnages sur le même plan que les images télévisuelles : elle perd son épaisseur de sorte qu'ils ne la reçoivent plus comme une perception directe et ne se sentent plus concernés par celle-ci.

Enfin, pour Paul Pourveur, la subversion s'exerce conjointement à l'encontre des structures logiques du récit et des conventions sociales. Ce dramaturge vise les tabous et toutes les formes du « politiquement correct » pourtant si répandu dans les sociétés occidentales contemporaines. Ceci l'amène à traiter souvent dans ses pièces de la guerre, comme Grumberg, mais aussi de la sexualité féminine. Ce dernier thème est central pour *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*. Dans cette conversation entre dialogue et monologue intérieur, Elle1 et Elle2 dénoncent le tabou qui pèse sur la sexualité des personnes âgées et le diktat social selon lequel il n'est pas correct qu'une femme ménopausée affiche son désir.

ELLE1 : [...] Et ce corps fatigué, irritable et insensible sombre dans une réalité qui est devenue irrespirable.

Je ne suis plus montrable et désirable sauf par un homme qui m'est habitué [...]

Est-ce que je dois quitter en silence l'enceinte de la séduction ?

...

Est-ce que j'ai atteint le fond de mon cauchemar ?

ELLE2 : Non, puisque bientôt les enfants vont vous demander de devenir la « grand-mère » et le mari va vous demander de devenir la compagne disponible de ses vieux jours. Vous allez recevoir la carte senior dans la boîte aux lettres et une invitation pour les ateliers de macramé.¹

Chaque texte de Pourveur fissure son lot de tabous et d'idées préconçues, de sorte que son œuvre semble traduire un certain goût de l'iconoclasme. Dans sa pièce intitulée *Shakespeare is dead, get over it !*, l'un des personnages s'insurge par exemple contre le lieu commun selon lequel les œuvres de Shakespeare sont encore d'actualité, toujours en phase avec la réalité du XXI^e siècle. Cette remise en cause de la mythification du dramaturge élisabéthain, érigé en figure du génie universel, a bien entendu de quoi choquer les milieux littéraires et théâtraux.

Dans les textes de ces trois auteurs, l'énonciation humoristique s'appuie donc entre autres sur un travail de déstabilisation des évidences ainsi que des pratiques et des conceptions courantes qui constituent « la normalité » pour une communauté. Mais l'humour peut aussi jouer de cette vacillation à un niveau plus infime, tel que celui de la relation entre signifiant et signifié.

¹ Paul POURVEUR, *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*, Bruxelles/Carnières, Hayez/Lansman, 2088, coll. « Hayez et Lansman », p. 31-32.

I.3. Le jeu de l'humour avec la mobilité des signifiants

I.3.a. La prise en compte du poids et de la matérialité du langage

Freud, contemporain de Saussure, fut parmi les premiers à prendre en compte d'un point de vue théorique la matérialité du langage – du point de vue pratique, il est clair que les poètes, les écrivains et les artistes en général avaient conscience de cette matérialité et l'exploitaient. Dans sa préface au *Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Jean-Claude Lavie constate combien Freud porte « sa compréhension vers les effets recherchés par l'expression en soi, au-delà même du sens exprimé. »¹ Le mot d'esprit – et l'humour puisqu'il en adopte les mécanismes tout en visant plutôt les affects que les tendances agressives ou sexuelles – s'élabore à partir de déplacements et de condensations dans le mouvement de la parole. De très nombreuses remarques humoristiques allient jeu avec les mots, avec leurs sonorités et leurs relations analogiques, et jeu avec les « normes sociales » évoqué au point précédent. C'est la raison pour laquelle on ne peut jamais réduire l'humour à un énoncé : il s'agit toujours d'une énonciation humoristique car elle articule à point nommé une potentialité du langage et une situation contextuelle dans laquelle elle s'insère. Une plaisanterie ne se réduit en effet pas à sa pointe ; elle doit s'accompagner d'une narration qui en situe le contexte et le type de relation qui unit les protagonistes.

Le trait humoristique que Freud donne en exemple dans *Le mot d'esprit* et qu'il reprend dans son article sur l'humour offre une bonne illustration de cette combinaison entre jeu sur les mots et jeu avec le contexte. Il s'agit de l'histoire d'un « malfaiteur qui est conduit le lundi à la potence [et qui] émet ce propos : “Eh bien, la semaine commence bien” »². L'aspect humoristique de sa pointe réside à la fois dans l'exploitation de l'ambivalence sémantique de l'expression « bien commencer », qui peut signifier soit un bon départ soit un présage du pire, et dans la correspondance avec le contexte. Ce contexte valide la remarque puisqu'il précise que la scène se passe un lundi, au commencement de la semaine, mais la rend également caduque puisque la semaine se terminera vraisemblablement ce même jour pour le locuteur.

L'oscillation entre validité et inadéquation constitue un trait caractéristique de nombreux énoncés humoristiques. Ceux-ci exploitent le fait que les mots ne signifient pas par

¹ Jean-Claude LAVIE, « Les mots en jeu, Préface », in Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis MESSIER, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Folio » : essais, n° 201, p. 14.

² Sigmund FREUD, « L'humour », *op. cit.*, p. 321.

eux-mêmes mais sont toujours pris dans un réseau, une chaîne, où ils ne prennent leur sens que relativement aux autres mots. Nous reviendrons dans un chapitre ultérieur sur les implications de cette exploitation par l'humour de la structure flottante de l'Autre du langage, qui ne connaît pas de nouage univoque et définitif entre signifiant et signifié. Mais il faut souligner combien Freud avait déjà saisi sans le conceptualiser ce paradoxe qui touche les produits de l'énonciation humoristique. Dans le chapitre du *Trait d'esprit* consacré aux autres formes de comique et, en grande partie, à l'humour, Freud écrit à propos d'une remarque humoristique qu'elle « est en soi tout à fait pertinente, mais d'autre part, et de façon tout à fait absurde, elle est déplacée »¹. À la suite de cette observation freudienne, l'on peut poser que le discours humoristique – c'est-à-dire tant l'énonciation que les énoncés – est toujours (im)pertinent : soit sa pertinence voile une impertinence, soit son impertinence exprime une clairvoyance et un sens fulgurant de l'à-propos. L'humour se sert de l'écoulement incessant des mots dans le flot du langage pour glisser de l'un à l'autre ou pour se laisser couler dans une faille entre deux courants.

Un exemple simple et brillant de ce phénomène se trouve dans *L'Atelier* de Grumberg. Les ouvrières discutent de ce que devrait faire Simone pour retrouver le moral alors que son mari n'est pas revenu de déportation. L'une d'elle suggère une sortie au bal et une nuit de plaisir.

MIMI (à Simone). [...] Tiens dimanche je t'emmène danser, tu te lèveras un beau petit...
 GISÈLE. Ce que tu peux être dégueulasse... vraiment... y a des jours...
 MARIE. Ce qui lui faut c'est quelqu'un qui l'aide, qui la soutienne...
 MIMI. "Prosper yop la boum c'est le roi du macadam..."
 MARIE (la coupant, agacée). Non, je veux dire quelque chose de durable.
 MIMI. Ça c'est juste, plus c'est dur plus c'est bon... Quand c'est mou c'est pas valable.
*Toutes alors s'écroulent de rire.*²

Du signifiant *durable* même, l'ouvrière chanteur du plaisir d'un soir dérive un argument qui se trouve à l'antipode de ce que voulait exprimer son interlocutrice. Sa remarque humoristique s'insère dans une filiation avec le dire de son opposante ; mais elle en détourne complètement la signification.

¹ Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis MESSIER, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Folio » : essais, n° 201, p. 400.

² Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, Zone libre, Arles, Actes Sud, 1985, coll. « Babel », n° 314, p. 216.

I.3.b. La « bisociation » et la syllepse comme figures emblématiques

Arthur Koestler, un auteur dont les essais sur le fonctionnement de la créativité humaine et de la découverte scientifique sont moins connus que les romans sur les procès staliniens, a rédigé l'article de l'*Encyclopaedia Britannica* intitulé « Humour and wit ». Il y reprend une analyse qu'il avait déjà proposée dans son essai *The act of creation*¹. Il y postulait que la créativité humaine fonctionne à partir de la superposition de deux systèmes de références, valables en soi mais a priori incompatibles : le choc de ces matrices relevant de deux univers distincts produit une vision nouvelle, réellement créative. Pour lui, la production d'une plaisanterie, la création d'une œuvre d'art et la découverte scientifique relèvent de ce principe de la rencontre brutale entre deux modèles s'excluant en apparence.

Dans son article, il expose plus concrètement ce qui se produit selon lui au cœur des productions humoristiques. Il propose même le néologisme de « bisociation » pour exprimer ce mécanisme de collision paradoxale qui dédouble la signification. Il en donne la définition suivante :

It is the sudden clash between these two mutually exclusive codes of rules – or associative contexts – that produces the comic effect. It compels the listener to perceive the situation in two self-consistent but incompatible frames of reference at the same time; [...] the event is not only, as is normally the case, associated with a single frame of reference, but “bisociated” with two. [...] In humour, both the creation of a subtle joke and the *recreative* act of perceiving the joke involve the delightful mental jolt of a sudden leap from one plane or associative context to another.²

L'humoriste, par son point de vue, amène son public à percevoir simultanément une situation sous deux angles ou selon deux contextes habituellement tout à fait distincts. Koestler considère donc comme forme originaire de l'humour les mots-valises, qui superposent deux termes sémantiquement éloignés ou opposés à partir d'un point commun dans leurs sonorités. Il donne comme exemple de cette forme un *witz* emprunté à Freud, lequel cite un personnage « qui appelait la période de Noël les “alcoholidays” »³.

Les mots eux-mêmes constituent des formes qui participent de ces codes, de ces conceptions établies. La création de mots-valises contribue donc au jeu avec les formes pour permettre le surgissement de configurations dissimulées par les automatismes de la pensée – jeu dont Mary Douglas faisait l'essence de la plaisanterie. Le dédoublement ludique d'un mot ou d'une expression qui, dans un certain contexte, oscille soudain entre deux significations constitue d'ailleurs selon Dominique Noguez le modèle de l'élaboration de l'énoncé

¹ Arthur KOESTLER, *The act of creation*, London, Pan Books Ltd, 1975, coll. « Picador ».

² Arthur KOESTLER, « Humour and wit », in *Encyclopaedia Britannica*, 1985, p. 739.

³ *Ibid.*, p. 741. Nous traduisons.

humoristique. L'écrivain et critique français, qui ne cite pourtant pas Koestler dans ses bibliographies, a proposé de prendre comme figure emblématique de l'humour la syllepse. Noguez caractérise le regard humoristique par une oscillation entre humeurs tristes et gaies, et avance que ce regard contamine ce qu'il travaille au point de révéler la duplicité des mots et des choses. C'est pourquoi la syllepse oratoire lui semble le prolongement rhétorique de cette appréhension du monde. La syllepse consiste en effet dans la prise d'un même mot, ou d'un même élément en cas d'humour non-verbal, dans deux sens différents.

Comment la syllepse fonctionne-t-elle (il s'agit, en effet, moins d'un état que d'un processus) ? D'abord, contrairement, par exemple, à la métaphore où le sens premier est oublié [...], les deux sens sont – et doivent être – appréhendés [...]. Deuxièmement, même dans le cas où les deux sens sont donnés simultanément, sans privilège l'un sur l'autre [...], ils ne sont pas appréhendés en même temps : la conscience en appréhende un, puis elle appréhende l'autre, tout en gardant le premier. [...] Changement de sens (de direction et de signification) sans annulation du premier sens [...] : le premier est figé, postule et obtient la monosémie, ferme le sens ; le second défige, perturbe, conteste, provoque la polysémie (ou plus précisément la disémie), ouvre le sens.¹

Les convergences entre ces observations et les analyses d'Arthur Koestler sont flagrantes. De part et d'autre, il s'agit d'expliquer que l'humour repose sur le dédoublement concomitant d'un même énoncé ou d'un même événement, qui oscille entre deux significations ou deux interprétations. D'ailleurs, Noguez ressent comme Koestler la nécessité de forger un néologisme pour nommer ce brusque saut d'aiguillage qui écartèle une vision ou un sens mis sur des rails : le terme de « disémie » qui surgit sous sa plume présente en effet un parallèle avec celui de « bisociation ».

I.3.c. Le rapport ludique et réflexif des personnages à la langue

Le travail de remise en mouvement de l'oscillation du sens s'effectue par la parole de certains personnages même. La drôlerie que propose l'écriture dramatique contemporaine a en effet pour particularité de ne pas se faire aux dépens des personnages, mais bien d'être produite « consciemment » par les protagonistes. Ceux-ci acquièrent par cette aptitude à ironiser sur leur propre situation un statut et une texture particulière : par leur discours seul, ils passent la rampe pour devenir des spectateurs de leur situation et de leur personnage. Ils affichent leur conscience des effets produits sur l'autre par leurs attitudes et leurs mots. Les remarques humoristiques présentes dans les textes paraissent ainsi le plus souvent volontairement émises par les personnages. Ils ne sont plus juste le produit d'un discours que traduisent leurs répliques, mais ils deviennent des figures qui prennent la langue au piège en

¹ Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 31.

en la dénouant ou en faisant résonner leur parole dans deux sens opposés. Les protagonistes ne se réduisent plus à des jouets de la langue et du discours de l'auteur : par leurs traits d'humour, ils montrent qu'ils ne sont pas fondus dans leur personnage ni dans un discours monolithique. Toutefois, les personnages doués de cette agilité verbale et spirituelle ne l'utilisent pas uniquement sur le mode de l'esbroufe et de la légèreté cultivée avec virtuosité, comme c'était le cas des mots d'auteurs et du style littéraire caractéristiques du boulevard selon Michel Corvin¹. Les ambivalences des répliques humoristiques sont toujours significatives et révélatrices des tensions divergentes qui traversent le contexte.

Dans les pièces de Grumberg, un certain nombre de personnages incarnent la gouaille parisienne et sont dotés d'une aisance langagière qui les porte à produire ce jeu de pluralisation entre les mots et la situation. Les discours du patron de *L'Atelier* sur le travail de ses ouvriers oscillent par exemple toujours entre des reproches pragmatiques et une critique générale sur les illusions et les dénis qu'il observe. Il tance par exemple l'un des presseurs qui s'absente plus tôt pour assister à une réunion entre communistes, tout en remarquant que l'état du monde est loin de présager le grand soir.

LÉON. [...] une chose que je voudrais te faire remarquer, gentiment, moi tous les samedis, qu'il y ait réunion révolution ou n'importe quoi je dois livrer alors je livre mais vous il y a des années et des années que vous vous réunissez pour parler du changement et du bonheur et je vois toujours rien... [...] Tourne-moi comme tu veux que je voie enfin quelque chose dans ma vie. Ou donne-moi au moins une date : le changement sera livré tel jour et le reste de votre commande, la justice, le bonheur, etc., suivra dans les trente jours.²

Toutes les situations anodines de la vie d'un atelier se dédoublent dans les discours de Léon pour entrer étrangement en résonance avec des enjeux politiques – dont le sort réservé aux victimes de la Shoah et son déni par les autorités d'après-guerre.

Le talent de produire des traits d'humour est bien réparti entre les personnages des diverses confessions et positions en présence dans les pièces de Benaïssa. Mais le dédoublement du sens causé par cet humour s'apparente plutôt chez cet auteur à un renversement qu'à un va-et-vient. La remarque humoristique vient retourner comme un gant l'argument ou le discours avancé précédemment pour en révéler la face cachée. Dans *Le Conseil de discipline*, où il remet en présence les multiples confessions et parties qui vivaient en Algérie avant l'indépendance, Benaïssa rassemble des professeurs de collège autour d'un pique-nique, pour discuter d'une bagarre entre un élève musulman et un élève pied-noir. Les réparties se font acerbes, en particulier entre l'enseignant musulman et le pied-noir qui a vécu

¹ Cf. Michel CORVIN, *Le théâtre de boulevard*, Paris, PUF, 1989, coll. « Que-sais-je ? », n° 2442, pp. 45-48.

² Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, Zone libre, Arles, Actes Sud, 1985, coll. « Babel », n° 314, pp. 209-210.

toute sa vie en Algérie. Cependant, ils parviennent à introduire une distance humoristique dans leurs considérations lorsqu'ils miment le père ou la mère des deux élèves en cause.

Tahar (Atmour) : La politique ? Mon fils ! Moi, je l'ai mis au collège pour apprendre un métier, pas pour la politique... Parce que faire la politique pour les hommes, c'est kif-kif faire le trottoir pour les femmes.

Sultanat : Et les femmes qui font de la politique, c'est quoi ?

Tahar (Atmour) : En ce moment, c'est la politique qui fait le trottoir.¹

En se glissant dans la position d'énonciation de ces parents ouvriers ou pêcheurs, ils se départissent des enjeux idéologiques sur lesquels ils se figeaient pour exprimer aussi les ambivalences et les compromissions partagées. Même si cette discussion se termine sur une séparation brutale des protagonistes, dont la réunion champêtre est interrompue par la découverte d'un serpent, il y aura eu une place pour une vacillation des significations rigides posées de part et d'autre.

Dans l'œuvre de Pourveur, l'exploitation ludique de la malléabilité du signifiant sert moins à dénouer des antagonismes qu'à nourrir la dynamique de démultiplication des relations et des niveaux de signification qui constitue un moteur de sa dramaturgie. Sa pièce *White-out*, composée à partir de *Light in august* de Faulkner et de *Gone with the wind* de Mitchell mais aussi à partir d'allusions à la réalité belge, est parsemée de jeu de mots qui articulent ces différents niveaux. L'homme, qui voit arriver chez lui une femme enceinte qui cherche son amant, lui pose des questions sur son passé.

LUI : Où es-tu née ?

ELLE : À La Panne, évidemment.²

Le parallèle avec les romans est subverti par ce jeu de mots prosaïque – La Panne est le nom d'une ville côtière belge –, qui forme un contrepoint au mystère et au mélodrame suggérés par ces deux grandes références littéraires.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Le Conseil de discipline*, Carnières-Morlanwez, Lansman, coll. « Théâtre à vif », n° 20, p. 40.

² Paul POURVEUR, *White-out*, pièce inédite en français créée au théâtre du Rideau à Bruxelles en mars 2010, tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote MLTB 04412, p. 8.

I.4. L'humour comme jeu avec les références partagées

I.4.a. Le plaisir de la reconnaissance et du rappel d'un patrimoine commun

Les références culturelles ou sociales constituent en effet un ingrédient courant des produits de l'énonciation humoristique. De nombreuses répliques de *White-out* de Pourveur acquièrent ainsi une nuance drôle car elles renvoient à des éléments de la saga mythique d'*Autant en emporte le vent*, surtout popularisée par son adaptation cinématographique. Les deux personnages de la pièce parlent du film, caricaturent les attitudes de Rhett et Scarlett et empruntent des répliques célèbres du film. L'on retrouve ici l'indissociabilité de l'humour et d'une esthétique du clin d'œil, de la complicité entre scène et salle.

Le plaisir induit par l'humour découle certes de la surprise et du décalage par rapport à l'habitude et à la norme. Mais, paradoxalement, il provient aussi souvent d'une mise en œuvre des données implicitement connues de toute la communauté à laquelle il s'adresse. L'humour soude alors la communauté autour d'un vécu et d'un patrimoine communs, qui semblent appartenir à l'être même des rieurs puisqu'il ne fait que l'évoquer par allusions – aller puiser dans ses connaissances pour compléter le message faisant aussi partie du plaisir pris par le public. La reconnaissance des références détournées à des œuvres et des figures connues ainsi qu'à des événements ou des faits publics et largement diffusés constitue une participation du spectateur à la réussite du trait d'humour. Franck Evrard remarque par exemple que l'humoriste implique son auditoire ou son public « en rappelant des éléments d'une norme, d'une encyclopédie sous-jacente, d'un système de valeurs commun et de présupposés connus. »¹ Mais lorsque le récepteur ne connaît pas ou ne reconnaît pas les données culturelles ou factuelles auxquelles il est fait allusion, l'effet humoristique ne peut pas se produire.

L'énonciation humoristique prend des raccourcis – d'où l'impression de rapidité, d'explosivité et de brièveté qu'elle dégage – car elle parie sur l'existence d'un pont fait de connaissances partagées entre l'esprit de l'humoriste et de son spectateur. Si ce pont n'existe pas, elle dérape et tombe dans le vide. Pour diminuer ce risque, l'humoriste peut soit s'adresser en particulier à un public avec qui il partage un passé, un environnement et un mode de vie. Soit, s'il s'adresse à un public large et indépendant de sa volonté, il peut privilégier les références majeures, susceptibles d'être connues du plus grand nombre.

¹ Franck EVRARD, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Contours littéraires », p. 127.

Le principe de l'allusion, du détournement des références établies est tellement important que certaines plaisanteries ne peuvent être appréciées et considérées comme humoristiques qu'au sein d'une communauté particulière. Walter Nash, linguiste anglo-saxon, considère qu'il y a trois éléments indispensables à l'humour : une présentation formelle ou une attitude qui dénote l'intention de plaisanter, une partie de l'énoncé qui contient un double-sens ou une allusion, et surtout un rapport à la culture, aux institutions, aux croyances et aux pratiques communes. Il note que « l'humour suppose quasi toujours une part de connaissances factuelles partagées entre l'humoriste et l'auditoire. »¹

À travers l'évocation et l'intégration – souvent sur le mode du détournement – de grandes références culturelles ou de connaissances factuelles marquantes, l'énonciation humoristique offre à la scène un détour par l'Autre, par l'instance tierce du symbolique. L'implicite, que laissent voilé ou incomplet les allusions ou les évocations, fonctionne comme un hors-scène, qui introduit l'extériorité et l'antériorité dans l'espace et le temps du théâtre. L'histoire, la littérature et les arts dans leur ensemble ou encore la politique et ses enjeux font irruption sur scène car les dramaturges exploitent le fonds commun que constitue la culture scolaire et les connaissances générales pour créer des échanges et des réparties humoristiques. La dramaturgie comique évolue aujourd'hui vers l'humoristique entre autres grâce au fait que les auteurs comptent non seulement sur une culture et des connaissances assez vastes de la part du spectateur, mais aussi sur son aptitude et son aspiration à décoder les allusions et à rendre explicites des relations suggérées.

I.4.b. L'actualité et l'information : deux ressorts de l'humour

Selon Freud, le plaisir du trait d'esprit procède en partie de la reconnaissance de ce qui est familier et partagé. La proximité et l'actualité jouent un rôle important puisqu'elles accroissent le sentiment de reconnaissance : l'on peut parler d'un « facteur *d'actualité*, qui constitue une abondante source de plaisir pour un très grand nombre de mots d'esprit »². La formation du trait d'esprit s'assimile en cela à celle du rêve, « où l'on voit qu'une préférence particulière est accordée au récent. »³ Toutefois ce type d'humour reposant sur l'actualité risque de ne plus être perçu et compris lorsque la situation n'a plus cours.

¹ Walter NASH, *The language of humour, Style and technique in comic discourse*, op. cit., p. 4. Nous traduisons.

² Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 231.

³ *Ibid.*, p. 233

Ceci explique le caractère éphémère et daté de productions humoristiques passées, dont l'on ne peut aujourd'hui saisir l'aspect plaisant sans explication et sans remise en contexte. Cela se produit notamment pour les mentions de personnes célèbres ou d'événements médiatisés lors de la rédaction et du montage des pièces. Le texte de *White-out* fait par exemple allusion à Oksana Baïul et Nancy Kerrigan, deux patineuses dont la rivalité faisait le bonheur de la presse dans les années quatre-vingt-dix, pendant lesquelles la pièce fut écrite. Lors de la reprise de la pièce en 2010 au théâtre du Rideau à Bruxelles, cette référence fut supprimée car elle n'avait plus la même proximité et donc plus les mêmes effets humoristiques.

L'avalanche incessante de l'actualité et le flux d'informations auxquels est soumis tout sujet dans les sociétés contemporaines constituent un vaste réservoir pour les allusions humoristiques. Celles-ci sont facilitées par le fait que les informations sont aujourd'hui diffusées à travers de multiples canaux, sur lesquels elles se trouvent répétées à longueur de journée et déclinées sous toutes leurs formes – orales, écrites et visuelles. Mais le jeu de l'humour avec les données et les informations qui font la vie quotidienne des gens cherche moins à atteindre les personnalités qui font l'actualité – comme le font les caricatures et les dessins de presse – qu'à révéler la force mais aussi l'emprise de ce fonds partagé par tous, qui relie les individus entre eux.

I.4.c. L'humour comme retour déformé des références à la réalité

L'énonciation humoristique dans les textes dramatiques contemporains s'accompagne de nombreuses mentions d'éléments qui appartiennent à la réalité. Les circonstances scéniques des pièces se rapprochent des faits et des conditions qui déterminent l'environnement réel et quotidien. Mais la présence de ces allusions à la réalité ne sert pas à soutenir une esthétique réaliste ou documentaire. Dans les dramaturgies des années soixante-dix¹, l'écriture théâtrale française et francophone s'inscrivait déjà dans un retour à l'évocation des réalités vécues par le spectateur et le citoyen moyen, tout en les insérant dans une forme éclatée ou un contexte allégorique, opposé à toute tendance réaliste. C'est le cas notamment dans *La demande d'emploi* de Michel Vinaver : la pièce renvoie à la réalité de

¹ Cf. Armelle TALBOT, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien, Retour sur les dramaturgies des années 1970, Études théâtrales*, n° 43, 2008. Armelle Talbot cite entre autres Jean-Paul Wenzel, qui dit « écrire sur la réalité à partir d'une lecture et d'une analyse des supports qui nous la transmettent, les journaux, la radio, la télévision ». (p. 51)

l'entretien d'embauche, à ses exigences et ses règles implicites, mais elle entrecroise la représentation de cette réalité avec celle d'un conflit familial, au point que ces deux fils d'intrigue se confondent et se déréalisent l'un l'autre.

Cette veine se poursuit aujourd'hui, en particulier dans les textes qui recourent à un ethos humoristique car celui-ci implique, selon Jean-Marc Moura, un sens du concret et une appréhension précise et détaillée de la réalité¹. Toutefois, l'exploitation humoristique d'éléments familiers peut leur conférer une note d'étrangéisation. L'humour n'a en effet pas la même insouciance rassurante que le comique. Il est clair pour de nombreux théoriciens que l'humour a une certaine parenté avec la mélancolie, l'inquiétant et l'angoisse. Dans *Qu'est-ce que l'humour ?*, Jonathan Pollock développe cette vue en partant du fait que l'humour comme la mélancolie sont issus de la théorie des humeurs corporelles. Il considère que « ce tour d'esprit proprement moderne qu'est l'humour délibérément cultivé [...] est un corrélât de la mélancolie »² et que ces deux phénomènes s'éclairent mutuellement. Le sourire de l'humour remplace certes le sentiment d'abjection vis-à-vis de soi qu'éprouve le mélancolique ; mais il en garde la trace et reste un sourire ténu et un peu triste.

La tonalité humoristique des pièces de Grumberg mêle ainsi évocation d'éléments familiers et prescience du mal, de la part d'horreur que cette familiarité dissimule. La télévision, qui apparaît régulièrement chez cet auteur – soit en tant qu'objet présent dans l'espace, soit à travers les programmes qu'elle diffuse – constitue un emblème de cette référence à la réalité quotidienne qui peut devenir le vecteur d'un certain effroi. L'humour se teinte ainsi d'ambivalence dans la saynète *À qui perd gagne*, qui s'inspire des jeux télévisés – divertissements a priori habituels et anodins – pour révéler le formatage cruel que ceux-ci imposent à leurs participants. Les deux candidates d'*À qui perd gagne* sont interchangeables : elles s'appellent toutes les deux Catherine, ce qui oblige le présentateur à les distinguer par un numéro. Leur être singulier importe peu ; elles sont réduites dans le jeu à des objets consommables et jetables.

PRÉSENTATEUR. Mais...on me fait signe en régie... oui, oui, les résultats ! les RÉSULTATS ! [...] Eh bien Catherine, comme il fallait s'y attendre, c'est vous que les spectateurs ont désigné, à une énorme majorité, comme la plus malheureuse des deux. Vous êtes donc déclarée vainqueur de cette finale du malheur féminin, et par conséquent vous savez ce que cela signifie. [...] Elle a gagné ! donc elle a perdu. Et vous Catherine I, vous avez perdu donc vous avez gagné !
CATHERINE I (*perdue*). J'y comprends rien.³

¹ Cf. Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 65.

² Jonathan POLLOCK, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001, coll. « Klincksieck-Études », p. 11.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *À qui perd gagne*, in *Les courtes*, op. cit., p. 220.

Grumberg tire certes des effets risibles de cette confusion, mais il fait aussi transparaître la correspondance entre le principe de sélection et d'élimination des jeux télévisés et les sélections qui avaient cours dans les camps de concentration.

L'intégration de références tirées de la réalité concrète se retrouve également dans l'écriture de Slimane Benaïssa, dont de nombreuses pièces traitent justement des événements et des acteurs qui ont fait l'histoire de son pays depuis soixante ans. Mais le dramaturge algérien est également sensible à la violence réelle subie par les femmes tant en Afrique qu'en Europe. Ceci l'amène à évoquer le poids des images publicitaires qui sont présentes partout et qui véhiculent implicitement des conceptions fausses et aliénantes. Sa pièce *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières* met en scène des femmes confrontées à un homme qui ne les écoute pas, et qui se voient en outre contredites par les représentations courantes ou commerciales. L'une d'entre elles, séropositive, tente de convaincre son nouveau compagnon d'utiliser des préservatifs. Mais elle se heurte à un refus car la maladie a été banalisée par des discours médiatiques contradictoires.

Marcel : Moi, je n'ai pas peur du SIDA ! Foutaises ! Je n'ai peur de rien, même pas des Arabes ; et tu voudrais que j'aie peur du SIDA ? Laisse tomber, c'est de la connerie ! Tu crois que si c'était vrai, Benetton ferait de la pub avec ? Il n'est pas con, Benetton, quand même ! Un Monsieur qui est dans la formule 1 !¹

La référence aux publicités de la marque *Benetton* présentant des corps nus tatoués « HIV positive », largement connues pour leur caractère provoquant et équivoque, constitue un point de reconnaissance et un « effet de réel » pour le spectateur. Mais l'interprétation que livre le personnage de Marcel de ces images publicitaires révèle soudain la confusion à laquelle peut conduire l'ambiguïté des messages publicitaires lorsqu'ils sont pris pour référence.

I.4.d. Désacralisation ludique des formes, des événements et des personnalités

Le plaisir humoristique a partie liée avec celui de la parodie, lorsqu'il reprend des éléments extérieurs célèbres pour les subvertir. Mais l'humour ne se pose pas en juge par rapport à ces réalités ; sa posture tend vers la caricature, là où l'ironie tendrait vers la satire. Les éléments de la réalité concrète et les références culturelles qu'il intègre sont détournés, travestis, par opposition à la consécration médiatique qui les rend lisses, imposants et hors du

¹ Slimane BENAÏSSA, *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1997, coll. « Théâtre à vif », n° 59, p. 19.

commun. Cette faculté de l'humour correspond à un legs de l'esprit fumiste¹, qui avait cours à la fin du XIX^e et qui affublait par exemple la Joconde d'une paire de moustaches. Jean-Marc Moura voit ainsi dans le discours humoristique « un mode viral »², qui s'insinue dans n'importe quelle forme et n'importe quel autre type de discours et qui le détraque de l'intérieur tout en en conservant l'enveloppe.

C'est pourquoi l'humour s'attaque en particulier aux formes sérieuses, aux références canoniques et aux personnalités importantes et connues. Mais, contrairement à ce qui se produit selon Bakhtine dans le grotesque, l'humour ne consiste pas en un renversement de la dignité et du sérieux vers le bas matériel et corporel. L'humoriste suit plutôt des stratégies d'évidement et de juxtaposition incohérente. Il préserve les formes et les apparences du sérieux, de l'importance, de la grandeur ou de la dignité, mais il les vide de leur substance en leur attribuant des contenus incongrus ou hétéroclites. C'est pourquoi les icônes, les figures et les événements célèbres des sociétés occidentales contemporaines qu'exploite l'énonciation humoristique ne subissent pas une dégradation complète, qui les dépouillerait de toute dimension humaine ou idéale. Ils se trouvent seulement désacralisés, privés de leur aura par l'accentuation d'un contenu qui contraste avec leur statut initial.

Ce traitement iconoclaste des personnes, des œuvres et des faits considérés comme majeurs par la société et l'époque contemporaines plaît en particulier à Paul Pourveur. Mais on le retrouve aussi dans certaines œuvres de Grumberg. Dans *Dreyfus...*, il présente l'affaire éponyme – considérée en France comme un événement majeur et grave – du point de vue d'un groupe de juifs polonais pauvres. Ces derniers jouent une pièce écrite par l'un d'eux sur l'injustice subie par le capitaine français ; mais les enjeux symboliques de l'affaire leur échappent, au point que certains d'entre eux mettent en doute la véracité de ces faits.

ZINA. Oui, à propos de Dreyfus, c'est ça, il y a une petite chose qui m'échappe... [...] A ton avis : qu'est-ce qu'il a vraiment fait ce voyou-là pour se retrouver au bagne avec un procès et toute cette histoire sur les reins ?...

ARNOLD. Quoi ? Mais, pauvre idiot, il n'a rien fait, rien, il est innocent, innocent, voilà la pièce... toute la pièce... [...]

ZINA. Oui, oui, oui... Mais moi je n'y crois pas ! [...] je connais la vie, moi ; en France, on ne met pas en prison un homme uniquement parce qu'il est juif, ici, oui, en France, non ! Ça n'existe pas !...³

Ce détour par un point de vue extérieur permet à Grumberg de ne pas considérer l'affaire comme un emblème ou un tabou, mais de relancer une réflexion sur ses enjeux.

¹ Cf. Daniel GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne, L'esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997.

² Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 113.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, in *Dreyfus...*, L'Atelier, Zone libre, op. cit., p. 83.

Paul Pourveur joue quant à lui de cette « désidéalisation » en mêlant, selon un principe du postmodernisme, des références à des éléments issus d'aires et de domaines tout à fait différents. Il convoque dans ses textes les figures dominantes de la culture, de la politique et de la science modernes et contemporaines, mais note toujours à leur sujet des détails incongrus qui viennent briser leur image lisse et parfaite. Marilyn Monroe, figure récurrente dans cette œuvre, apparaît par exemple dès l'ouverture de *Venise (un essai)*. Cette pièce est le monologue d'une femme à qui son amant demande si elle est Marilyn Monroe et qui, pour répondre à cette question revient au fait que le corps commence avec l'A.D.N. et la chimie.

Tu me demandes si je suis Marilyn Monroe. Je n'en sais rien. Je ne suis pas un fichier-réponse. [...] Je te dis alors que ce n'est pas aussi simple que cela en a l'air et qu'une analyse plus approfondie est nécessaire, que nous devons nous documenter, que nous devons retourner aux sources, au temps où Marilyn Monroe était Norma Jean, au temps où Norma Jean surgissait, au temps où surgissait la vie.¹

Tout le monologue ramène l'icône Marilyn à la dimension commune des atomes qui composent le corps humain. La distorsion de l'image glamour se poursuit à travers une seconde évocation de la star, subitement associée à une autre icône féminine qui est son antithèse même.

Ils me disent que ce n'est pas aussi simple que cela en a l'air et que la vie a plusieurs niveaux. Et ils me laissent seule dans ma chambre avec cette explication monstrueusement compliquée. La seule chose qui me reste à faire est de regarder le poster au-dessus de mon lit : Marilyn Monroe et les sept nains. Une idée de mon père.²

La superposition tout à fait incongrue des figures de Marilyn et de Blanche-Neige distord la représentation intangible de la star.

I.5. L'autodérision

1.5.a. Le rapport du surmoi au moi dans l'économie freudienne : humour et mélancolie

L'intuition et l'analyse proposées par Freud dans son article *L'humour* doivent être reprises et discutées ici en tant que l'un des points de départ théoriques centraux de notre thèse. Dans cet article court et dense, Freud complète ce qu'il avait déjà avancé sur l'humour dans la dernière partie du *Mot d'esprit*. Il y présentait l'humour comme l'économie d'une dépense affective, qui se produit aux dépens des affects de pitié et d'irritation :

¹ Paul POURVEUR, *Venise (un essai)*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1992, coll. « Théâtre à vif », pp. 9-10.

² *Ibid.*, p. 17.

L'économie réalisée en matière de pitié est l'une des sources les plus fréquentes du plaisir humoristique. [...] L'humour ordinaire, dont nous faisons preuve le cas échéant dans notre vie, nous le produisons en règle générale aux dépens de l'irritation, au lieu de nous irriter.¹

Le père de la psychanalyse postule également dès 1905 que l'humour constitue « un déplacement » de l'énergie habituellement investie dans l'affect « vers un autre objet, qui souvent est accessoire »². Ce déplacement lui apparaît comme un processus de défense supérieur au refoulement raté d'où naissent les névroses ; contrairement au refoulement, l'humour « dédaigne de soustraire à l'attention consciente le contenu de représentation attaché à l'affect pénible »³.

L'article de 1927 s'inscrit dans la continuité de ces hypothèses, mais prend en compte l'analyse du moi en différentes instances – ça, moi, surmoi. Freud y rappelle que l'humour se produit lorsque le spectateur/auditeur voit ou perçoit un « autre pris dans une situation qui l'induit à attendre qu'il produise les indices d'un affect »⁴ et est lui-même sur le point de se laisser contaminer par cette disposition ; « mais cette disponibilité affective est déçue, l'autre n'extériorise aucun affect, mais fait une plaisanterie »⁵. Cependant, il ajoute que l'humour a quelque chose d'exaltant et de supérieur car il affirme l'invulnérabilité du moi face aux circonstances potentiellement traumatisantes que lui imposent la réalité, le monde extérieur et la société. Freud accorde une prééminence à l'attitude humoristique dirigée vers la propre personne de l'humoriste, à ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'autodérision » – bien que Freud n'utilise pas ce terme. Il reprend l'idée d'un déplacement, mais le situe à l'intérieur même de l'instance psychique : l'autodérision résulte du fait que l'humoriste, dans une sorte d'identification au père, « a retiré l'accent psychique de son moi et l'a déplacé sur son surmoi. »⁶ Le surmoi ainsi accentué considère le moi et ses préoccupations comme futiles, et refuse d'en être affecté. Pour le psychanalyste, le surmoi, qui d'habitude réprime sévèrement le moi, se transforme dans l'attitude humoristique en parent consolateur, qui s'exprime par cette bienveillante prosopopée : « “Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie !” »⁷ Freud constate enfin que l'ambivalence du surmoi – si surprenante soit-elle – s'inscrit bien dans sa lignée avec l'instance parentale.

¹ Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp.402-404.

² *Ibid.*, p. 406.

³ *Ibid.*, p. 407.

⁴ Sigmund FREUD, « L'humour », op. cit., p. 322.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 326.

⁷ *Ibid.*, p. 328.

L'on pourrait refuser d'adhérer à la conception du sujet comme partagé entre les instances du moi et du surmoi. Mais il faudrait quand même reconnaître la pertinence de l'analyse freudienne de ce qui se produit dans l'humour, et en particulier dans l'autodérision. L'humoriste qui plaisante sur son sort personnel – ou du moins qui s'inclut dans la situation qu'il prend pour objet – opère dans le même temps un dégagement, une échappée par rapport aux contrariétés auxquelles la réalité le confronte. L'autodérision consiste non à affronter rigidelement les imperfections et les difficultés, mais à les dépasser en souplesse, en faisant corps avec elles. En outre, cette attitude paradoxale faite d'adhésion à la réalité telle qu'elle est et de mise hors-jeu face à l'attente d'un affrontement rejoint la description intuitive de l'humour comme flegme et impassibilité. Certes, il ne faut pas s'y tromper : cette indifférence et cette humilité sont des feintes de la part de l'humoriste qui pratique l'autodérision car sa visée ultime reste bien la restauration du narcissisme et le triomphe du principe de plaisir.

La situation de l'origine de l'humour dans une intervention du surmoi permet aussi de donner un cadre théorique au lien souvent pressenti entre l'humour et la mélancolie ou la mort. Dominique Noguez a par exemple intitulé l'un de ses articles *L'humour, ou la dernière des tristesses* et comparé l'humour à « une sorte de rage autopunitive, pour ne pas dire masochiste »¹ ; tandis qu'Anne Ubersfeld considère que l'humour sur la scène européenne des XIX^e et XX^e siècles a pour rôle d'accompagner l'apparition de la mort et de la souffrance et de l'« euphémiser » – raison pour laquelle elle titre sa réflexion *Le jeu de l'universelle vanité*². Lorsque le moi est confronté à la mort, à la perte ou à la castration, il peut en effet s'identifier à l'objet perdu, se considérer comme indigne et sombrer dans la mélancolie à la suite des reproches et des persécutions du surmoi à son égard. Or c'est également dans la proximité avec les principes inhérents à la finitude de la condition humaine que surgit souvent le discours humoristique. Aussi joyeux soit-il, il garde un air de famille avec la mélancolie ; et il court toujours le risque d'être rattrapé par cette origine. C'est la teneur de la mise en garde – en elle-même plutôt pessimiste – que Dominique Noguez adresse à l'humoriste :

L'humoriste est un apprenti sorcier. Bientôt, l'humeur noire qu'il se faisait fort de changer en indifférence ou en boutade déborde, s'insinue partout, noie la conscience, recouvre tout. [...] Son « insensibilité » n'est que feinte. L'anesthésie rate. Sous le flegme, le dégoût ; sous le sourire, le désespoir. [...] Voici donc : l'humour est une machine à changer le malheur en plaisir, mais le malheur se venge.³

¹ Dominique NOGUEZ, « L'humour, ou la dernière des tristesses », in *Études françaises*, vol. 5, n° 2, 1969, p. 151.

² Cf. Anne UBERSFELD, « Le jeu de l'universelle vanité », in Gérard CAHEN, sous la dir. de, *L'humour, Un état d'esprit*, Paris, Autrement, septembre 1992, Série « Mutations », n° 131, pp. 115-123.

³ Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 22.

Cet avertissement, à première vue pertinent, doit être nuancé : l'humour ne subit en réalité pas la vengeance extérieure du malheur, mais il prend dès l'origine en compte le fait que le mal et la douleur font partie intégrante de la condition humaine.

I.5.b. L'autodérision : de la contre-effectuation à la réaffirmation

Gilles Deleuze, qui a consacré plusieurs passages de ses écrits à l'humour, présente cet objet comme un périple double et soudain au cours duquel, dans le même temps, le langage chute brusquement des hauteurs idéales, s'enfonce dans les profondeurs corporelles et ramène l'humoriste à la surface où se trouvent les événements purs :

Cette aventure de l'humour, cette double destitution de la hauteur et de la profondeur au profit de la surface, c'est d'abord l'aventure du sage stoïcien. Mais plus tard, et dans un autre contexte, c'est aussi celle du Zen – contre les profondeurs brahmaniques et les hauteurs bouddhiques.¹

L'autodérision correspond également à ce mouvement paradoxal. Elle comporte, pour celui qui la pratique, une chute par rapport à l'idéal du moi, une coulée dans la concrétude de la situation, mais aussi une manière de se dégager, de s'assimiler au vide pour ne plus offrir de prise aux coups du sort ou de l'adversité. Par ailleurs, le « moi parodié »² de l'humour, qui se joue et se met en scène lui-même, s'apparente selon Deleuze à celui de l'acteur : il parle de « l'humour-acteur »³ comme d'une force qui sélectionne dans ce qui se produit l'événement pur. L'humoriste connaît le même paradoxe que le comédien : il effectue l'évènement, mais il double cette incarnation physique d'un accomplissement superficiel qui en retient juste le contour : « devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation »⁴.

Le principe de la contre-effectuation, qui ramène l'être à un étant impersonnel et pré-individuel, fait écho à l'analyse de l'humour proposée par le psychanalyste lacanien Henri Rey-Flaud. Comme Deleuze, Rey-Flaud compare la position de l'humoriste qui se prend lui-même pour objet à celle « du sage qui se fait le maître de son maître au moment où il lui abandonne sa dépouille moïque »⁵. L'auto-ironie, « clé de l'humour »⁶, permet de prendre de vitesse tout ce qui tendrait à assujettir ou à abaisser le sujet. Mais cette démarche requiert un certain détachement par rapport aux semblants qui habillent le moi – apparence physique,

¹ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, coll. « Critique », p. 161.

² Nous empruntons cette expression à Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 104.

³ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien, Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, coll. « Champ Freudien », pp. 199-200.

⁶ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 65.

situation sociale, appartenances religieuses ou culturelles. L'humoriste déchire ainsi lui-même ses atours car il est conscient du fait qu'aucun de ces ornements ne signifie son être même, être dont le signifiant reste manquant.

L'adhésion apparente de l'auto-ironiste à un point de vue dur ou dédaigneux ou au cours d'une réalité insensible et ignorante offre au sujet une issue pour réaffirmer sa dignité et sa supériorité sur le réel. L'adoption de cette posture énonciative, qui se situe du côté de la contre-effectuation, permet au locuteur de tirer parti de cela même qui l'écrasait pour se l'approprier et, par ce fait, de s'en libérer.

I.5.c. L'autodérision : une tactique d'auto-défense non agressive

L'humour, lorsqu'il se fait « aux dépens » de l'humoriste lui-même, a pour Jean-Marie Diem et Avner Ziv une fonction défensive. Dans un chapitre de leur étude du *Sens de l'humour* significativement intitulé « Peur de rien, même pas de moi ! », ils partent du fait que rire délivre de l'angoisse ressentie à l'approche de la mort ou de quoi que ce soit d'insoutenable. Ils remarquent ensuite que faire de l'humour à propos d'un sujet effrayant consiste à oser en parler et à montrer qu'on ne le craint pas : l'humour noir leur apparaît donc comme un mécanisme mis au point par l'homme pour préserver sa santé mentale. Par ailleurs, ils analysent l'humour exercé aux dépens de l'humoriste d'une part comme une manière de se valoriser – « la capacité de rire de soi-même est considérée comme une qualité très positive dans nos sociétés »¹ – et d'autre part comme un moyen d'annihiler les éventuelles dispositions agressives de l'autre :

En étant capable de rire de nos faiblesses, nous interdisons aux autres d'en rire. Nous désarmons autrui en ne lui laissant pas le loisir de s'attaquer à nos faiblesses. [...] Par ailleurs, l'autodérision vise, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, à acquérir l'estime d'autrui. [...] cela peut provoquer une certaine sympathie pour la personne qui a eu l'audace de rire de ses imperfections.²

L'autodérision, conçue comme aveu de ses défauts sans apitoiement ni pathos, met en lumière le partage de l'imperfection commune aux hommes. En tant que trait récurrent du discours humoristique, cette structure langagière et communicationnelle met l'accent sur la faiblesse et les défauts que les êtres humains ont tous en partage. Selon Daniel Sibony, l'humoriste braque l'éclairage sur la faille qui le traverse et, par contrecoup, amène chacun à

¹ Jean-Marie DIEM et Avner ZIV, *Le sens de l'humour*, Paris, Bordas, 1987, p. 64.

² *Ibid.*, pp. 65-66.

s'apercevoir qu'il est tout autant faillis ou faillible. L'essayiste distingue par là être comique et être humoristique :

Là où l'homme comique prête à rire malgré lui (si c'est un acteur, il prête à rire *comme* malgré lui), l'homme de l'humour fait exprès d'être risible mais il *se partage aussitôt* entre l'homme risible qu'il est et l'autre qui rirait de lui ; l'autre ou les autres, à qui il offre ce rire, comme pour les piéger, pour gagner leur bienveillance dans son autoconsolation. Il met en acte cette division de lui-même.¹

L'humoriste parvient, en clamant tout haut sa mesquinerie et ses bassesses, à acquérir l'estime et la sympathie – tant au sens actuel qu'étymologique de ce terme – de son auditoire.

I.5.d. Le recours à l'autodérision dans les pièces contemporaines

La présence d'autodérision dans l'écriture dramatique contemporaine ne contribue donc pas à refléter ou à augmenter l'absurdité et la violence de la réalité et des sociétés occidentales actuelles ; elle constitue au contraire une voie d'opposition à la bêtise, au non-sens et à la méchanceté. En outre, il ne s'agit pas de la part des dramaturges et de leurs personnages de se complaire dans la plainte ou dans un avilissement pur et simple. L'autodérision n'équivaut certes pas pour eux à la dérision : celles-ci visent toutes deux à trancher avec la pompe, le sérieux et le pathos ; cependant l'une comporte une nuance de bienveillance et d'espoir tandis que l'autre penche plutôt vers le sarcasme et le relativisme.

Grumberg recourt à l'autodérision en particulier dans le chef des personnages identifiés comme juifs. Il poursuit par là la tradition littéraire et artistique juive consistant à se moquer des spécificités judaïques et à exploiter les stigmatisations dont les juifs font l'objet. Mais il s'approprie cette tradition de manière singulière en y adjoignant une tonalité grinçante, qui tranche avec l'autodérision bon enfant ou triviale des blagues juives citées par Freud. Cet écart témoigne sans doute du fait que Grumberg écrit après que et à cause du fait que l'irréparable a été commis. Dans sa saynète *Sortie de théâtre, un soir de pluie*, il l'avoue par l'intermédiaire des mots de ses personnages : « ça lui est resté en travers de la gorge. »

- Vous ne le connaissiez pas ?
- Qui ?
- L'auteur.
- L'auteur ?
- Avec lui, c'est toujours comme ça.
- Vraiment ?
- L'holocauste.
- Voilà, voilà.
- A chaque fois l'holocauste !
- Absolument.

¹ Daniel SIBONY, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacobs, 2010, p. 167.

- ça lui est resté en travers de la gorge.
- Charmante soirée.
- Cinquante ans après il l'a toujours pas digéré.¹

L'on retrouve d'ailleurs l'auto-ironie dans ses pièces qui ne mettent pas en scène la judaïté ou la banalité du mal. Plusieurs pièces de Grumberg abordent aussi avec tendresse les travers du milieu théâtral, du monde du spectacle et de l'art subventionné. De *Dreyfus...* à *Linge sale* en passant par *Rêver peut-être* et *L'indien sous Babylone* transparaît en demi-teintes une influence de l'esthétique élisabéthaine et shakespearienne. Ces pièces portent un écho de la vision de l'homme comme un acteur qui joue un rôle sur la scène du monde et d'une confusion entre l'illusion et la réalité. La réflexivité humoristique à l'égard du théâtre et de la théâtralité de la vie forme ainsi le ressort de *Rêver peut-être*. Cette pièce, dont l'univers oscille entre celui d'une série B et celui du *Procès*, montre un acteur qui joue Hamlet et qui, à la même période, est accusé d'avoir assassiné quelqu'un dans un de ses rêves et d'être donc inhumain et dangereux. En outre, le juge et l'avocat ajoutent à sa charge les méfaits du personnage qu'il joue et évoquent le meurtre de Polonius comme circonstance aggravante.

L'AVOCAT. [...] Au fait, l'un de mes collègues lettré m'a touché un mot d'un certain Poilonius.

GÉRARD. Encore ?

L'AVOCAT. Comment ça encore ?

GÉRARD. Le juge aussi m'a parlé de...

L'AVOCAT. Et vous ne m'en disiez rien ?

GÉRARD. Dire quoi, je tue Polonius comme tous les Hamlet du monde, ni plus ni moins.

L'AVOCAT. Et vous me dites ça comme ça sans aucun remords apparent, vous êtes effrayant mon cher, effrayant.

GÉRARD. Mais je fais ce qui est écrit.

L'AVOCAT. J'obéis aux ordres : c'est ça votre système de défense, parfait, mais il est de mon devoir B. de vous mettre en garde : ça ne marche pas à tous les coups, remembrez Nuremberg...²

L'acteur tente de plaisanter au sujet de son personnage, mais il s'accable plus encore puisqu'il est plongé dans un univers où la distinction entre la dénotation et la plaisanterie n'a plus cours.

Dans les textes de Slimane Benaïssa, l'auto-ironie s'exerce également de la part des personnages, tant vis-à-vis d'eux-mêmes – et en particulier de leurs appartenances nationales et religieuses – que vis-à-vis de la représentation ou vis-à-vis des incohérences et des impasses de la situation dramatique. Son écriture comprend ainsi des narrations monologuées, mais aussi de nombreuses répliques décalées, qui se situent entre l'aparté et la mise au jour des pensées internes au personnage. La figure de l'enfant ou du jeune musulman, qui est

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Sortie de théâtre, un soir de pluie*, in *Sortie de théâtre suivi de Une vie d'«On», Un nouveau Job, Bon saint Étienne, priez pour nous, Mystère de Noël et du Jour de l'an*, Arles, Actes Sud, 2000, coll. « Papiers », p. 9.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Rêver peut-être*, Arles, Actes Sud, 1998, coll. « Papiers », pp. 22-23.

récurrente dans son œuvre, se permet par exemple de questionner et de bousculer les préceptes religieux, mais aussi d'émettre des commentaires lucides face à la difficulté de résister aux tentations.

On rencontre encore cette figure de jeune, garçon ou fille, dans *Marianne et le marabout*, *Les fils de l'amertume* et *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, dont elle constitue le point central. L'on y découvre la vie de Karim, dont l'enfance et la jeunesse se déroulent pendant la guerre et les débuts de l'Indépendance. Le texte fait alterner des narrations d'épisodes de son existence et des moments joués et dialogués. L'apogée de la pièce présente la première soirée de Karim avec une jeune Française, qui lui offre au repas de l'alcool et de la charcuterie. Après avoir dialogué avec Dieu, qui intervient en voix off pour jouer le surmoi tyrannique et culpabilisant, Karim raconte sans la jouer la soirée sur le mode du cocasse et de l'hyperbolique, afin de prendre la place de l'observateur critique et de prendre le rôle du surmoi compréhensif et réconfortant.

J'ai mangé sans déguster saucisson, rillettes et jambon. J'en avais partout et j'ai fini par y prendre goût. J'ai fait un cocktail avec du Ricard mélangé à du porto et mon cerveau s'est mis à bouger dans mon crâne, j'étais en pleine mer sans bateau. Dieu est grand, ce serait le mépriser que de lui faire pardonner des petits péchés. Commettre des grands péchés, c'est honorer la grandeur du pardon de Dieu. Mais moi je crois que j'ai dépassé la limite : cinq variétés de porc, plus quatre variétés d'alcool, plus une Française made in Normandie, et tout ça, à deux jours du mois du ramadan. C'est impardonnable ; c'est tellement impardonnable que Dieu ne suffira pas. Dieu qui est capable de tout sera incapable de ce pardon. Enfin il sera incapable de quelque chose.¹

La « mauvaise foi » de cette figure, qui trouve toujours une certaine logique pour justifier ses péchés, sonne finalement comme un appel à la compréhension du public.

La dramaturgie de Paul Pourveur propose quant à elle un procédé quelque peu similaire. Ses personnages commentent leur propre situation sur un ton décalé et ses « didascalies » expriment un point de vue subjectif et parfois railleur. En adéquation avec son principe dramaturgique qui vise l'éclatement des points de vue, les personnages prennent le temps de s'observer, de se voir à distance au travers du souvenir ou de l'imagination des effets qu'ils produisent ou veulent produire sur les autres. Cette externalisation du regard s'accompagne d'une prise de conscience de leurs hésitations et de leurs fissures, dont les personnages ne peuvent alors que rire – mais d'un rire propre à l'humour, partagé entre l'amertume et la jouissance retrouvée.

Dans *Décontamination*, ce processus d'examen de soi s'opère pour trois femmes bloquées dans l'aéroport d'un pays en révolution. Elles engagent une conversation au cours de laquelle chacune va livrer un portrait d'elle-même sur un ton empreint tout à la fois de

¹ Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 41.

désespoir et de légèreté. Les premières répliques d'Elle 3, qui récrimine d'abord à propos de la fermeture des magasins hors-taxe et de son besoin pressant besoin de crème hydratante, basculent soudain vers une méditation sur la vacuité qu'elle ressent malgré son ignorance du manque et de la difficulté.

Elle 3 : J'ai si peu d'obstacles dans ma vie.

Elle 2 : C'est votre problème. Ne venez pas nous ennuyer avec ça.

Elle 3 : J'ai beaucoup d'argent, j'ai du travail, mon mari n'est pas chômeur, mes enfants obtiennent régulièrement de bonnes notes à l'école. En plus, je suis assurée – grands et petits risques – j'ai même une épargne-pension.

Non. Je n'ai pas de crise existentielle. Plutôt une crise... « phylogénique ».

Elle 2 : Comment ?

Elle 3 : Non, finalement je n'ai pas de crise. Même ça, je ne l'ai pas.

...

Tout est devenu si simple, si facile.

Ou peut-être est-ce moi qui suis devenue simple, facile...¹

De manière générale, les personnages de Pourveur portent la marque de cette franchise et de cette dérision douce-amère vis-à-vis d'eux-mêmes. Mais il nous reste dans ce chapitre à montrer que les traits « conceptuels » de l'humour, qui sont bien présents dans la matérialité des écritures, peuvent s'articuler autour d'une position d'énonciation qui leur donne leur cohérence.

I.6. La connivence comme rapport humoristique à l'autre et à l'Autre

I.6.a. Conceptualisation de la notion de connivence : entre complicité et indulgence

Si l'autodérision caractérise le rapport du sujet humoriste par rapport à lui-même et à ses appartenances, ou par rapport aux spécificités imaginaires ou réelles de sa communauté, la relation qu'instaure le discours humoristique entre l'énonciateur et son destinataire – lecteur, auditeur ou spectateur – constitue une forme de connivence. La connivence désigne un type de rapport entre sujets humains, que ce soit entre deux individus ou entre les membres d'un groupe plus large. Le *Trésor de la langue française*² en donne les définitions suivantes : « fait d'apporter une aide à quelqu'un en feignant d'ignorer et/ou en dissimulant une action généralement coupable », ou « entente secrète ou tacite entre des personnes, notamment pour préparer une action commune », et enfin « relation entre communicants utilisant une forme

¹ Paul POURVEUR, *Décontamination*, pièce inédite montée au théâtre de la Place des Martyrs de Bruxelles en 2003, tapuscrit conservé à la bibliothèque du Centre d'études théâtrales de l'UCL sous la cote 4°6135, pp. 3-4.

² Accessible en ligne à la page <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>

linguistique selon une convention ou par référence à un emploi connu d'eux ». Si l'on devait retirer quelques termes clés de ces définitions, il s'agirait sans doute de *partage*, de *référence*, de *solidarité*, d'*accord*, et de *secret* ou *dissimulation*.

Tout en étant proche, dans la langue courante, des termes de *complicité* ou d'*entente*, *connivence* comporte tout de même des connotations propres, telles que l'appui sur des éléments partagés qui doivent rester tacites, et la solidarité qui s'établit entre les intervenants autour d'une vision ou même d'un projet. Cette solidarité paraît en outre s'établir et se renforcer à cause du caractère dérobé ou masqué de l'élément partagé. C'est dans ce sens que l'on veut ici recourir à la notion de connivence, conçue comme une relation basée sur le partage d'un code ou sur l'évocation indirecte de références ou de conceptions plutôt que comme une entente malveillante. Cette conception s'apparente à la complicité, mais s'en distingue par l'accent mis sur un partage préalable qui permet de voiler la signification, ainsi que sur le sentiment de communauté entre les interlocuteurs qui découle de ce décodage des références ou des significations dissimulées en filigrane.

Le *Trésor de la langue française* mentionne dans l'étymologie et l'histoire du terme le fait qu'il s'agit d'un emprunt au bas latin *coniventia*, qui signifiait alors *indulgence*, compréhension à l'égard d'un écart par rapport à la loi ou aux principes généraux. Cette notion de connivence reprend donc aussi la bienveillance et la tolérance qui caractérisent fondamentalement le discours humoristique. Alain Rey rappelle également cette parenté dans son *Dictionnaire historique de la langue française*. Celui-ci note que le terme bas latin *conivere* signifiait d'abord « serrer les paupières » ou « fermer les yeux », et avait à partir de là signifié de manière figurée « être indulgent ». Rey mentionne en outre que « ce mot est apparenté au latin *nictare* “cligner des yeux” »¹ – parenté qui nous permet de concevoir aussi la connivence comme une forme de clin d'œil. En effet, le clin d'œil constitue à la fois un signe d'amitié et d'attitude positive envers autrui, et aussi un signe de complicité, d'allusion et d'entente tacite.

1.6.b. Convergence entre bienveillance, jeu référentiel et subversion

Cette traversée du concept de connivence permet de le situer au carrefour de plusieurs traits du discours humoristique mis en évidence au cours de ce chapitre. L'on peut en effet

¹ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, Tome I, p. 476.

considérer que la connivence suppose un ethos bienveillant et sur une relation empathique vis-à-vis d'un protagoniste, quelle que soit la situation précaire ou blâmable de ce dernier. Ceci constitue un point de rencontre entre la disposition subjective engendrée par le discours humoristique et l'état d'esprit nécessaire pour que s'établisse la connivence entre deux ou plusieurs personnes.

Le recouvrement entre les effets du discours humoristique et la relation de connivence ne se limite pas au regard amène et sans a priori accordé à l'autre : il apparaît également sur le point des références implicites communes. Le lien de complicité se crée sur la base d'un savoir partagé mais non explicité ; l'humour actualise ces données et ces expériences collectives sous-entendues par des allusions et des reprises ludiques. La relation de connivence présuppose que les interlocuteurs acceptent de se placer dans un rapport de second degré vis-à-vis d'un savoir considéré a priori comme connu d'eux-mêmes à cause de leur appartenance à une communauté. Le fait d'envoyer aux destinataires un message codé – dont le signifiant a été déformé ou dont l'interprétation demande la prise en compte d'informations externes – constitue le ressort principal de l'établissement d'un lien de connivence, car les destinataires perçoivent clairement un appel à leur participation et une main tendue vers leur présence subjective.

Enfin, il faut encore noter que la connivence constitue un point de convergence des traits du discours humoristique car le lien social qu'elle désigne comporte aussi une dimension transgressive par rapport à une loi ou à un ordre institué. L'humour offre au sujet parlant la possibilité de remettre en jeu des conceptions, des ordonnancements ou des appartenances qui paraissent évidents voire naturels à son entourage ; de même, la connivence crée un rapprochement imprévisible, qui vise toujours à contourner une limite normative ou un ordre établi.

Les nombreux points communs entre les caractéristiques de l'énonciation humoristique et la relation de connivence conduisent donc à envisager celle-ci comme un corrélat et un effet capital de l'humour en tant que discours. Le lien social qu'institue le discours humoristique correspond à un rapport de connivence bienveillante, ludique et complice par rapport à un Autre. C'est pourquoi le recours au discours humoristique dans l'écriture théâtrale induit un type particulier de « rapport scène/salle ».

I.6.c. Humour et connivence dans le dispositif théâtral

La question du rapport entre la situation des comédiens sur scène et celle des spectateurs dans la salle durant le temps de la représentation a fait l'objet de très nombreuses réflexions, d'interrogations et de débats animés. Les auteurs, les metteurs en scène et les compagnies de comédiens ont souvent eu à cœur de penser leur pratique et leur rapport au public, ce partenaire inconnu. Diverses configurations ont ainsi été envisagées : de la coupure radicale présentée à travers la fameuse métaphore du « quatrième mur » initiée par Diderot, qui suggère aux comédiens d'imaginer un mur les séparant du parterre¹, au théâtre épique brechtien, qui met en évidence l'imposture de la fiction dramatique et qui rejette le rapport d'identification entre spectateur et personnage. Aujourd'hui, plusieurs critiques et praticiens tendent plutôt à prendre en considération la théâtralité dans son ensemble et dans le rapport spécifique qu'elle engendre. Pour Arnaud Rykner, la théâtralité se différencie en cela nettement du spectaculaire :

C'est dans l'interaction permanente entre scène et salle que se situe la spécificité du fait théâtral : ce qui est vu n'est pas nécessairement ce qui est montré ; ce qui est joué n'est pas nécessairement ce qui est perçu. À l'opposé de la relation spectaculaire qui suppose une forme de transitivité parfaite, la relation théâtrale génère une forme de « bruit » qui lui est consubstantielle.²

Le spectateur, loin de n'être qu'un récepteur extérieur, participe par son regard à la représentation : « son écoute visible – et encore plus audible – modifie *vraiment* l'événement, contribue à créer *l'espace théâtral* »³. Toutefois, la reconnaissance d'une véritable interaction et d'une réelle activité dans le chef du spectateur – impossible à assimiler à un pantin passif – ne se confond pas avec l'idée d'une fusion et d'une communion entre acteurs et public. En effet, « quelle que soit la proximité de l'acteur par rapport au spectateur, et même s'il feint de lui adresser directement la parole, ce dernier ne peut manquer de rétablir instinctivement entre eux une rampe imaginaire. »⁴

Quel impact peut avoir le recours au discours humoristique sur cette relation toujours prise entre opposition et interaction ? L'on peut tout d'abord constater que la connivence qui s'établit par ce discours entre les actants, locuteurs, et les non-actants ne vise pas à effacer la démarcation invisible qui les sépare ; le rapprochement humoristique ne se confond pas avec des entreprises telles que celles du *Living Theatre*. Toutefois, si les pièces qui mettent en

¹ Cf. Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, Paris, Éditions Flammarion, 2005, coll. « GF », n° 1178, pp. 210-211.

² Arnaud RYKNER, *Les mots du théâtre*, Toulouse, presses universitaires du Mirail, 2010, p. 108.

³ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, coll. « Arts du spectacle », p. 189.

⁴ Florence NAUGRETTE, *le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002, p. 67.

œuvre une énonciation humoristique conservent la construction d'un univers scénique fictionnel, elles proposent aussi à leurs spectateurs de nombreux signes qui indiquent le caractère fictif de cette construction et qui font allusion à la coprésence des acteurs et des spectateurs. Au lieu de s'ignorer l'une l'autre, la scène et la salle de la pièce humoristique entrent en contact, à travers des incises qui percent brièvement la séparation, non pour la dénoncer ou la déchirer mais pour pointer aussi la proximité et l'interaction nécessaires entre comédiens et assistance pour faire exister l'univers fictionnel. La connivence humoristique renvoie à la construction collective et sous-jacente de l'illusion scénique ; c'est un mode d'énonciation qui permet d'afficher le « comme si » implicite à la situation théâtrale. Elle instaure en outre un lien de solidarité autour d'un implicite partagé, qui doit rester dans le non-dit pour ne pas détruire le plaisir qu'il suscite. Il faut néanmoins préciser que cette connivence avec les spectateurs peut prendre différentes formes, en fonction de la tonalité humoristique singulière développée par chaque dramaturge.

I.6.d. Voies de collusion avec le public : Benaïssa, Grumberg, Pourveur

- **Benaïssa**

Le rapport aux spectateurs induit par la dramaturgie de Slimane Benaïssa instaure une familiarité et une proximité très directe : les personnages parlent au public, d'entrée de jeu, à travers des monologues trop longs et trop directement adressés pour être considérés comme des apartés classiques ou des pensées intérieures exposées à voix haute. Les remarques humoristiques décalées ou impertinentes visent en général autant l'assistance que les autres personnages de l'univers scénique. Le spectateur se trouve immédiatement placé en position de confident : il est introduit au cœur de l'univers familial ou professionnel quotidien des personnages, qui interrompent souvent le jeu des dialogues pour lui raconter des moments de leur vie ou des anecdotes, et pour lui faire part de leur perplexité devant les contradictions qu'ils observent dans la réalité à laquelle ils sont confrontés. Dans *Marianne et le marabout*, Nadia, la jeune fille émancipée, relate par exemple dans un monologue comment elle a giflé un homme qui lui avait mis la main aux fesses.

Un type m'a mis la main à la couture arrière de mon jeans. D'instinct, je me retourne et il reçoit un coup de poing sur la gueule. Chez moi, c'est instinctif. Et le flic, il me dit : « Vous n'étiez pas en légitime défense ». Moi, je lui parle d'instinct et lui il me parle de légitime défense ! Il m'a énervée et, d'instinct, je me mets à gueuler. Vous savez ce qu'il me dit le flic ? « Vous n'avez qu'à surveiller votre cul... »

Alors là, je vois rouge, et je lui réponds : « Pourquoi ? Qu'est-ce qu'il a fait mon cul pour que je le surveille ? »¹

La jeune femme raconte directement sa mésaventure au public, et lui tient un discours qui en appelle à son adhésion. Sa remarque finale, qui dénonce implicitement l'argumentation vicieuse du policier, suscite la compréhension du spectateur et une forme de connivence avec sa colère et sa révolte.

L'on retrouve également ce type de remarque qui en appelle à la connivence du public par rapport à l'absurdité d'une situation ou d'une opinion dans tous les passages dialogués et joués des pièces du dramaturge algérien. Ses personnages font montre de traits d'une grande clairvoyance à l'égard des apories et des contradictions contenues dans les discours des autres. Toutefois, ils émettent moins ces observations pour humilier leurs interlocuteurs que pour offrir au spectateur une vision moins univoque de la réalité évoquée et lui faire pressentir les visées idéologiques sous-jacentes à certains propos.

- **Grumberg**

La complicité induite par le discours humoristique s'exprime de manière moins immédiate dans les textes de Grumberg. On ne trouve dans son œuvre quasi pas de réplique ou de monologue adressé à l'assistance. Grumberg n'a eu recours à ce ressort dramaturgique que dans l'une de ses récentes pièces, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, où le personnage de « l'acteur à tout faire » salue le public et lui explique qu'il représente l'auteur quand il était enfant et qu'il devait rendre visite au dentiste dont s'inspire le personnage principal de la pièce.

L'ACTEUR À TOUT FAIRE. Bonsoir, je suis « l'auteur », enfin l'acteur censé représenter l'auteur, là il a entre onze et douze ans, il arrive du foot, sa mère avait fini par lui acheter la panoplie complète. [...] A l'époque, il avait tellement de caries qu'il devait passer une grande partie de ses loisirs sur le siège des douleurs de Monsieur Charles qui mordillait sans cesse sa lèvre inférieure dès qu'il approchait le moindre appareil de sa bouche. [...]

L'action se situe après la seconde guerre mondiale, vous l'aviez déjà deviné non ? Comment ? Vous avez déjà entendu parler de la seconde guerre mondiale ? Vieille histoire, je sais. Mais à l'époque pour les Spodek, Suzanne, l'auteur, son frère et quelques autres, des millions d'autres, c'était encore tout neuf, inédit pour ainsi dire. Si je parle trop, n'hésitez pas à siffler ou à sortir comme de vrais spectateurs d'aujourd'hui pour qui la Seconde c'est de l'histoire archi-rabâchée [...].²

¹ Slimane BENAÏSSA, *Marianne et le marabout*, Carnières-Morlanwez, Éditions Lansman, 1995, coll. « Théâtre à vif », n° 50, p. 9.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, Arles, Actes Sud, 2006, coll. « Papiers », pp. 10-11.

S'il n'est pas vraiment d'autre exemple de cet aveu de la situation théâtrale dans l'œuvre de Grumberg¹, l'on trouve cependant dans ses pièces d'autres aspects qui témoignent d'une recherche de connivence avec le spectateur.

Plusieurs de ses textes mettent en scène des événements historiques connus, incorporés à la culture française ou européenne, mais les présentent à partir d'une situation ou d'un point de vue étrange, décalé. La compréhension tacite s'établit alors souvent non avec les protagonistes pris dans le cours des événements, mais entre les membres du public qui partagent une connaissance « a posteriori » leur permettant de saisir tous les enjeux qui demeurent imperceptibles aux personnages. Ce décalage apparaît par exemple dans *Zone libre*, où la famille juive passée en zone libre ne peut guère concevoir ce qu'il advient réellement de ses proches demeurés à Paris alors que les spectateurs ont quant à eux connaissance de la vérité sur les rafles et les déportations.

Par ailleurs, Grumberg introduit très souvent des ellipses temporelles, qui forment des points aveugles autour desquels le spectateur doit reconstituer un sens et un ensemble de relations implicites. L'appréhension de significations non exprimées mais induites par les dialogues ou les répliques donne son principal ressort à la connivence humoristique suscitée par l'écriture théâtrale de Grumberg. Les silences qui suivent certaines remarques émises par les personnages peuvent ainsi prendre des résonances à la fois comiques et tragiques ; et les spectateurs rient autant de l'inconscience des protagonistes par rapport à la portée de leurs dires que de l'ironie de l'histoire, et des malentendus qui font l'enfer pavé des meilleures intentions.

- **Pourveur**

Le dramaturge belge exploite la connivence qui caractérise le discours humoristique à travers divers aspects de son écriture. Comme nous l'avons vu précédemment, il introduit dans ses pièces des informations tirées de l'actualité, des éléments de la réalité concrète et des références culturelles célèbres. Toutefois, il ne crée pas par là un calque réaliste de l'univers des spectateurs – cadre qui inclinerait plus le spectateur à une reconnaissance nette et sans surprise qu'à la relation de clair-obscur et à la communication voilée de la connivence. Celle-ci peut en effet se comparer à une proximité, une connexion privilégiée, qui s'établit dans la

¹ L'on pourrait noter aussi que, dans sa pièce intitulée *Linge sale*, les personnages se révèlent finalement être des comédiens en répétition. Mais cette révélation ne rompt pas la séparation avec la salle car ceux-ci continuent à ignorer le public.

distance même que crée l'information manquante ou déformée. C'est pourquoi Pourveur s'ingénie à altérer ou à décaler ces références, de manière à ce que le spectateur se sente appelé à saisir ces points vides ou ces décalages et à construire à partir de ceux-ci une signification, qui restera elle-même de l'ordre de l'implicite et de l'incertain. La tonalité humoristique qu'il introduit dans ses textes s'appuie donc d'une part sur une base de données connues et de faits réels, courants, et d'autre part sur la suggestion de perspectives ou de points de vue divergents. Il transforme la réalité en un espace de jeu où impossibles et indicibles perdent leur consistance, mais se maintiennent toutefois sur un plan sous-jacent.

Le niveau interne, diégétique, de ses pièces se double de toute une dimension parallèle de commentaires et d'observations, qui perturbent les conventions et l'illusion dramatiques. Ces interventions, qui sont soit les pensées des personnages eux-mêmes sur la situation, soit les interventions d'une voix off, expriment un point de vue externe et dubitatif, correspondant à celui d'un spectateur qui refuserait d'adhérer à l'illusion théâtrale. Dès ses premières pièces, l'on rencontre ce niveau d'énonciation parallèle qui contribue à susciter la connivence qui caractérise le discours humoristique. Dans *La minute anacoustique*, datée de 1996, la liste des personnages mentionne la présence du « "Didascaliteur" ». Celui-ci n'intervient pas dans l'action, mais expose les aspects sous-jacents à celle-ci – les pensées des personnages, leurs intentions inavouées, les conceptions qui déterminent leur comportement – ainsi qu'un point de vue subjectif sur les invraisemblances de la situation. La pièce présente en effet la discussion tumultueuse entre « L'Actrice » et « Le Technicien » sur le moyen le plus rapide de ressusciter « L'Acteur », électrocuté par l'installation technique, afin de pouvoir jouer *Mac Beth* devant les spectateurs déjà installés. Alors que l'actrice se montre peu convaincue par les suggestions du technicien et que leur discussion se perd en conjectures abstraites, le « didascaliteur » rappelle sur un ton léger la réalité matérielle du cadavre étendu sur la scène :

Divergence de point de vue, tout à fait compréhensible puisque nous nous trouvons en pleine relativité.

Quant à Jean-Paul, son point de vue sur cette question n'est pas connu. Et pour cause. Il est mort et a d'autres chats à fouetter. Théoriquement, si le Technicien ne parvient pas à le ressusciter, son corps deviendra rigide. Puis lentement se décomposera sous l'action de ferments microbiens. [...] Cela ne sera ni joli à voir, ni agréable à sentir. C'est ce que le Technicien pense probablement en ce moment précis, puisqu'il s'éloigne du corps de Jean-Paul et s'approche de l'Actrice, bien décidé à lui faire accepter les réalités de la vie et de la mort.¹

¹ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1996, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 16, p. 27.

Cette voix, qui provient bien de l'espace scénique, crée un lien direct et une relation privilégiée avec le spectateur, en adoptant aussi un point de vue extérieur et en partageant avec lui le secret des motivations et des sentiments des personnages.

Synthèse et remarques conclusives

Ce chapitre avait pour objectif de mettre en évidence quelques traits distinctifs de l'humour, qui nous permettent une synthèse personnelle de la littérature critique, scientifique et philosophique consacrée à ce sujet et, par corrélat, au comique et à ses diverses formes. La sélection de ces quelques caractéristiques reste sans doute partielle. Mais il s'agit avant tout de lire les essais et propositions théoriques en gardant à l'esprit les textes dramatiques contemporains que nous étudions. Les lignes directrices envisagées ici résultent donc d'une mise en dialogue entre lectures littéraires, en position de tête, et lectures théoriques.

Il fallait également positionner l'humour par rapport aux autres structures proches et « concurrentes » – ironie, esprit, grotesque, satire –, afin de montrer que c'était bien lui qui était à l'œuvre dans les pièces de notre corpus. De ce point de vue, la notion de bienveillance, envisagée comme déterminant premier du discours humoristique, offre un point d'appui pour différencier l'humour, de l'ironie et de la satire. La place capitale de l'autodérision dans l'humour renforce également cette distinction. Par rapport à l'esprit, il reste plus difficile de poser une distinction catégorique : le jugement doit se faire au cas par cas puisque l'humour adopte les procédés et les ressorts de l'esprit sans en garder la pointe blessante et ciblée vers une personne. L'humour vise plutôt le travers humain en général que l'être singulier qui se trouverait alors en position d'inculpé. L'humour propose de conclure sur un point d'interrogation et non sur une affirmation accusatrice.

En outre, il était nécessaire de dégager dans ces premières pages des éléments qui permettent par la suite de développer l'articulation étroite qui existe entre l'humour et les problématiques des identifications et de la loi symbolique qui structurent une communauté. Ces questions, qui seront les nœuds des chapitres suivants, transparaissent déjà en filigrane à travers certaines caractéristiques du discours humoristique. Indissociable de la bienveillance est l'ouverture à l'altérité et le rejet des identités figées et strictement antithétiques. De même, la remise en jeu de références culturelles connues fait remonter à la surface le fond commun qui soude inconsciemment tout groupe et constitue une part de son identité. Et cette remontée

permet une remise en jeu, un traitement ludique et subversif de ces éléments partagés. Même si la « paroisse » – pour reprendre la métaphore de Bergson qui signifiait que l'on ne participe à un affect que si l'on est membre de la communauté qu'il concerne – s'élargit aujourd'hui grâce aux dispositifs techniques, il reste que l'humour exploite toujours une part d'implicite et de déjà appris, de connu. Concevoir le discours humoristique comme un lien social de connivence constitue une voie pour approcher son ambivalence et la complexité du rapport qu'il instaure entre l'individu singulier et la collectivité qui partage son amusement ou son rire.

Enfin, le principe humoristique de transgression des ordres et des catégories établies constitue également une remise en cause des habitudes et des schèmes conceptuels sous-entendus et communs. Toutefois, cette déstabilisation permet de percevoir des relations nouvelles, surprenantes et pourtant pertinentes, justifiées à un niveau autre qui serait celui du possible retrouvé. Car l'humour, jeu sur les signifiants, révèle finalement la loi du signifiant selon laquelle ce dernier repose sur un manque, sur une faille qui creuse un écart. C'est cet écart qui provoque le « saut d'aiguillage » qu'est l'humour.

Chapitre II : Malaises dans l'identification

II.1. Doxa, normes et humour

II.1.a. Les paradoxes du discours humoristique

Plusieurs aspects du discours humoristique dégagés au chapitre précédent indiquaient un rapport privilégié entre ce mode d'énonciation et les conceptions, les normes et les pratiques courantes et communes à un groupe social. Pour saisir plus avant les implications de l'usage de ce discours dans un texte dramatique, il faut encore mettre en évidence la contradiction qui se trouve au centre de cette articulation. En effet, le discours humoristique constitue une forme d'énonciation à la fois centripète et centrifuge par rapport aux signifiants, aux représentations, aux valeurs et aux habitus qui composent le lien social d'une communauté. D'une part, il rassemble ceux qui le partagent autour de ce référentiel sous-jacent, sur lequel il se fonde et qu'il rappelle en le faisant discrètement résonner. Mais d'autre part, ce discours remet indirectement en question son caractère d'évidence et de « normalité » en détournant l'Autre du langage ou du social pour en tirer une vision ou un constat inédit et surprenant. C'est sans aucun doute en raison de ce paradoxe que l'humour a pu être aussi bien considéré comme un lénifiant¹, qui apaise les tensions sociales et qui dilue les engagements dans une atmosphère de divertissement et de second degré, que comme un habile ressort de contestation, qui démasque les semblants idéologiques sans les attaquer de front.

L'on peut également repérer cette tension contradictoire en ce qui concerne la connivence corrélée à l'humour : celle-ci peut tout autant préexister à la surgie de ce type de lien social, et en découler ; elle peut soit se fonder sur des références et des valeurs partagées au préalable par les interlocuteurs, soit reposer sur le partage d'une mise en cause secrète, masquée, d'un référentiel ou d'une institution. Une connivence s'instaure par exemple entre

¹ Cf. les analyses proposées par Gilles Lipovetsky dans le chapitre intitulé « La société humoristique » de son ouvrage *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*. Lipovetsky constate en effet une évolution entre le sens de l'humour anglais et moderne, qui était un mélange de satire et de tolérance, de finesse et d'originalité, et le sens de l'humour contemporain, qui privilégie avant toute la cordialité de la communication, sa fonction phatique. Selon le philosophe, l'humour contemporain sert aussi à cacher la hiérarchie. Le sujet actuel se doit d'afficher une sorte de distance malicieuse par rapport aux événements : la compétition est le conflit, pourtant hyper présents, sont masqués par une sorte d'efficacité décontractée et par la convivialité qui doit régner. (Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. « Les essais », n° 225, pp. 153-193.)

l'humoriste et son auditoire lorsque ceux-ci perçoivent dans les sous-entendus du discours une part de vérité, pourtant taboue, à propos des dispositifs et des conceptions qui forment le grand Autre au sens lacanien. La connivence humoristique se joue donc à l'insu et à l'encontre de cet Autre, pour en rappeler discrètement l'inexistence et le caractère de fiction. Les œuvres des dramaturges contemporains qui font l'objet de cette étude oscillent également entre tendances centripètes et centrifuges par rapport aux composants de la réalité et aux structures sociales. Il s'agit, dans la plupart de leurs pièces, de rire à partir d'éléments renvoyant à la réalité, suscitant la reconnaissance du spectateur, mais aussi d'amener ce dernier à en rire.

II.1.b. Discours humoristique et doxa

Par ailleurs, le discours humoristique est paradoxal en tant qu'il s'adosse et s'oppose à la doxa. Avant de développer cette proposition, il est cependant nécessaire d'explicitier la conception de la doxa qui la sous-tend. Ce terme est emprunté aux philosophes grecs, pour qui il désignait un savoir plus proche de l'opinion, un jugement contingent opposé à la connaissance scientifique stable. Dans *La République* de Platon, « la doxa se trouve ainsi reléguée au bas de l'échelle du connaître intellectuel, semi-ignorance, variabilité, instabilité continuelle, se portant sur une infinité de choses ambiguës, que le vulgaire prend pour des réalités, alors que, de fait, elles n'en sont pas »¹. Aujourd'hui encore, le concept est en général associé aux notions d'opinion, de préjugé et de croyance subjective. Barthes la définit d'ailleurs dans *Roland Barthes par Roland Barthes* comme « l'opinion courante, le sens répété *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente*. »² Toutefois, l'auteur de *S/Z* précise que, si la doxa hypnotise ceux qui la répètent, elle n'est pas elle-même figée et peut se décliner, s'adapter en fonction des circonstances de l'histoire. Il conçoit aussi que la doxa se fonde dans le langage commun, auquel lui-même recourt : le mythologue des *Mythologies*, désireux de dénoncer la mystification qui transforme la culture bourgeoise en doxa commune, avoue cependant que

¹ Pascale HUMMEL, « Doxa », in Pascale HUMMEL, sous la dir. de, *Doxa, Études sur les formes et la construction de la croyance*, Paris, Philologicum, 2010, p. 11.

² Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Points » : Essais, n° 631, p. 147.

s'abstraire complètement des objets étudiés relève de l'impossible – « le mythologue est condamné à vivre une socialité théorique [...] Sa liaison au monde est d'ordre sarcastique. »¹.

La doxa semble donc pouvoir certes faire l'objet d'un discours critique qui la ramène à sa relativité, mais pas d'un effacement complet ou d'une réduction définitive. Le fait que les représentations doxiques soient trop vite considérées comme « naturelles » et non comme historiquement situées – fait qui provoque l'impatience de Barthes – constitue bien une opération de dissimulation idéologique, mais paraît finalement aussi inhérent à la nature sociale de l'être humain, qui exige de faciliter les liens et la communication par des raccourcis de la signification et des évidences.

Le fonds mouvant de représentations, d'opinions et de croyances qui composent la doxa offre une stabilité aux structures sociales. Cette stabilité repose bien entendu sur une essentialisation et sur l'illusion aliénante d'une permanence ; cependant le refus constant et la dénonciation générale de ces visions collectives ne peut conduire le sujet humain qu'à l'errance et à la mise à l'écart de toute vie sociale – Molière le montrait déjà à travers la retraite finale au désert du misanthrope Alceste.

Par rapport aux jugements et aux modèles doxiques, le discours humoristique n'adopte pas la tonalité sarcastique que Barthes attribuait au discours de démystification du mythologue. Le sarcasme dénote la moquerie et le mépris ; tandis que l'humour prend plutôt le rôle de la doxa en considération, non pour la soutenir ou l'affirmer, mais pour lui redonner une visibilité là où elle passait inaperçue tant elle se fondait dans le paysage. Ce mode énonciatif ne vise pas à contester frontalement le discours de maîtrise que constitue la doxa, car cette attitude pourrait n'aboutir qu'à un renouvellement et à une régénération des significations formatées². La dramaturgie humoristique ne tend pas à l'anéantissement de toute structure et de toute représentation – elle prend en compte la nécessité de celle-ci à la base de toute communauté –, mais elle démasque l'illusion de discours prétendument naturels et universels, qui dans la terminologie lacanienne s'inscriraient comme discours « sans signifiant-maître ». Elle ne participe pas d'un théâtre d'agitation, ni de la tendance esquissée

¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, coll. « Points » : Civilisation, n° 10, p. 245.

² L'on peut rapprocher ce constat de la remarque qu'adressait Lacan aux étudiants contestataires de mai 68. En effet, le psychanalyste a été interrompu lors d'une séance de cours par des étudiants qui le sommaient d'afficher clairement sa position par rapport à leur contestation des structures et des hiérarchies sociales. Il a répondu à cette demande en ces termes : « si vous aviez un peu de patience, et si vous vouliez bien que nos impromptus continuent, je vous dirais que l'aspiration révolutionnaire, ça n'a qu'une chance, d'aboutir, toujours, au discours du maître. C'est ce dont l'expérience fait la preuve. Ce à quoi vous aspirez comme révolutionnaires, c'est à un maître. Vous l'aurez. » (Jacques LACAN, « Analyticon », in *Le séminaire Livre XVII, L'envers de la psychanalyse 1969-70*, Paris, Seuil, 1991, coll. « Champ Freudien », p. 239.)

par Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*¹. Toutefois il serait simpliste de percevoir en cette voie de la dramaturgie contemporaine un acquiescement et un soutien aux croyances et hiérarchies arrêtées et intimées par les discours doxiques.

Comme nous l'avons indiqué au deuxième point du chapitre précédent, de nombreux théoriciens ont en effet montré comment l'humour fonctionnait le plus souvent à partir d'une suspension des évidences partagées ou d'un décalage par rapport aux normes et aux représentations établies. Il y a bien un rapport de remise en question du discours humoristique à la doxa ; mais cette relation s'établit moins sur un mode polémique que ludique. Ce discours exploite aussi le fait que – au-delà d'un conformisme et d'une injonction d'uniformisation – la doxa forme en réalité un lieu de rencontre et un liant essentiel pour tout groupe social. Elle répond à la nécessité pragmatique d'un échange rapide et efficace des techniques et des données nécessaires à la vie sociale. Dans l'essai qu'elle y consacre, Anne Cauquelin rappelle que le lieu commun peut s'entendre aussi comme le lieu de ce qui est en commun : « nous partageons de la mémoire (notre histoire), des comportements (nos us et coutumes), quelques principes [...]. Il y a de l'égalité dans le partage du commun. Bref, sous cet angle, le lieu commun se hisse à un niveau acceptable. »² La philosophe distingue cependant la doxa dans cette dimension d'héritage et d'« espace où nouer des relations de connivence »³, d'un ensemble d'assertions injonctives, fixes et irréfutables :

Rien n'est plus éloigné de la *doxa* qu'un système de positions, d'assertions, non parce qu'elles ne seraient pas fondées (c'est au raisonnement scientifique de le démontrer), mais parce qu'elles donnent des repères fixes, des points d'arrêt, figeant ainsi les règles de communication que la *doxa*, elle, veut libres et mouvantes.⁴

Si le discours humoristique reprend et exploite le sens commun en tant que réservoir de données et de dispositions facilitant l'appréhension du monde et l'insertion du sujet dans une communauté, il la secoue aussi pour éviter qu'elle ne se fige en un système global de doctrines et de règles absolues. La proposition de Simon Critchley de considérer l'humour comme un « dissensus communis » apparaît dès lors d'autant plus pertinente que l'on considère le néologisme « dissensus » non comme un rejet ou une réfutation mais plutôt comme une déformation qui rend de l'élasticité au sens commun et le dépouille de son aspect

¹ Cf. Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri LEDRU, Paris, L'Arche, 2002.

² Anne CAUQUELIN, *L'art du lieu commun, Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, coll. « La couleur des idées », p. 9.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

familier. L'humour « nous ramène au sens commun ; il nous familiarise avec un monde commun, en nous en distanciant par de micro-stratégies de défamiliarisation. »¹

II.1.c. Le traitement des stéréotypes par la dramaturgie humoristique

- **Ambivalence de la notion de stéréotype**

Parmi les composants de la doxa, les stéréotypes font l'objet d'un statut particulier, qu'il convient d'aborder en détails car ces représentations ont toujours joué un rôle central dans la tradition théâtrale comique. La notion de stéréotype est relativement récente, mais le mécanisme et l'objet qu'elle désigne ont toujours existé et font partie du mode humain d'appréhension de la réalité sociale. Le terme est emprunté au vocabulaire typographique et désignait d'abord des planches fixes conservées telles quelles en vue de tirages ultérieurs. Au XIX^e siècle déjà, l'adjectif *stéréotypé* était parfois utilisé pour figurer l'idée de figement et de répétition à l'identique : « du sens de 'Imprimé par les procédés de la stéréotypie', on arrive à l'idée de fixité »². L'apparition du terme en tant que concept des sciences humaines et sociales date de 1922 : l'Américain Lippman y fait appel pour désigner les représentations mentales et les schèmes culturels préexistants qui facilitent l'appréhension de la réalité et des différentes catégories sociales. Cette conception au départ neutre évolue ensuite sous la plume de psychologues sociaux qui mettent en évidence l'aspect réducteur et caricatural de ces représentations, ainsi que le risque de rejet et de discrimination pour les catégories qui en font l'objet. Le stéréotype se trouve ainsi souvent d'abord présenté comme un signe « qui trahit le manque d'autonomie et de personnalité, et donc la dépendance, voire l'aliénation de son utilisateur »³.

Toutefois, Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot soulignent dans leurs travaux que la dépréciation et la condamnation du stéréotype ont aussi été remises en question : les critères qui les motivaient paraissent en effet concerner tout autant bon nombre de croyances et de savoirs fondamentaux nécessaires au fonctionnement de la vie sociale. Elles reprennent en ce

¹ Simon CRITCHLEY, *De l'humour*, op. cit., p. 26.

² Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, coll. « 128 », p. 25.

³ Jean-Louis DUFAYS, « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'ignoré », in *Protée*, vol. 32, 2004, p. 26.

sens l'analyse de John Harding, auteur de l'article « *Stereotypes* » dans l'*International Encyclopedia of Social Sciences*¹ :

Sans doute constitue-t-il un jugement non critique, un savoir de seconde main ; mais [...] il en va de même d'une portion importante de nos connaissances et croyances [...]. Le stéréotype est figé – mais la majorité des concepts et des croyances partagés ne font-ils pas preuve d'une grande stabilité qui les empêche d'être aisément modifiés ? Le stéréotype schématise et catégorise ; mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessives. Nous avons besoin de rapporter ce que nous voyons à des modèles préexistants pour pouvoir comprendre le monde, faire des prévisions et régler nos conduites.²

Une certaine bivalence caractérise donc le stéréotype : d'un côté, il est perçu comme simpliste, trompeur et machinalement reproduit ; de l'autre, il apparaît à la fois inhérent à la perception et à la cognition, et intriqué dans la culture et la structure sociale dans lesquelles le sujet est pris. Ces représentations établies relèvent de l'ordre des croyances – croyances dont le partage fonde et fait exister la communauté. Plus qu'une correspondance initiale à un noyau de réalité factuel ou observable, c'est l'adhésion sociale qui fonde le stéréotype et conduit à sa réalisation, selon la logique de la prophétie auto-réalisatrice. Quels que soient le rejet et la méfiance dont fait l'objet la notion dans le domaine du vérifiable et du rationnel, le stéréotype « construit [l]e sens partagé, exempt ni d'erreurs ni d'approximations, mais fécond puisque socialement instituant, et toujours prêt à infiltrer ou à polariser les discours. »³

- **Comique et stéréotype**

La valeur comique des représentations stéréotypées découle du fait qu'elles révèlent les petites croyances partagées, sans lesquelles il n'est pas de communauté et d'adhésion à l'ordre social, mais sur le mode de l'exagération et de la caricature. Le personnage stéréotypé suscite le rire car le récepteur peut facilement l'identifier à un schème simple et prévisible – et donc éprouver un sentiment de supériorité par rapport à son ridicule – mais aussi car il paraît incongru par rapport à la complexité humaine réelle ou en décalage face aux circonstances. Les dramaturges comiques ont souvent puisé dans la manne des figures archétypiques qu'offraient leur temps et leur culture : du vieillard libidineux d'Aristophane au valet glouton et rusé des comédies espagnoles du XVII^e siècle ou au bourgeois industriel nouveau riche et à la coquette des vaudevilles français de la fin du XIX^e siècle.

¹ David STILLS, sous la dir. de, *International Encyclopedia of Social Sciences*, Londres, MacMillan et Free Press, 1968, vol. 15.

² Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., pp. 27-28.

³ Florence DE CHALONGE, « Stéréotype », in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, sous la dir. de, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, coll. « Quadrige » : Dicos Poche, p. 733.

La comédie a pu d'ailleurs être définie par le fait qu'elle mettait particulièrement en scène des protagonistes dessinés à coup de traits marqués et considérés comme bas ou vils à cause de leur enfermement dans une obsession ou un comportement répété, programmé par un stéréotype. Pour Michel Corvin, la comédie présente ainsi des personnages clairement différenciés des spectateurs à travers quelques traits limités et bien visibles :

La comédie, c'est l'histoire d'un autre ; c'est l'histoire de l'Autre. L'histoire d'un autre : la différence qui le sépare de nous, spectateurs – qu'elle soit dans son costume, son accent, son vocabulaire, sa manière de vivre ou d'envisager les choses – cette différence, en le singularisant, l'infériorise et suscite notre rire.¹

Les personnages clairement particularisés sont aussi la risée d'autres protagonistes, qui tirent parti de leur prévisibilité pour renverser les rapports de force et les manipuler. Lacan a d'ailleurs pointé avec acuité cette aliénation des grands caractères des comédies classiques, et entres autres de certains protagonistes de Molière :

La Nouvelle Comédie, qu'est-ce que c'est ? Elle nous montre les gens engagés, en général de la façon la plus fascinée et la plus butée, sur quelque objet métonymique. Tous les types humains s'y rencontrent. [...] Toutes les passions s'équivalent, toutes sont également métonymiques. C'est le principe de la comédie de les poser comme telles, c'est-à-dire de centrer l'attention sur un ça qui croit entièrement à son objet métonymique.²

Sans avoir ici l'occasion d'entrer dans les nuances qui tempéreraient cette affirmation, l'on peut dire que le versant comique du théâtre de boulevard – lequel représente une grande part de la production théâtrale française et francophone de la seconde moitié du XIX^e siècle et des débuts du XX^e siècle – s'est aussi appuyé sur des situations et des personnages stéréotypés. L'objectif de ses auteurs demeurerait alors de provoquer l'hilarité du public à partir de l'inscription claire de certains protagonistes dans un type, et de la prévisibilité de leurs comportements liée à cette appartenance. Dans l'étude qu'elle consacre à cette dramaturgie, Brigitte Brunet pose le constat suivant à propos des personnages des pièces de boulevard comique, et en particulier des vaudevilles :

S'agissant des personnages, ils tendent durant tout le XIX^e siècle à se schématiser. Bien sûr, il ne s'agit pas d'autre chose que du procédé immémorial de la caricature. Héritiers en cela des anciens auteurs de farces, les vaudevillistes créent dans leurs pièces quelques types au caractère simple, rigide et obsessionnel.³

Ce type de comique reposait donc sur l'identification d'un ou plusieurs protagonistes à un stéréotype et sur la position de supériorité ou d'omniscience par rapport à l'univers scénique que cette aliénation procurait au spectateur. Mais depuis les expérimentations des

¹ Michel CORVIN, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. XIII.

² Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998, coll. « Champ Freudien », pp. 135-136.

³ Brigitte BRUNET, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan/SEJER, 2004, coll. « Lettres Sup », p. 57.

auteurs généralement identifiés par l'étiquette « Nouveau théâtre », la relation privilégiée du comique théâtral au stéréotype a perdu de son ampleur et de son évidence. Alain Badiou a d'ailleurs constaté et déploré cette évolution : dans ses *Dix thèses sur le théâtre*¹, il a affirmé avec force sa conviction de la nécessité d'un retour dans la production théâtrale française contemporaine de l'audace de la caricature.

L'opinion tranchée du philosophe et dramaturge a entraîné quelque réaction², car elle ne va pas sans poser la question de la pertinence de cette orientation dramaturgique au regard des évolutions historiques et sociales récentes. Il semble en effet rapide, voire sommaire, d'avancer qu'une dramaturgie fondée sur des personnages stéréotypés et dépourvus de conscience par rapport à leur inclusion dans une catégorie suffirait à reconduire ou à amener un public issu des classes populaires au théâtre. Une grande part des comédies de boulevard, qui recouraient à ce ressort, s'adressaient selon Brunet d'abord à la bourgeoisie aisée et proposaient « un véritable miroir de la classe dominante, l'aidant à construire son identité, prônant ses valeurs, et célébrant finalement son triomphe »³.

Si l'appel de Badiou à une comédie moderne qui ne craigne pas « l'excès iconoclaste du farcesque » et qui réponde à « la nécessité de re-produire à partir du legs traditionnel quelques types et effets d'une simplicité bouleversante »⁴ paraît peu en phase avec la dissolution du système des grands genres théâtraux, il n'en demeure pas moins que la référence à des stéréotypes courants constitue un aspect important et commun des dramaturgies humoristiques contemporaines. Cependant il ne s'agit pas pour les dramaturges qui suivent cette voie de s'arrêter à l'aspect lisse et séduisant de la caricature, mais bien d'apporter une perspective réflexive sur ces images et ces grands types.

• Les stéréotypes dans les pièces de Grumberg, Benaïssa et Pourveur

L'on rencontre souvent dans les pièces des trois dramaturges des personnages ou des considérations renvoyant à des stéréotypes connus et courants. Leurs personnages se voient en effet pourvus, à des degrés de précision divers, de caractéristiques physiques et sociales qui

¹ Alain BADIOU, *Dix thèses sur le théâtre*, in *Les cahiers de la Comédie-Française*, n° 15, Printemps 1995, pp. 5-8.

² Le critique Bruno TACKELS a par exemple répondu à ces « Dix thèses sur le théâtre » dans un article intitulé « Dix répliques de théâtre, Réponse à Alain Badiou » (in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 17, Automne 1995, pp. 109-114.)

³ Brigitte BRUNET, *Le théâtre de Boulevard*, op. cit., p. 24.

⁴ Alain BADIOU, « Antithèses sur le théâtre », in *Les Cahiers, Revue trimestrielle de théâtre*, n° 17, Automne 1995, p. 118.

les relie à une catégorie faisant l'objet d'opinions préétablies. Mais leurs personnages ne se laissent pas enfermer par ces traits hétéronomes ; au contraire, ils surprennent le regard du spectateur tenté de les identifier tout de suite à un type formaté et simpliste, en évoquant d'eux-mêmes leurs appartenances et leur conscience des jugements que celles-ci leur attirent. Les stéréotypes invoqués ne se fondent pas harmonieusement dans la construction des pièces car ils se trouvent ramenés à l'avant-plan et parasités par le discours des personnages qui renvoient au public la facilité et l'automatisme de ces clichés. Pour différencier cet emploi à l'usage comique du stéréotype, l'on peut souligner que l'humour évoque le cliché, mais remet en cause son statut de cause et d'explication générale. Le comique, par contre, puise dans le stéréotype la motivation globale des actes et des faits présentés : il l'exploite sans mise à distance et en vient donc à l'appuyer.

Dans les textes de Jean-Claude Grumberg, les stéréotypes constituent un matériau majeur de l'écriture et de la réflexion. Sans s'avancer déjà dans des analyses de texte détaillées, l'on peut noter que les idées reçues et les représentations péjoratives sclérosées qui ont contribué à la persécution et à l'extermination des juifs constituent un élément considéré par Grumberg comme fondateur de son geste d'écriture¹. Grumberg ne choisit ni d'ignorer les nombreux stéréotypes dont les personnages – juifs, communistes, artistes... – font l'objet, ni de les dénoncer en s'y opposant point par point. Ses personnages les reprennent et les intègrent dans leurs propres discours. L'on trouve une illustration de cet usage dans *Zone libre*, où le chef d'une famille de juifs parisiens réfugiés dans la campagne de Corrèze décharge son anxiété en invoquant l'avarice ou l'incapacité d'intégration et d'adaptation de ses compagnons d'infortune. Il répond par exemple à sa belle-sœur qui lui demande où est partie son épouse : « chez le coiffeur, on lui a dit qu'en nocturne ici ils faisaient des prix... »²

Benaïssa travaille également beaucoup sur les stéréotypes qui ont cours entre différentes communautés. Sa pièce *Prophètes sans Dieu* est construite à partir de la confrontation du personnage de l'auteur musulman avec ceux de Moïse et Jésus. Les clichés négatifs des uns à propos des autres sont ainsi exposés sans complexe. Moïse déclare entre autres qu'il est heureux qu'il n'y ait plus eu de prophètes après Mahomet.

Moïse : Heureusement qu'il s'est proclamé le dernier. Parce qu'un quatrième après lui, ç'aurait été la catastrophe. Moi, Dieu m'a parlé un peu, Il ne m'a dicté que dix lois et j'ai fait le reste. Jésus, lui, n'a rien écrit, il a laissé la besogne à quatre apôtres qui ont fait ce qu'ils ont pu. Heureusement qu'il y a

¹ Cf. Guillaume POIX, « Jean-Claude Grumberg, En rire aux larmes », in *Europe*, n° 990, octobre 2011, pp. 237-255 : « Le souvenir des coups frappés à la porte de l'appartement où il vit avec son frère et ses parents sera fondateur. » (p. 240)

² Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre*, op. cit., p. 270.

l'Ancien Testament. Quant à Mahomet, Dieu lui a tout dit parce qu'Il n'avait pas confiance. J'ai l'impression que d'un prophète à l'autre, le niveau baisse.¹

Toutefois le caractère ternaire du dialogue empêche que l'un de ces clichés reste très longtemps affirmé : l'un des deux autres protagonistes vient très vite l'enrayer en rappelant à son tenant qu'il fait lui-même aussi l'objet d'images peu flatteuses.

Enfin, certaines qualifications stéréotypées, concernant notamment les hommes et les femmes, se voient reprises sur un mode ludique et hyperbolique par l'écriture de Paul Pourveur. Le dramaturge belge aime à présenter des personnages qui se raccrochent à un modèle type – lequel leur permet d'orienter leurs choix et leur existence – au point de chercher à s'y conformer, tout en remettant aussi en question et en doute la possibilité d'une correspondance de leurs actions à cet idéal. On rencontre ainsi dans *L'Abécédaire des temps (post)modernes* une adolescente qui rejette par principe tout carcan et toute définition mais qui avoue au public que ce refus ne va pas sans quelques incohérences dans son rapport à elle-même. En outre, les personnages de Pourveur évoquent en permanence des modèles et des objets qui ont été érigés en effigie par les discours médiatiques ou commerciaux – l'on a déjà par exemple déjà fait mention de la récurrence de la figure de Marilyn Monroe, présentée comme un emblème absolu de la féminité.

Au sein des trois œuvres étudiées, l'on constate une prise en compte de l'ambivalence des stéréotypes, exposée lors du point précédent. Les répliques des protagonistes ne se trouvent pas du tout expurgées de références à des clichés qui ont cours dans les discours courants contemporains. La prégnance et l'empreinte sous-jacente de ceux-ci ne sont ni niées ni uniment diabolisées ; la dénonciation fait place à une mise en valeur positive de la capacité humaine à se dégager de cette emprise aliénante, à la reconnaître et à la dépasser.

II.1.d. D'une subversion souterraine des normes et modèles identitaires

Le rapport aux stéréotypes qui enserrent les individus dans des cadres aliénants et souvent vexatoires constitue donc un point commun parmi les problématiques mises en scène par les trois dramaturges. Chacun d'entre eux met en place dans ses pièces, à travers les discours et attitudes des personnages, des stratégies de détournement de ces schèmes identitaires figés. L'adoption du discours humoristique intervient en bonne place dans la disqualification des normes et coutumes qui ont pris force de loi.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Prophètes sans dieu*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1998, p. 25

Pour Gilles Deleuze, il se trouve que l'humour, et en particulier l'autodérision humoristique, dissimule sous une apparente acceptation des lois et des normes une provocation douée d'une vraie portée critique. L'humoriste, contrairement à l'ironiste, n'affiche pas son agressivité à l'égard des cadres normatifs. Puisque la loi s'établit comme un principe de renoncement et de refoulement d'où naissent la conscience morale et la culpabilité, il est possible de la subvertir en assumant a priori les conséquences, les logiques et les vexations liées à celle-ci. Deleuze résume son analyse à propos de l'humour en ces termes :

Nous appelons humour, non plus le mouvement qui remonte de la loi vers un plus haut principe, mais celui qui descend de la loi vers les conséquences. Nous connaissons tous des manières de tourner la loi par excès de zèle : c'est par une scrupuleuse application qu'on prétend alors en montrer l'absurdité, et en attendre précisément ce désordre qu'elle est censée interdire et conjurer. On [...] ne conteste pas son caractère ultime ou premier ; on fait comme si, en vertu de ce caractère, la loi se réservait pour soi les plaisirs qu'elle nous interdit. Dès lors, c'est à force d'observer la loi, d'épouser la loi, qu'on goûtera quelque chose de ces plaisirs.¹

Certes, il faut préciser que Deleuze propose ces hypothèses dans le cadre de son introduction au roman de Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, et d'une réflexion sur le masochisme et le sadisme. Mais celles-ci offrent des éléments intéressants pour comprendre le rapport particulier du discours humoristique avec les conventions, les lois et les normes qui viennent réguler le fonctionnement de toute société et communauté humaine. Ces dernières représentent bien une cible et un point de subversion, mais aussi une voie qu'il suffit de suivre jusque dans ses derniers retranchements pour qu'elle révèle sa caducité et sa faillibilité devant l'infini potentiel des situations. Au lieu de s'épuiser dans la contestation radicale ou le nihilisme, l'humoriste détourne la force que la norme même mobilise pour l'opprimer ou le cadrer, afin de la faire basculer, entraînée par son propre élan. La démarche de subversion souterraine des déterminations asphyxiantes et des monopoles établis par les injonctions normatives passe donc dans le discours humoristique par un moment d'acquiescement au rôle et à la fonction de modèles sociaux fixant une certaine normalité. Ses tenants intègrent ceux-ci afin de pouvoir s'adresser à une plus large part de leur public, et d'accroître la portée critique de leur discours vis-à-vis de ces modèles mêmes.

En cela, le discours humoristique se calque sur le procès de la construction identitaire du sujet humain, laquelle doit au départ passer par l'intégration du langage et des schèmes partagés par la communauté à laquelle il appartient. Mais il doit aussi comporter une étape de mise à bas et de récusation de ces structures symboliques. Par rapport aux effets produits

¹ Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch, Le froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1967, coll. « Arguments », n° 32, p. 77.

selon Mikhaïl Bakhtine lors du carnaval et de fêtes populaires durant le haut Moyen-âge et la Renaissance¹, il ne s'agit pas d'une inversion en vue d'une régénération, mais plutôt d'une interrogation qui met en lumière des configurations imprévues et des potentialités d'évolution. Le carnavalesque mis en lumière par Bakhtine constitue un temps et un espace fermé, qui permettent l'apparition cadrée de l'impossible du système, tandis que le discours humoristique offre une ouverture et un élargissement du possible – même si ces possibles apparaissent parfois dans une temporalité utopique, suspendue et déplacée.

Avant d'exposer les tensions qui touchent ce processus des identifications dans la société occidentale contemporaine et leurs apparitions dans les œuvres théâtrales que nous étudions, prenons le temps de revenir sur les bases et tenants de ce concept d'identification. Les articulations de celui-ci nous seront en effet capitales pour l'analyse des textes menées dans la deuxième partie de notre travail.

II.2. La crise des identifications : préalables théoriques

II.2.a. L'identification dans la théorie freudienne

Dans le langage courant, le terme *identification* se distingue d'*identité* en tant qu'il dénote une « action » de rapprochement entre deux éléments ou un « processus » ; tandis que l'identité met l'accent sur un état de « similitude » et sur une « permanence »². Cette distinction s'établit également dans le vocabulaire de la psychanalyse : Freud a cherché dès ses premiers questionnements à éclairer les processus de construction mis en œuvre pour aboutir à l'apparente stabilité identitaire du moi. L'importance et l'évolution de la notion d'identification au sein des recherches et des écrits de Freud a fait l'objet d'un ouvrage très complet du psychanalyste Jean Florence – travail dont nous nous permettrons de reprendre brièvement quelques articulations.

Dès les lettres de Freud à Wilhelm Fliess, l'identification apparaissait comme un point clé de réflexion. Freud a ensuite rédigé un ouvrage essentiellement consacré à cette question et intitulé *Psychologie des foules et analyse du moi*. Au départ, identification et imitation

¹ Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, trad. du russe par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Bibliothèque des idées ».

² Les termes entre guillemets figurent dans les définitions des deux notions dans *Le Petit Robert 2006*.

semblent s'équivaloir dans son discours. Une connexion paraît cependant s'établir entre identification, deuil, mélancolie et structure du moi ; mais celle-ci a un caractère inconscient car l'identification est aussi corrélée à l'action du refoulement. Jean Florence souligne le fait que, pour Freud, le concept d'identification est « *expressément lié à celui de "moi"*. Or le moi (rêvant/rêvé) ne se présente qu'à travers une multiplicité d'identifications. [...] On peut alors se demander si ce n'est pas un trait essentiel du moi que de n'être saisissable – identifiable – que sur ces écrans. »¹ Le moi semble donc toujours en partie de l'ordre de la métaphore, pour laquelle l'identification opère comme condensation. L'identification se définit comme la première forme de lien affectif, et traduit un fantasme inconscient de communauté avec celui qui en est l'objet. La formation du moi doit passer par une identification originaire, primaire. Mais Freud évoque également des formes particulières d'identification – hystérique, mélancolique, totémique.

- **La primauté de l'insertion dans les rapports sociaux**

Dans l'essai intitulé *Psychologie des foules et analyse du moi*, « c'est la première fois que Freud *aborde directement et expressément le problème de l'identification*. »² Il introduit cet ouvrage par une réflexion à propos du fait que la séparation stricte entre psychologie individuelle et psychologie collective ne tient pas au regard d'un examen attentif. En effet, il est impossible de couper l'analyse de l'individu de celle de ses rapports avec autrui – sur lequel il se modèle, ou à qui il s'allie ou s'oppose. Les phénomènes qui se produisent dans les rapports de l'individu à un groupe plus large, tel qu'une classe sociale ou un parti, trouvent leur origine et leur principe dans les relations à des entités plus restreintes, parmi lesquelles Freud cite bien entendu comme premier exemple la famille.

Plus qu'un instinct grégaire ou qu'une mentalité collective, il existe une « *parenté libidinale* qui lie en profondeur fonctionnement individuel et fonctionnement collectif »³. Freud examine les propos de différents psychologues sur le fonctionnement des foules humaines, mais écarte leur idée que la modification qui se produit chez les êtres inclus dans une foule s'expliquerait par des effets de suggestion ou de contagion. Il considère que cette modification ne découle pas d'une influence extérieure à l'individu, mais bien d'un investissement libidinal, affectif, propre à l'individu qui se conforme aux autres « parce que le

¹ Jean FORENCE, *L'identification dans la théorie freudienne*, 2^e éd., Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, n° 11, pp. 35-36.

² *Ibid.*, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 179.

besoin existe en lui d'être avec eux en accord, plutôt qu'en opposition, et donc peut-être après tout de le faire "pour l'amour d'eux". »¹

C'est donc le rapport aux autres membres du groupe et à sa figure de proue qui oriente les comportements individuels. Mais la relation libidinale aux autres ne se compose pas uniformément d'admiration et d'affection ; sa nature ambivalente contient également un dépôt d'hostilité dû aux frictions et aux vexations inhérentes à l'intimité et à la proximité entre individus. Ce résidu fait l'objet d'un refoulement afin de préserver l'amour éprouvé pour ces personnes. Freud note toutefois que dans les formations collectives plus larges, les liens affectifs se présentent comme des pulsions sexuelles qui ont dévié de leur but originel. L'investissement sexuel ne constitue en effet pas le seul lien affectif possible à une personne : il existe des mécanismes apparentés, « d'autres mécanismes de liaison affective, appelés *identifications* »².

• L'identification primaire

Sans établir d'oppositions strictes, Freud distingue cependant dans le chapitre de *Psychologie des foules et analyse du moi* intitulé *L'identification* des « constellations interpsychiques »³ diverses. Le premier fait d'identification mis en évidence est qualifié de « primaire » et situé dans « la préhistoire du complexe d'Œdipe ». Cette identification du tout petit enfant – et en particulier pour Freud du petit garçon – place le père⁴ en position d'idéal, de modèle à être ; l'idéal constitue alors le sujet du moi, et non son objet. C'est donc cette identification qui règle le surgissement de l'idéal qui assujettit le moi et qui formera le dispositif d'où découleront les identifications secondaires ultérieures.

L'identification primaire demeure un principe directeur qui laissera sa marque sur les identifications ultérieures, mais elle évolue et disparaît en tant que telle avec la résolution normale de l'Œdipe. L'idéal du moi fait alors une place à une troisième instance, celle du surmoi, qui constitue à la fois un précipité des premiers choix d'objets du ça et une réaction contre ces choix, refoulés et conservés par le biais d'identifications secondaires. Cette

¹ Sigmund FREUD, *Psychologie des foules et analyse du moi*, in *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand par André BOURGUIGNON, Paris, Payot, & Rivages, 2001, coll. »Petite Bibliothèque Payot«, n° 15, p. 167.

² *Ibid.*, p. 186.

³ La locution est celle employée par Jean Florence dans *L'identification dans la théorie freudienne*, *op. cit.*, p. 183.

⁴ Jean Florence s'appuie sur une remarque de Freud dans *Le moi et le ça* pour avancer que, puisqu'il s'agit du père d'avant le conflit œdipien et de la reconnaissance de la différence des sexes, cette identification pourrait aussi bien viser « les parents ». (Cf. *L'identification dans la théorie freudienne*, *op. cit.*, p. 210)

identification primaire qui instaure l'idéal du moi ouvre le moi au code social et moral, là où régnerait sinon le code narcissique du moi-idéal.

- **Les identifications secondaires**

À la suite de l'identification primaire, Freud décrit d'autres phénomènes d'identification qui, quant à eux, sont toujours postérieurs au conflit œdipien. Il évoque d'abord l'identification névrotique, puis l'identification par contagion psychique et l'identification mélancolique. La première, l'identification névrotique, qui présiderait à la formation des symptômes hystériques, se trouve illustrée à travers des cas de patients s'appropriant un symptôme caractéristique de la personne à laquelle ils s'identifient et qu'ils miment. Cette identification reste partielle car limitée à l'absorption d'un seul trait, selon lequel elle ne modifie qu'une partie du moi. Elle témoigne du reflux de l'attachement à un objet pourtant interdit par le refoulement. En d'autres termes,

les identifications secondaires miment un rapport abandonné ou impossible avec l'objet sexuellement investi, sur le modèle narcissique de l'assimilation, de l'incorporation cannibalique, mais de façon toute limitée, condensée, fixée à un trait, à un signifiant symptomatique et surdéterminé.¹

Grâce à l'introjection d'un trait partiel et singulier, le moi obtient un compromis entre la nécessité de renoncer à l'objet induite par le refoulement et la satisfaction narcissique qu'il lui apportait.

La contagion psychique s'accompagne aussi du partage d'un symptôme, mais sans investissement objectal de la personne mimée. Ce n'est pas une tendance libidinale pour la personne qui déclenche l'identification mais la perception « d'une analogie significative, [...] d'un lieu de coïncidence des deux moi, qui doit être maintenu refoulé. »² La force de l'attachement qui peut découler de ce type d'identification sera bien entendu d'autant plus grande que les traits communs, les points de résonance seront multiples et centraux. Freud subodore par ailleurs que la solidarité réciproque, « verticale », qui s'établit entre les membres d'une foule découle de ce type d'identification reposant sur la perception inconsciente d'un affect commun, tel que le lien rattachant chaque individu au chef. Il cite à nouveau ce type d'identification dans un chapitre lorsqu'il évoque le phénomène des jeunes filles entichées d'un chanteur à la mode :

devant leur nombre et l'impossibilité qui y est liée d'atteindre le but de leur sentiment amoureux, elles y renoncent, et au lieu de se prendre aux cheveux les unes les autres, elles agissent comme une foule unie

¹ Jean FLORENCE, *L'identification dans la théorie freudienne*, op. cit., p. 188.

² Sigmund FREUD, *Psychologie des foules et analyse du moi*, op. cit., p. 190.

[...] Elles ont pu, rivales à l'origine, s'identifier les unes aux autres grâce à cet amour égal pour le même objet.¹

Il s'agit donc là d'une forme d'identification fondamentale pour l'émergence d'une cohésion sociale, d'un esprit de communauté. Si celle-ci y est indispensable, elle apparaît cependant paradoxale puisque – comme Freud ne manque pas de le souligner – elle repose en réalité sur la jalousie des individus à l'égard des autres.

Finalement, il reste à présenter l'identification mélancolique, à laquelle Freud confère un statut particulier. Dans celle-ci, l'investissement libidinal agressif à l'encontre d'un objet perdu ou décevant se retourne contre le moi, lequel s'est assimilé l'objet. L'objet haï qui se trouve introjecté dans le moi en vue de sa conservation rend le moi lui-même haïssable pour l'instance de l'idéal du moi. L'identification mélancolique absorbe complètement le moi, au point qu'il se trouve tout à fait séparé de l'idéal et qu'il ne parvient plus à investir sa libido dans d'autres objets. Elle s'accompagne d'un sentiment de dévalorisation car l'incorporation de la relation perdue entraîne « l'instauration d'un tribunal intériorisé avec le verdict de l'impardonnable culpabilité du moi. »²

II.2.b. Les identifications dans l'enseignement de Lacan : aliénation et séparation

Plusieurs fois au cours du séminaire qu'il a dispensé durant plus d'une vingtaine d'années, Lacan a abordé le concept d'identification³. Inscrivant explicitement sa pensée dans la lignée de celle de Freud, il lui eut été difficile de faire l'impasse sur une notion si fondamentale pour le père de la psychanalyse. Mais il articule le concept aux notions qu'il a lui-même développées ou réélaborées, telles que le « grand Autre » ou le trait unaire.

- **L'Autre et le trait unaire**

L'Autre constitue une dimension-clé de l'abord lacanien de l'identification – et de son enseignement en général – ; c'est pourquoi il importe d'en expliciter la signification. C'est

¹ *Ibid.*, p. 208.

² Jean FLORENCE, *L'identification dans la théorie freudienne*, op. cit., p. 145.

³ Étant donné la complexité des hypothèses développées par Jacques Lacan au cours d'une réflexion élaborée sur plusieurs décennies, il nous faut reconnaître que nous ne parviendrons pas à rendre ici l'ensemble des nuances de cette pensée, et que notre reprise de certains de ses concepts comportera sans doute – contre notre gré – quelques schématisations excessives. Le style de Jacques Lacan, empreint de circonvolutions, et les allusions de son discours à l'actualité de son temps nous ont aussi peut-être égarée dans notre tentative de saisie de sa pensée. Toutefois notre lecture visait d'abord le dégagement pragmatique de notions utiles à la compréhension de notre corpus littéraire dramatique et non un rendu exhaustif des conceptions de l'identification dans l'œuvre de Jacques Lacan. Puisse donc le lecteur plus au fait de sa pensée excuser nos éventuels raccourcis.

pour dépasser la dimension de la confrontation exclusive de sujet à sujet comme champ de l'altérité que Lacan a proposé le concept d'*Autre*. Dès le début de son séminaire¹, il introduit cette notion de l'Autre, en tant qu'il s'agit non d'une entité ontologique ou transcendante ni d'un principe mais d'un lieu, d'un emplacement. L'Autre est le lieu « d'où ça parle » et ce sans quoi il ne pourrait y avoir de parole adressée car il y a toujours du déjà là, précédant toute relation ou même sensation du sujet. L'on peut considérer que ce grand Autre nomme « une structure symbolique qui représente le sujet, [et] qui a pour origine les discours familiaux, scolaires et sociaux »² ; il est tout à la fois Autre du social et Autre du langage. Il existe donc – comme le souligne Pierre Piret – une relation privilégiée entre l'Autre comme lieu du langage et des discours sociaux, à partir duquel s'amarre l'inconscient, et la littérature :

c'est l'Autre du langage qui parle en moi, qui se faufile à travers ma propre parole, quitte à affirmer parfois le contraire de ce que je dis. Art du langage, l'écriture se confronte à cet autre mode du dire, tente d'en faire son allié, en exploite la force d'invention.³

L'Autre constitue enfin aussi pour Lacan le point à partir duquel va s'ordonner le désir et l'inconscient du sujet, sous la forme d'une réponse à la question : « que me veut-il ? »⁴ C'est pourquoi cet Autre occupe une fonction capitale dans l'identification : le sujet vient coïncider avec lui par l'intermédiaire d'un unique signe d'assentiment, d'un « trait unaire »⁵ lors de son élaboration d'une réponse à la demande posée ci-dessus. L'identification à une position dans le langage, dans le symbolique, se marque par ce trait, appelé unaire parce qu'il fonde la différence sur laquelle repose le signifiant mais reste refoulé et obscur pour le sujet, et parce qu'il permet à ce dernier de se compter comme un parmi d'autres, tout en n'appartenant jamais intégralement à l'Autre.

¹ Paul-Laurent Assoun date cette introduction de la séance du 25 mai 1955 du Séminaire II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. (cf. Paul-Laurent ASSOUN, *Lacan*, Paris, PUF, 2003, coll. « Que sais-je ? », n° 3660, p. 64.)

² Pierre PIRET, « Présentation », in Ginette MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008, coll. « Psychanalyse et écriture », p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ Pour évoquer cet appel, Lacan renvoie la plupart du temps à une phrase issue du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte, où le diable adresse au héros un impérieux *Che vuoi ?*

⁵ Le « trait unaire » est une notion élaborée par Lacan à partir du concept freudien de « *Einzigster zug* ». Lacan part de l'idée de Freud, selon qui l'identification fonctionne à partir de l'emprunt d'un trait unique, c'est-à-dire d'une qualité ou d'une caractéristique partielle et isolée, à la personne objet d'identification. Mais Lacan fait néanmoins évoluer le concept car il emprunte l'adjectif unaire à la théorie mathématique des ensembles. Le trait unaire désigne la marque qui permet au sujet de reprendre des signifiants de l'Autre tout en demeurant aussi pour une part incompris dans les ensembles que ceux-ci désignent. En effet, ce trait de l'identification originaire au signifiant demeure opaque, refoulé et inaccessible au sujet. Selon Paul-Laurent Assoun, le concept de trait unaire en tant que « signe de l'assentiment de l'Autre [...] éclaire notamment la fonction du *nom propre* ». (Paul-Laurent ASSOUN, *Lacan*, Paris, PUF, 2003, coll. « Que sais-je ? », n° 3660, p. 68.)

- **Identifications imaginaires et identification symbolique**

Le sujet se voit sommé de se présenter à l'Autre par l'intermédiaire des signifiants détenus par ce dernier-même. Son être, son besoin initial qui aurait été tout à fait indépendant de la médiation par l'Autre apparaît donc comme originairement perdu, par essence inaccessible. La construction identitaire du sujet doit en passer par le regard et la sanction de l'Autre. Pour Lacan, l'identification au père correspond plutôt à l'introjection par le sujet du signifiant qui, dans l'Autre, « représente l'existence du lieu de la chaîne signifiante comme loi. »¹ L'identification constitue un procès absolument nécessaire pour l'introduction et l'intégration du sujet dans une communauté. Il faut pour le sujet reprendre à son compte les signifiants érigés en insignes par sa communauté et qui forment l'objet des croyances partagées et du sens commun. Le sujet doit investir, sur le mode de l'adhésion, des signifiants appartenant à l'Autre – ne fût-ce qu'en tant qu'il doit adopter les mots de la langue dans laquelle s'exprime son entourage s'il veut pouvoir exprimer sa demande – et doit croire en l'efficience du langage.

Toutefois, Lacan décline aussi l'identification en différentes modalités, qu'il répartit entre symbolique et imaginaire. L'identification symbolique correspond à cette adhésion à la chaîne des signifiants et aux structures sociales, mais aussi à l'assomption par le sujet de l'incomplétude et de la contingence de la construction symbolique. Sans cette assomption d'un manque dans le symbolique, sans cette prise en compte d'une dérobée possible, le sujet court le risque de se conformer à un rapport stéréotypé à sa réalité et à ses semblables et de ne pouvoir appréhender la malléabilité et la latitude laissées par le langage et les liens sociaux. L'identification symbolique donne suite et forme à la loi du signifiant, en tant que le signifiant n'a pas en lui-même de signification définie mais ne tire sa valeur et son sens que de son insertion dans une chaîne d'autres signifiants, par rapport auxquels il est situé. L'identification symbolique au désir de l'Autre instaure l'idéal du moi : elle consacre le manque en l'Autre d'une représentation « idéale » de soi et permet la relance de la construction identitaire du sujet. Si l'on osait forcer cette comparaison, l'on pourrait situer l'identification symbolique du côté de « l'identité ipse », posée par Paul Ricoeur² comme la promesse d'une fidélité à soi dans le changement impliqué par la durée, tandis que l'identification imaginaire tendrait plutôt à « l'identité idem », en tant qu'adéquation apparente et concomitante entre plusieurs éléments.

¹ Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 196.

² Cf. Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990, coll. « Points » : Essais, n° 330.

À côté de la construction identitaire assumée dans l'ordre symbolique et l'équivoque de signifiants, Lacan constate l'existence d'identifications imaginaires, qui offrent une illusion de complétude au moi. Cette forme d'identification correspond à une précipitation narcissique trompeuse, qui s'accorde avec les images du moi-idéal, instance qui conserve le fantasme premier de toute puissance et de comblement absolu. L'identification imaginaire remplace par ailleurs le principe de différenciation, d'opposition signifiante, par la promesse d'une substitution totale, d'une fusion avec l'image projetée. Ce type d'identification constitue alors le moi uniquement comme une base de défense contre l'angoisse provoquée par le manque en l'Autre.

Si l'identification en soi n'a rien de pathologique – comme le note Octave Manonni, elle fonde le processus de formation de la personnalité –, elle doit pouvoir laisser un espace disponible pour une « désidentification »¹. Or l'identification sur le mode imaginaire du reflet ne permet pas d'emblée le retrait nécessaire. Elle cerne le sujet sous la coupe d'un signifiant absolu – un « signifiant-maître »² – qui masque la faille, la relativité de l'Autre et qui paralyse le jeu des identifications. Lorsque le sujet tend à se conformer aux images véhiculées par les discours familiaux ou sociaux, il se trouve entièrement assujetti au désir de l'Autre et incapable de donner voix à son propre désir. Le sujet peut se perdre dans ces identifications imaginaires qui lui offrent un modèle, une norme à laquelle se conformer. Celles-ci deviennent aliénantes si elles ne se trouvent pas contrebalancées par une identification symbolique à un tiers qui garantit la loi de l'incomplétude du signifiant. Dans le séminaire qu'il consacre à l'identification, Lacan revient à plusieurs reprises sur le lien fondamental entre la structure du signifiant et le procès identificatoire :

ce qui distingue le signifiant, c'est seulement d'être ce que tous les autres ne sont pas ; ce qui, dans le signifiant, implique cette fonction de l'unité, c'est justement de n'être que différence. C'est en tant que pure différence que l'unité, dans sa fonction signifiante, se structure, se constitue [...] Du processus de ce langage du signifiant, ici seulement peut partir une exploration qui soit foncière et radicale de ce comme quoi se constitue l'identification. L'identification n'a rien à faire avec l'unification. C'est seulement à l'en distinguer qu'on peut lui donner, non seulement son accent essentiel, mais ses fonctions et ses variétés.³

La construction identitaire fondée sur des modèles imaginaires, et non sur le principe du signifiant différencié, risque de laisser le sujet dans un état de complète aliénation.

¹ Cf. Octave MANNONI, « La désidentification », in *Un si vif étonnement, La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 119-135.

² Cf. Jacques LACAN, *Le séminaire Livre XVII, L'envers de la psychanalyse 1969-70*, op. cit.

³ Jacques LACAN, *Le séminaire Livre IX, L'identification 1961-1962*, inédit, p. 46. L'exemplaire consulté est la publication hors commerce interne à l'Association freudienne internationale et se trouve conservé à la bibliothèque de psychologie de l'Université catholique de Louvain sous la cote BF173 L129 Se7.

- **Aliénation et séparation**

Pour appréhender l'élaboration du sujet humain, Lacan élabore dès son intervention sur *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*¹ un modèle fondé sur différents temps logiques dans l'interaction entre le sujet et son entourage. Il faut d'abord que le sujet passe par une étape de distinction entre soi et non/soi, et subsume sous une image son unité corporelle, différenciée de la réalité extérieure qui peut alors émerger. C'est la médiation de l'image spéculaire, barrant tout accès immédiat à soi pour le sujet, qui permet la constitution d'un soi unifié. Ce premier temps de la castration est passif – il n'engage pas la volonté du sujet –, mais il doit être suivi d'un temps de reprise, qui engage le sujet dans le champ du langage, du symbolique, et dans la représentation de soi à travers le signifiant.

L'engagement du sujet dans le champ des signifiants de l'Autre constitue un deuxième temps logique, considéré dans la terminologie lacanienne comme celui de l'aliénation. La dernière partie du séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* expose en particulier la signification et la fonction accordée à ce temps. Le fait de n'émerger au champ de l'Autre qu'à travers un signifiant « représentant » divise et écorne le sujet ; celui-ci n'accède au sens qu'à partir de la perte irrémédiable du premier représentant de son être et ne peut donc pas prétendre accéder au signifiant originaire de son être. L'aliénation s'apparente donc au fonctionnement de l'alternative entre « la bourse ou la vie » : le sujet ne peut choisir l'être au détriment du sens – de l'Autre – sans disparaître totalement ; il doit donc choisir le sens et se trouver coupé de la représentation pleine et originelle de soi. Lacan associe ce temps de l'aliénation au terme d'*aphanisis* : « il n'y a pas de sujet sans quelque part, *aphanisis* du sujet, et c'est dans cette aliénation, dans cette division fondamentale, que s'institue la dialectique du sujet. »²

Cette renonciation et cette inscription d'un signifiant impossible à écrire ne pétrifie pourtant pas d'office le sujet ; au contraire, elles lui ouvrent l'accès au troisième temps logique du procès identificatoire subjectif. En effet, le sujet peut, par un acte de volonté, faire succéder à l'aliénation un moment de séparation, synthétisé par Rey-Flaud en ces termes : « en prenant sur lui le défaut du système signifiant, il se met en mesure de retourner sur l'Autre la perte qui le constitue, c'est-à-dire de renvoyer à l'Autre que la même barre les

¹ Jacques LACAN, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, n° 5, pp. 92-99.

² Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points » : Essais, n° 217, p. 246.

marque tous les deux »¹. La première illustration de cette opération de séparation se trouve dans le *pourquoi* opposé par l'enfant au discours de l'adulte, ainsi que dans l'évocation de son propre manque, de sa possible disparition face au désir de l'Autre. Puisque l'Autre ne comprend pas le signifiant qui exprimerait la Cause ou l'explication ultime de la réalité, il ne peut pas non plus définir la totalité de l'être du sujet. Le défaut du signifiant de la Cause permet à ce dernier de remettre en question les traits hérités ou attribués par l'Autre pour pouvoir s'identifier – partiellement et tour à tour – à différents signifiants.

S'il est bien entendu que le sujet se construit d'abord à partir des signifiants que lui apportent sa langue maternelle et les structures sociales de son environnement premier, il dispose d'une force d'inventivité et d'institution lui permettant de s'en dégager et d'inventer des signifiants « inédits ». Ceux-ci peuvent ensuite aussi venir occuper la place du semblant qui rassemble et unit les membres d'une communauté. La séparation va permettre à l'humain d'entrer dans l'échange et le partage, de s'inclure dans le groupe sans rester figé, accroché à une Cause ; l'acceptation de la circulation et de la contingence des semblants constitue en effet une condition indispensable pour éviter la névrose obsessionnelle ou la soumission à un autre pervers. S'il faut un élément érigé communément en point fondamental de l'idéal du moi pour souder les liens sociaux et l'alliance entre individus, ce trait doit rester métaphorique, de l'ordre de la foi, de la croyance, et non de la certitude et de la crédulité. L'identification peut alors se produire comme adhésion « selon le mode *hystérique* et non plus selon celui de la *névrose hystérique* »² à un signifiant quelconque, à un symptôme, qui vient sans cesse occuper la place du manque qui file du sujet à l'Autre, mais sans pouvoir jamais le combler.

II.2.c. « Spécificité et singularité »³ : les identifications entre héritage et création

Le sujet, en tant qu'être parlant, se trouve instauré par le langage et pris dès lors dans un ensemble de déterminations héritées. L'écrivain, le dramaturge ou l'artiste construit son œuvre dans un rapport à une tradition, à des prédécesseurs et à des références, soit pour se les approprier soit pour s'y opposer. La langue même dans laquelle l'œuvre est créée apporte

¹ Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien, Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, *op. cit.*, pp. 30-31.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Titre emprunté à l'article de Pierre PIRET et Ginette MICHAUX, « Spécificité et singularité », in Dirk DE GEEST et Reine MEYLAERTS, sous la dir. de, *Littératures en Belgique, Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2004, pp. 37-49.

inévitablement à l'auteur un ensemble de valeurs, d'accentuations, d'implications et de représentations établies.

Partant de cette inscription, les études littéraires peuvent tendre à examiner et à mettre en évidence soit « la spécificité » soit « la singularité » d'une œuvre. Dans leur article consacré à cette articulation, Pierre Piret et Ginette Michaux relèvent l'importance de celle-ci tant dans les créations que dans le regard qui les appréhende. D'une part, toute œuvre comporte des aspects spécifiques – genre, tonalité, structures, orientations idéologiques – qu'elle reprend ou qui lui sont communs à d'autres avec lesquelles elle fait alors espèce. L'auteur rencontre lui aussi « une série d'identifications *spécifiques* – valeurs et croyances auxquelles adhère une collectivité [...] – à partir desquelles il est tenu de travailler. »¹ D'autre part, l'œuvre littéraire et artistique se donne pour fonction de porter un point de vue critique et distancié sur ces identifications et sur les représentations doxiques qu'elles peuvent supporter – et cela en particulier depuis la revendication d'autonomie de l'art qui s'est fait jour avec la modernité². La création constitue une voie qui s'offre à l'auteur pour remettre en cause les discours établis, les subvertir et les retourner afin de mettre aussi en lumière leurs présupposés arbitraires et leur charge idéologique. L'auteur peut par là se permettre d'inventer une position singulière, qui rende aussi compte du fait qu'en tant que sujet, il excède les signifiants existants et les identifications proposées par les discours « déjà là ». Dans la singularité réside la condition de possibilité des innovations stylistiques et esthétiques, mais aussi d'une réappropriation vraiment créative des thèmes, des motifs et des cadres génériques ordinaires au travers de dispositions énonciatives inédites.

L'article de Pierre Piret et Ginette Michaux nous amène donc à percevoir clairement le rapport entre le travail de l'auteur, ou du dramaturge, et la question des identifications. En un sens, il s'agit pour celui-ci d'assimiler les idéaux et les systèmes signifiants partagés par la communauté à laquelle il s'adresse, de se constituer des identifications « sur le mode hystérique » qui lui permettent d'y prendre part et d'y être reconnu. Mais dans un autre sens, il lui faut créer une vision identifiable entre toute. Il doit produire une identification « insigne » – au sens *d'éminent* et de *remarquable* –, non « prélevée dans un ensemble déjà-là dans le symbolique »³ et « cré[ée] à partir de la mise en doute des signifiants venant de l'autre »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Cf. à ce sujet Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

³ Pierre PIRET et Ginette MICHAUX, « Spécificité et singularité », *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

II.3. La crise des identifications : symptômes et effets esthétiques

Repérer parmi les malaises touchant la société occidentale contemporaine une crise des identifications requiert d'explicitier et d'exemplifier les disjonctions qui se produisent par rapport aux structures de la construction identitaire exposées au point précédent. Dans cette perspective, l'on reprendra ici les réflexions et les conclusions de sociologues ainsi que de philosophes et de psychanalystes qui se sont intéressés au champ social. Mais, comme pour les études consacrées à l'humour, l'on mettra celles-ci en dialogue avec les dispositifs énonciatifs, les structures et les questions des œuvres théâtrales étudiées. Certains points d'analyse des textes apparaîtront probablement esquissés de manière un peu trop rapide ; mais ceux-ci seront repris et développés au sein de la seconde partie et des chapitres consacrés à l'écriture de chaque dramaturge.

Avant d'entrer dans cet exposé, il faut rappeler qu'il n'est ici en rien question de reprendre un discours conservateur et passéiste qui sous-entendrait, à travers le vocable de *crise*, que l'on se trouverait aujourd'hui à l'âge de fer alors que le passé proche était encore d'or. Chaque époque connaît ses crises et ses malaises ; et il n'y eut sans aucun doute jamais d'époque d'homéostasie complète pour les sociétés humaines. Quant au trouble dans les identifications, il ne constitue certes pas un phénomène tout à fait inédit puisqu'il est – comme on l'a montré – lié à la constitution du sujet humain ; même s'il apparaît plus aigu et prégnant dans la société occidentale depuis ces cinquante dernières années.

II.3.a. Dénî contemporain de la castration

Dans plusieurs essais qu'elle consacre à l'homme et à la culture d'aujourd'hui, Hannah Arendt pointe une crise contemporaine des figures d'autorité. Elle l'évoque brièvement dans *Condition de l'homme moderne*, et lui consacre un long chapitre de *La crise de la culture*. Elle note dans le premier de ces écrits que l'égalité, et non la parité, ne se concevait que par rapport à une figure paternelle tierce, qui donnait une position et des droits à chacun, mais que la massification de la société et la pression du nombre ont tendu à la récusation de cette figure au profit d'une égalité conçue comme une normalisation, une application stricte de règles égalisatrices.

Dans la société, où le nombre suffit à renforcer formidablement la puissance naturelle de l'intérêt commun et de l'opinion unanime, on a pu éventuellement se dispenser de l'autorité réellement exercée

par un homme représentant cet intérêt commun, cette opinion correcte. Le phénomène du conformisme est caractéristique de cette dernière étape de l'évolution. [...]

Mais pour avoir perdu sa personnalité, ce qui passe en économie pour l'intérêt de la société dans son ensemble et dans un salon pour l'opinion de l'honorable compagnie, ce pouvoir anonyme n'en continue pas moins de régner. Comme nous l'enseigne [...] la bureaucratie [...], le gouvernement sans chef n'est pas nécessairement une absence de gouvernement ; en fait il peut devenir, dans certaines circonstances, tyrannique et cruel entre tous.¹

Le constat d'effacement d'une instance dirigeante qui cautionnerait l'élévation et non le nivellement constitue une articulation centrale de l'exposé de *La crise de la culture*. Arendt y rappelle combien l'autorité se différencie de la coercition et de la soumission par la force ; elle induit l'obéissance, mais à travers la reconnaissance commune d'une hiérarchie légitime en soi entre différentes positions. Selon la philosophe, la crise de l'autorité est généralisée dans notre société puisqu'elle a même atteint les domaines de l'éducation et de l'instruction, dans lesquels elle a pourtant toujours semblé naturelle en raison de la dépendance et du besoin de maturation de l'enfant. Elle constate que cette structuration qui fondait le politique s'est délitée en même temps que la référence au religieux ou que le poids de la tradition :

Vivre dans un domaine politique sans l'autorité ni le savoir concomitant que la source de l'autorité transcende le pouvoir et ceux qui sont au pouvoir, veut dire se trouver à nouveau confronté [...] aux problèmes élémentaires du vivre-ensemble des hommes.²

La perte du concept d'autorité en tant que crédit accordé à une hiérarchie et accord intersubjectif autour de celle-ci fait resurgir les tendances les plus néfastes que recèle la nature humaine.

Sans rattacher exclusivement cette crise à la présence dominante des discours de la rationalité scientifique et de l'efficacité technique, Arendt suggère une implication forte de l'une à l'autre puisqu'elle conclut son essai par une réflexion sur les effets de la conquête spatiale sur la dimension et les délimitations de l'humanité. Aujourd'hui, cette implication se trouve explicitement posée par Jean-Pierre Lebrun, psychanalyste dont le travail a pu être situé au carrefour entre Arendt et Lacan³. Celui-ci propose d'analyser de nombreux malaises présents dans la société occidentale contemporaine en posant l'hypothèse d'un déni généralisé de ce que Lacan appelait « la castration », c'est-à-dire de la reconnaissance d'une division subjective impliquée par les contraintes de la parole.

¹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges FRADIER, Paris, Calmann-Lévy, 1983, coll. « Pocket » : Agora, n° 24, pp. 78-79.

² Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, trad. de l'anglais par Patrick LÉVY, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Folio » : Essais, n° 113, pp. 184-185.

³ Cf. Vincent FLAMAND, « Avant-propos », in Jean-Pierre LEBRUN, *La condition humaine n'est pas sans condition, Entretiens avec Vincent Flamand*, Paris, Denoël, 2010, p. 11.

Les lois du langage humain impliquent en effet une impossibilité pour le sujet de se dire, de se connaître dans sa totalité et d'avoir un accès immédiat et complet aux choses, ainsi qu'une obligation d'engagement et une mise en jeu de soi dans son dire. L'humanisation dépend selon Lebrun de l'intériorisation de cette faille, de cette coupure, et des lois qui y sont corrélées, telles l'interdit de l'inceste et de l'anéantissement pur et simple de l'autre. Or il décèle dans les discours contemporains une tendance à méconnaître l'existence pour l'humain d'un point de non-savoir et d'une limite qui viendraient faire échec au narcissisme imaginaire infantile. Il pointe par exemple le modèle actuel de la relation de parent à enfant comme un rapport égalitaire, démocratique, fondé sur un principe de respect de l'autonomie de l'enfant, alors que cette autonomie ne peut par essence se construire qu'à partir de la rencontre d'édits et d'interdits posés et garantis par les parents. L'absence de cette confrontation ne prépare pas l'enfant à faire face aux revers et aux échecs qu'il rencontrera inévitablement à l'un ou l'autre moment de son existence.

Parmi les autres traces de ce déni, le psychanalyste cite aussi en exemple la difficulté qui se pose aujourd'hui dans de nombreuses institutions pour trouver des personnes désireuses d'assumer la fonction dirigeante et la position d'autorité¹ face aux constantes discussions et remises en cause dont les décisions et les directives font l'objet. À l'origine de ce déni contemporain de la castration, Jean-Pierre Lebrun pointe en particulier l'omniprésence et la prééminence de la rationalité scientifique et technique. L'imposition du modèle scientifique comme mode de référence premier discrédite toute énonciation qui ne se fonderait pas d'un consensus autour de faits observables ou de déductions logiquement motivées :

Ainsi le développement de la science moderne ébranle la place de l'autorité religieuse, et produit un nouveau lien social, où ce qui est désormais moteur, ce qui commande, ce n'est plus l'énonciation du maître, son dire, mais un savoir d'énoncés, un ensemble acéphales de dits. [...] parler de discours de la science ne vise pas seulement un dérapage [...] ; il précise que c'est de structure que la science se prête à une possibilité spécifique de contrevenance à la Loi du langage [...] et que le procédé de connaissance qui est le sien implique d'emblée un fonctionnement en résonance avec le louvoiement d'un sujet par rapport à la limite.²

Le discours de la science disqualifie toute position d'exception, dont l'énonciation, la parole seule, suffirait à établir une structure hiérarchique au profit d'une organisation horizontale des différents savoirs de référence. Les conditions de production subjectives de ce discours se trouvent effacées au profit d'une assurance globale et anonyme. Lebrun note avec beaucoup

¹ Lebrun souligne qu'« il semble que plus personne ne veuille faire ce travail, occuper cette place de plaque tournante, et soutenir ainsi une quelconque autorité de ladite place. On le sait : la position d'autorité, comme celle de l'énonciateur, est de nos jours délégitimée. » (in Jean-Pierre LEBRUN, *La condition humaine n'est pas sans condition, Entretiens avec Vincent Flamand*, Paris, Denoël, 2010, p. 60.)

² Jean-Pierre LEBRUN, *Un monde sans limite*, suivi de *Malaise dans la subjectivation*, Toulouse, Érès, 2009, coll. « Érès Poche », pp. 70-72.

de pertinence les effets délétères que cette configuration du lien social peut avoir sur la responsabilité et l'engagement : comment encore assumer un choix, un jugement et un acte personnels lorsque l'expertise et les choses elles-mêmes dictent une administration sans faille ? En outre, le prétendu « égalitarisme » des énoncés s'oppose à la fondation du sujet sur son dire propre et à l'intégration du principe de différenciation et de délimitation sur lequel repose la construction identitaire.

II.3.b. Délitement du symbolique

L'actuel malaise dans l'identification procède sans nul doute en grande partie de l'obstruction d'une place laissée libre pour l'intervention d'un tiers symbolique, faisant arrêt à l'illimitation narcissique initiale de l'être humain. Sans identification idéalisante permettant d'intégrer et d'actualiser un ordre symbolique, le sujet ne pourra agréer « sur le mode hystérique » les divers riens qui font signes et sens pour les communautés auxquelles il a part. L'introduction à la dimension symbolique de la loi ne s'est bien entendu jamais faite sans heurt ; Freud déjà relevait les conséquences de son altération ou de son échec à travers les névroses, les perversions et les psychoses. Mais Jean-Pierre Lebrun remarque avec inquiétude que cette difficulté dépasse aujourd'hui tout à fait le cadre du rapport individuel au social pour atteindre les structures sociales elles-mêmes. Celles-ci ne garantissent plus la consistance d'un ordre symbolique marquant et contraignant pour le sujet, mais – s'étant départies de « l'au-moins-un » qui supportait la limite – ne proposent plus qu'un ordre symbolique virtuel, dont l'actualisation serait laissée au choix libre et autonome du sujet. Face à une telle atténuation du symbolique, la balance risque de pencher en faveur d'identifications imaginaires, d'apparence plus consistante :

Lorsque, dans le symbolique, la limite n'est plus actualisée, qu'elle est seulement virtuelle, seule la rencontre avec la limite réelle vient faire arrêt [...] : le sujet a comme besoin d'être secoué pour se réveiller de la torpeur de l'entre-deux où il s'est maintenu [...].

Ainsi, c'est la rencontre de l'altérité qui se trouve rendue caduque, car la constitution de celle-ci est corrélée avec l'indisponibilité de l'objet qui caractérise l'actualisation de l'ordre symbolique. [...]

Cette promotion de la mêmeté par notre société va de pair avec ce qu'il nous reste à montrer [...], à savoir que le fonctionnement de ce symbolique virtuel s'avère propice à laisser de plus en plus de place au fonctionnement débridé de la pulsion de mort.¹

Le constat d'une latence d'un ordre symbolique au profit de la jouissance immédiate et de la mêmeté imaginaire – avec pour corollaire un accroissement de la pulsion de mort – fait par ailleurs écho chez plusieurs noms¹ de la pensée française du social des dernières décennies.

¹ *Ibid.*, pp. 151-154.

Le philosophe Bernard Stiegler tire ainsi des conclusions assez similaires à celles de Jean-Pierre Lebrun dans un ouvrage justement intitulé *De la misère symbolique*. Même s'il n'entend pas tout à fait le symbolique à la manière de Lacan et Lebrun, comme une instance porteuse des lois du langage et des signifiants qui structurent le social, il établit un rapport très clair entre une déréliction actuelle du symbolique, une asphyxie du désir subjectif et un regain de violences réelles ou de passages à l'acte. Stiegler conçoit pour sa part le symbolique comme reliant esthétique et politique, à travers la capacité propre à chacun d'« individuation »², c'est-à-dire de création de symboles, d'objets esthétiques ou utilitaires qui puissent instituer du lien, du sentir en commun. La misère symbolique correspond alors à une « *perte de participation à la production des symboles*, ceux-ci désignant aussi bien les fruits de la vie intellectuelle (concepts, idées, théorèmes, savoirs) que ceux de la vie sensible (arts, savoir-faire, mœurs). »³ La cause de cette perte réside dans le développement de « sociétés de contrôle »⁴, qui accaparent la construction du sentir commun pour le confier aux moyens de production techniques et à la planification scientifique de la consommation.

Sans évoquer directement les effets d'un « discours de la science », la dynamique considérée par Stiegler comme motrice et directrice dans les sociétés contemporaines – qu'il qualifie d'« hyperindustrielles » – rejoint en partie les évolutions observées par Lebrun : une obturation de la place et de la potentialité symbolique aboutit à la perte de la capacité d'appropriation subjective de l'environnement et de la temporalité. L'ordre symbolique, comme structuration sociale à partir d'une position prévalente qui signifiait l'interdit et la limite, ou comme espace disponible à la création de ce qui fait lien et de ce qui ouvre à l'altérité, apparaît compromis par l'organisation et les conditions sociales actuelles.

II.3.c. « Malaise dans la subjectivation »⁵ : de la loi symbolique à la norme

À toute identification permettant au sujet de se présenter dans ses spécificités ou de marquer sa singularité doit correspondre une possibilité d'écart. Ainsi se maintient une prise du sujet dans l'ordre du symbolique, où la limite fait arrêt à une impossible totalité. En

¹ Cf., entre autres, Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation, Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, Gilles LIPOVETSKY, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006 et Marcel GAUCHET, *Un monde désenchanté ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, coll. « Cerf Thèses ».

² Stiegler emprunte ce concept à Georges SIMONDON, *De l'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 1989.

³ Bernard STIEGLER, *De la misère symbolique, I. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, p. 33.

⁴ Stiegler renvoie là à l'acception deleuzienne de cette locution.

⁵ Ce titre est emprunté à celui d'un texte de Jean-Pierre Lebrun.

concomitance avec cette logique de loi à la fois interne et externe, sans cesse à rebâtir, émerge cependant une logique de normes intériorisées, qui posent des critères et des indicateurs stricts auxquels le sujet devrait se conformer. L'abandon d'un ordre de références privilégiées qui légitimerait et unifierait l'ordre social n'annulant pas la nécessité de socialité et d'appartenance du sujet à des groupes humains, celui-ci peut tendre à rechercher des certitudes qui ne souffriront ni la contestation ni même la coexistence mitoyenne d'affirmations contraires.

Une corrélation forte existe, selon Jean-Pierre Lebrun, entre le rejet d'un rapport à la « tiercéité », c'est-à-dire à une différence de places, et l'émergence de désarrois nouveaux, de régressions subjectives ou d'affirmations identitaires exacerbées et intolérantes¹. L'absence de rencontre avec ce tiers symbolique, dans sa dimension de semblant, ne permet pas au sujet de développer un ancrage avec son appartenance d'origine et ne rendra donc possible pour lui qu'un rapport réel vis-à-vis de celui-ci. C'est l'observation de ce malaise dans la subjectivation typique des cinquante dernières années qui devait selon Lebrun être à l'origine de la prédiction d'une montée du racisme² que faisait Lacan dans un discours télévisé daté du début des années soixante-dix.

L'une des évolutions qui marquent les sociétés contemporaines depuis les années soixante réside dans l'amoindrissement du poids des logiques de l'ordre des traditions. Leur effacement laisse les individus contemporains face à plus de liberté. Dans un tel contexte, les appartenances données par la naissance ou l'éducation peuvent paraître plus sûres et plus consistantes, mais aussi plus rigides. En parallèle, la destitution d'un ordre de références établi et partagé laisse place à une récupération commerciale du besoin de s'identifier : la consommation se présente alors comme une béquille pour la subjectivité en mal d'être. Les structures politiques qui régissent la relation et l'interaction des individus glissent d'un ordonnancement à partir d'un Tiers, garant de la Loi, à un principe d'autogestion entre pairs pour le dégagement d'un consensus qui fasse norme.

¹ Ce rejet de la confrontation au profit du communautarisme est aussi souligné par Jean-Claude Guillebaud, dans *La trahison des lumières* : le philosophe y fait référence à l'apparition de revendications d'emplacements séparés pour chaque communauté sur les campus américains, alors que la génération précédente militait plutôt pour le dépassement des ségrégations : « Plutôt le regroupement tribal que le mélange, plutôt le quant-à-soi communautaire que le brassage organisé, plutôt le regroupement frileux des identités que leur dépassement volontariste. Ce nouvel état d'esprit des campus [...] illustre mieux qu'aucune conjecture ethnologique cette tendance au repli identitaire qui remonte "au plus près", le vent de la mondialisation. » (Jean-Claude GUILLEBAUD, *La trahison des lumières, Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Points », n° 257, p. 106.)

² Cf. Jacques LACAN, *Télévision*, in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 534.

Ces tendances, diversement liées à une évolution centrale, constituent le contexte de création des œuvres théâtrales retenues pour leur recours au mode d'énonciation humoristique. Nous aurons donc l'occasion de montrer comment chacune se voit traitée dans l'une ou l'autre pièce de ce corpus dont le point d'attache ne se limite pas à l'humour : il consiste aussi en une mise en perspective des troubles qui atteignent le devenir de la subjectivité contemporaine dans son assimilation ou son retrait par rapport aux collectifs.

II.3.d. L'humour comme refus de la dérision uniformisatrice

Dans la lignée de la crise actuelle des identifications, d'aucuns ont établi une corrélation entre la déréliction des échelles de valeurs et des voix faisant autorité d'une part, et d'autre part la prégnance croissante de la tonalité de la dérision dans les œuvres artistiques ou les discours courants. Gilles Lipovetsky établit dans *L'ère du vide* ce rapport entre un nihilisme résultant d'une destitution des grandes références identificatoires et l'idée de généralisation d'un humorisme soit léger et bon enfant, soit agressif et provocateur. Il prend pour exemple paradigmatique la transformation du discours publicitaire en « métapublicité », qui masque son caractère propagandiste et idéologique sous l'apparence d'une ouverture à la réflexivité du destinataire consommateur – exploitant donc tout à fait l'évolution sociale du rejet de modèles transcendants ou extérieurs.

La liaison entre rire et destruction – en tant qu'exemplaire des symptômes d'une société contemporaine vouée à la catastrophe – apparaît aussi sous la plume du philosophe Clément Rosset. Mais celui-ci distingue par contre ce type de comique et l'humour – là où Lipovetsky subsumait toutes ces tendances sous le terme d'*humour*. Dans *Logique du pire, Éléments pour une philosophie tragique*, Rosset avance que le rire contemporain tend vers un « rire exterminateur » qui, contrairement à l'humour de type anglo-saxon, consacre la victoire du chaos et du hasard par un acquiescement à l'anéantissement qui surgit de l'aléa. Ce « rire qui naît lorsque quelque chose vient à disparaître sans raison »¹ dispose selon lui d'une efficacité comique bien plus puissante que celle de l'humour, qui sera « toujours second par rapport à l'intuition première d'un certain ordre, ou d'un certain sens ; [et qui] de plus, [...] devra tabler sur une certaine complicité d'autrui, sur l'hypothèse d'un *sensus communis*. »²

¹ Clément ROSSET, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971, coll. « Quadrige », p. 173.

² *Ibid.*, pp. 177-178.

S'il paraît convaincant d'établir un rapport entre le développement de ce comique de surenchère dans la provocation et l'iconoclasme et la crise des référents identitaires, cette interprétation souffre néanmoins quelques remarques. D'abord, le comique d'iconoclasme, qui s'en prend aux principes établis comme respectables par l'ordre social dans le but de choquer, existe déjà depuis la mi-dix-neuvième siècle : le canular, la parodie d'œuvres consacrées ou la ridiculisation des modèles bourgeois était déjà le fait de groupes volontairement potaches ou d'écrivains affichant leur indépendance¹. L'extension contemporaine de cette attitude se distinguerait par son indifférence complète vis-à-vis des éléments qu'elle dégrade – qu'il s'agisse d'objets usuels, de corps vivants ou de représentations symboliques. En cela, elle se calquerait sur le processus de la crise des identifications : elle l'accélérerait et l'accentuerait en délivrant une vision uniformément triviale de la réalité. Face à cette tendance, plusieurs auteurs et artistes contemporains cherchent par contre d'autres directions que cet enfoncement hyperbolique dans la destruction aléatoire et le cynisme. Le choix de l'humour apparaît alors comme un dégagement de la surenchère du désenchantement et de l'indifférence – raison pour laquelle il peut sembler naïf, inoffensif et inefficace – pour privilégier la voie du questionnement nuancé. Le discours humoristique existait bien entendu aussi déjà avant la crise qui touche aujourd'hui les identifications symboliques ; toutefois sa mobilisation permet un traitement de celle-ci au-delà de la reproduction de ses mécanismes. Il joue certes des modèles et des cadres traditionnels et conventionnels, mais sans dénier jamais la nécessité pour le sujet d'un *sensus communis* et d'un ordre de distinctions établies. Sa visée ne se limite pas à démasquer l'autorité mais aussi à faire résonner les interrogations subjectives face à la difficulté de construire son être à la fois au travers et à l'encontre de l'altérité.

II.4. Circulation des motifs de l'identification en crise dans les œuvres

II.4.a. Transitions incertaines et positions d'entre-deux

Sans chercher à répertorier tous les aspects esthétiques rendant compte d'une construction identitaire problématique à travers les trois œuvres traitées, il est opportun de souligner que quelques traits récurrents – concernant la fable, la spatio-temporalité ou le

¹ Sur ce point, nous renvoyons encore à l'ouvrage de Daniel GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne, L'esprit fumiste*, op. cit.

personnage – apparaissent clairement comme significatifs de ce malaise. Parmi ces marques, la plus évidente réside sans doute dans la prégnance de situations de transition, de doute ou d’incertitude dans les conditions des personnages. L’effet suscité par leurs situations et leurs réactions s’assimile alors à de l’expectative ou à une impuissance due à la vacillation d’un ordre. Ce type de situation et de spatio-temporalité apparaît aussi bien dans les pièces de Paul Pourveur – qui exploitent parfois à l’extrême la déstructuration temporelle et le mécanisme du réseau structuré par une multitude d’embranchements et de connections – que dans les textes de Grumberg et de Benaïssa, pourtant moins déroutants dans leurs déroulements ou dans leurs lieux.

L’œuvre de Pourveur privilégie sensiblement ce genre de situations : celles-ci forment d’ailleurs un arcane important de sa dramaturgie. Dès sa première pièce rédigée en français, *Oum’loungou, L’homme blanc*, publiée en 1989, l’on peut identifier cette disposition comme l’un des points centraux de la représentation. En effet, la pièce met en scène un groupe clairement réparti entre deux catégories, les personnages blancs et les personnages noirs, qui se retrouvent sur une île, avec pour projet affiché de construire une histoire commune pour dépasser les souffrances et la culpabilité laissées par l’histoire coloniale. À plusieurs reprises, l’un des personnages décrit l’espace fictif comme stérile et désinvesti.

Dieudonné : [...] L’île sur laquelle nous nous trouvons ne produit plus rien. Pas de végétations, ni fruits, ni culture. La pluie ne passe jamais par ici. Le vent non plus d’ailleurs. Le soleil vient encore de temps en temps mais ses rayons ne réchauffent plus. La mer est encore là, mais les vagues ne prennent plus la peine de balayer nos plages.¹

Les espaces et les situations de ses textes ultérieurs reprendront pour la plupart cette configuration d’indétermination, de transition et de parenthèse hors du cours concret de l’existence. L’on peut à ce titre rappeler l’aéroport à l’arrêt dans lequel se déroule la conversation des trois femmes de *Décontamination* ; mais l’on peut également mentionner la ville recouverte de brouillard au point de rendre invisibles les contours des bâtiments et de paralyser toute manifestation dans *White-out*, ou l’habitable d’une voiture roulant de nuit, sans aucun but, dans lequel se déroule *Contusione è minima*². Quant aux situations des personnages, elles relèvent également de ce motif de la charnière, ouverte à de multiples dénouements, propice à l’hésitation et au doute, alors que les protagonistes hésitent à choisir et à renoncer à la multiplicité des possibles.

¹ Paul POURVEUR, *Oum’loungou, L’homme blanc*, op. cit., p. 11, et p. 30 avec l’ajout d’une remarque : « ni culture, aucune terre qui digère les graines ».

² Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, adapté du néerlandais par Elisabeth BROUILLARD et Paul POURVEUR, Carnières-Morlanwez, Lansman, 2004, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 156.

Les pièces de Benaïssa se centrent également sur les incertitudes d'un personnage par rapport à une tradition et à un ensemble de références héritées. L'identification et l'adhésion à des principes établis peuvent soit poser question et se trouver remises en cause par l'appréhension et la fréquentation d'autres modes de vie et de pensée, soit apparaître comme un ancrage identitaire rassurant qui procure une identité claire et qui justifie objectivement une délimitation de la communauté et des liens sociaux. Dans plusieurs de ses textes, Benaïssa montre néanmoins que cette soumission et cet attachement à des fondamentaux réaffirmés avec force ne constituent en rien une solution ni même une alternative face à l'émergence de la divergence et à l'éclatement des voies. Il fait apparaître à travers les répliques et les réactions de certains protagonistes combien ces principes engendrent un mécanisme de surenchérissement dans l'affirmation identitaire et de soupçon généralisé envers tous les autres membres de la communauté, toujours suspectés de ne pas y adhérer pleinement. L'on peut d'ailleurs comparer cette orthodoxie qui conduit la communauté à une guerre civile, interne, au jacobinisme qui a dévoyé la Révolution française pour instaurer la Terreur. Sa pièce consacrée à la mémoire de l'histoire de l'Algérie présente dans son avant-dernière séquence un dialogue entre un fils qui a dû s'exiler à la suite de menaces politiques et l'esprit de son père qui a été torturé et tué par l'armée française pendant la guerre d'Indépendance. La satisfaction du père de voir la pleine réalisation de tout ce pourquoi il luttait se heurte au bémol du fils, qui lui signale que les Algériens – bien qu'indépendants et citoyens dans leur patrie – vivent encore dans un état de guerre et connaissent encore la violence au quotidien.

L'auteur : Explique-moi pourquoi, trente ans après, certains Algériens ont pris le maquis et tuent.
Le père : Quoi ? L'Algérie a été recolonisée ? On les a pourtant tous chassés ; il ne restait aucun étranger à l'Indépendance.
L'auteur : Faute d'étrangers, des Algériens ont pris le maquis contre des Algériens.
Le père : Pourquoi ?
L'auteur : Parce qu'ils étaient en manque d'étrangers.
Le père : Pour faire quoi ?
L'auteur : Pour libérer l'islam.
Le père : De qui ?
L'auteur : Des musulmans... peut-être ?
Le père : Je ne comprends pas... Le président est musulman ?
L'auteur : Sûr !
Le père : Le gouvernement est musulman ?
L'auteur : Dans sa totalité !
Le père : Le peuple est musulman ?
L'auteur : Il n'y a pas un Algérien chrétien, pas un juif algérien, ils sont tous musulmans.¹

¹ Slimane BENAÏSSA, *Mémoires à la dérive*, in *Prophètes sans dieu*, suivi de *Mémoires à la dérive*, Carnières, Lansman, 2001, pp. 87-88.

La transition entre la libération du joug imposé par l'autre colonisateur et l'acceptation d'une liberté et d'une indépendance propre à chaque individu a manifestement posé problème. Benaïssa pointe à travers ce dialogue que la répétition de la violence découle d'une crise des identifications qui se présente à première vue plus sous la forme d'un figement normatif que d'une dissolution ou d'une désorientation.

L'œuvre de Grumberg montre quant à elle souvent des individus pris dans un étiquetage identitaire fort, face auquel ils ne parviennent pas à adopter une attitude univoque. Ils cherchent d'une part à esquiver cet estampillage que leur accole la voix de l'Autre, mais d'autre part ils ne peuvent s'en défaire ou s'en écarter complètement puisque l'étiquette provient d'une transcendance ou d'un legs irrécusable, qui a marqué leur corps ou leur être. Grumberg nous montre ainsi des individus suspendus à une identification et à une caractérisation imposées de l'extérieur, mais aussi incapables de s'y inscrire ou de désirer reprendre cette caractéristique ou cette distinction à leur compte. L'on rencontre bien entendu ce type de position subjective dans ses pièces qui mettent en scène des personnages juifs en proie aux persécutions ou à l'injustice à cause d'une appartenance liée à l'arbitraire de la naissance. Ce trait occulte leur subjectivité aux yeux des autres, au point qu'il annihile parfois leur investissement dans des identifications différentes. Le mécanisme d'attribution externe et arbitraire d'une caractéristique qui paralyse la construction identitaire du sujet et le transforme en objet apparaît déjà au principe d'une de ses premières pièces. *Mathieu Legros* – composé par Grumberg en 1965 et resté inédit à l'exception d'une séquence parue dans la revue *Europe* – présente en effet les aventures de Mathieu, jeune paysan qui rêve de devenir musicien et qu'un noble persuade de s'enrôler dans l'armée napoléonienne contre la promesse d'y être tambour. Au lieu de cela, Mathieu est envoyé aux avant-postes d'Austerlitz, muni de baguettes mais sans instrument. Le paysan, qui se retrouve soldat de première ligne sans avoir jamais cherché à investir cette fonction, se voit en outre distingué et encouragé par Napoléon lors d'une revue des troupes. Cette attention de l'Empereur renverse soudainement l'attitude de ses chefs et camarades, qui voient en lui le futur héros et martyr de la bataille. Le jeune bleu se voit donc paré d'une aura et d'un prestige qu'il n'a en rien recherchés et qu'il ne comprend d'ailleurs pas tout à fait. Il interroge naïvement un de ses compagnons :

MATHIEU. Dis donc, il y a un truc que j'ai pas très bien compris... Ce qu'a dit le Sergent à propos de mourir et tout ça, quoi, j'ai pas saisi...

L'ANGUILLE. Le Sergent a dit : tous ceux à qui l'Empereur a pincé l'oreille la veille d'une bataille y restaient le lendemain.

MATHIEU. Et c'est vrai, tu crois ?

L'ANGUILLE. Pour ça oui, le Sergent, il invente rien !

MATHIEU. Mais pourquoi c'est tombé sur moi ! Je dois même pas me battre, moi !

L'ANGUILLE. Pourquoi ?

MATHIEU. Je suis tambour !
L'ANGUILLE. Tambour ? Mais alors, pourquoi t'es là ?¹

Le désir d'identification et la possibilité de mettre un cran d'arrêt à l'aliénation font défaut pour nombre de personnages de Grumberg. Ils subissent leur situation sans y adhérer puisque celle-ci leur apparaît comme le résultat du hasard ou du désir d'un autre qui les détermine et les utilise à son gré. Ils demeurent toujours dans le doute et l'incompréhension par rapport aux traits identitaires et aux fonctions qui leur sont attribués.

II.4.b. L'emprise des identifications imaginaires

Parmi les discours que les trois œuvres contemporaines étudiées remettent en question et en jeu, le discours médiatique doit sans aucun doute figurer comme un point de rencontre et de visée partagée. Ce discours désincarné s'appuie sur une forme de reproduction et de diffusion technique – la radio, la télévision, l'Internet, le magazine, l'image numérisée – qui efface son origine et son inscription subjective. Sans décrire tout uniment ces techniques, les dramaturges mettent tout de même en évidence la simplification et la schématisation parfois manichéenne qu'imposent les médias. Ceux-ci privilégient en effet la rapidité et l'accessibilité au plus grand nombre. Ces discours comportent en outre un aspect totalisant : ils atteignent les individus jusque dans la sphère privée, sans limite temporelle, et les accompagnent parfois dans leur intimité. Ils s'appuient sur ce contact et cette proximité factices pour écarter l'intersubjectivité et l'incertitude du vrai, et s'inscrire par là dans le mouvement actuel de déni de la castration et d'abandon d'un ordre symbolique au profit du rapport des faits².

Les discours médiatiques véhiculent une voix qui ne s'affirme pas comme porteuse d'autorité – il s'agit même plutôt d'une parole sans auteur, sans responsable unique et identifié. Mais leur parole acquiert un poids et un statut d'argument d'autorité dans une société où le principe d'un discours subjectif de référence a disparu. Les discours médiatiques imposent donc leur simplification et leur réduction du sujet et de son désir à un cliché ou à un stéréotype, à une identification imaginaire normée, pouvant constituer un signe immédiat dans un ensemble fermé.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Mathieu Legros*, in *Europe, Revue littéraire mensuelle*, n° 990, octobre 2011, p. 268.

² Cf. à ce sujet Jean-Claude MILNER, *La politique des choses*, Paris, Navarin, 2005, p. 45 : « Les experts en suicide sont de fins observateurs de la langue. Mais les producteurs de la télévision américaine l'emportent sur eux ; pour pouvoir intituler une série 'Experts', ils avaient déjà compris qu'elle devait se centrer autour de l'autopsie. »

La télévision, ses émissions et ses figures occupent les scènes de Grumberg et de Pourveur, presque autant que ce média occupe les foyers contemporains. Au cours du premier chapitre, l'on a déjà mentionné la saynète de Grumberg *À qui perd gagne*, qui reprend les schémas des jeux télévisés. Mais plusieurs de ses textes montrent aussi des personnages téléspectateurs qui se laissent absorber par les discours télévisuels, et balancent entre la crédibilité importante qu'ils leur accordent et leur désir de les considérer comme un complot destiné à les mystifier. Le couple mis en scène à travers *Moi je crois pas !* illustre bien cette ambivalence à l'égard des paroles et des images qui leur parviennent via leur télévision.

MONSIEUR. Y a pas de yéti, merde ! Personne n'a jamais vu de yéti ! Personne !

MADAME. Sauf le type aux yeux bridés, à la tête en pain de sucre, qui l'a vu, de ses yeux vu, et que moi j'ai vu de mes yeux vu, à la télé.

MONSIEUR. Ton type aux yeux bridés a dit avoir vu des traces de pieds, point final.

MADAME. Et le yéti !

MONSIEUR. Non, non, non, pas le yéti. Si yéti y avait, ils l'auraient filmé pour le balancer en *prime time* à la télé [...].¹

MADAME. Qu'est-ce qui te rend malade chéri ?

MONSIEUR. Tout. Et surtout la crédulité des masses. Ouais, c'est ça, la crédulité des masses...

(*Bref silence. Monsieur reprend.*)

Y a quoi ce soir à la télé ?²

Les personnages ne parviennent plus à se situer eux-mêmes, entre le crédit dont bénéficie a priori la télévision, en tant que source majeure d'informations concernant la réalité dans son ensemble, et l'impression que celle-ci véhicule la volonté d'un Autre lui-même non identifié, qui ne leur délivre que des représentations formatées. Dans cette situation, l'identification des sujets à un ensemble de croyances partagées par la communauté ne peut s'effectuer³ – ce que traduit avec exclamation le titre *Moi je crois pas !*

Pourveur introduit quant à lui la télévision ainsi que la radio et la publicité dans son œuvre. Il fait aussi entendre, sur un mode plus espiègle que le personnage de *Moi je crois pas !* que sous leurs productions, qui s'affichent comme des reflets de la réalité, se dissimule un processus de réduction ou de construction. Le dramaturge explicite les raisons de cette démarche en citant l'exemple de la retransmission médiatique des débuts de la guerre menée en Irak par plusieurs pays occidentaux :

Pendant la guerre en Irak (2003), six cents journalistes furent « intégrés » dans des unités militaires de la coalition. Ce système appelé *embedding* produisit chaque jour six cents histoires « en direct ». Chaque histoire donnait l'impression d'être un témoignage au cœur de la guerre et semblait raconter

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Moi je crois pas*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Sur cette relation entre partage de croyances et construction ou maintien de la communauté, voir l'avant-propos d'Henri Rey-Flaud à l'ouvrage collectif *Croyance et communauté* : Henri REY-FLAUD, « Avant-propos », in Henri REY-FLAUD et Jean-Daniel CAUSSE, sous la dir. de, *Croyance et communauté*, Montrouge, Bayard, 2010, pp. 7-19.

l'essence même. Mais mise dans le contexte des 599 autres histoires ainsi que d'autres sources d'informations et des 61150 sites Internet, chaque histoire perd tout caractère de véracité pour devenir toute relative.¹

Il pointe donc « une surabondance de l'information »² qui rend aujourd'hui illusoire la détermination d'éléments qui pourraient constituer des vérités communes et des points d'identification. De la substitution d'un discours de référence par une accumulation de données découle une emprise plus forte des discours qui en appellent au moi-idéal, tels celui des marques commerciales qui promettent au consommateur de lui donner aussi une image et une identification à une valeur ou à un groupe particulier. Les personnages féminins de *L'Abécédaire des temps (post)modernes* choisissent par exemple leurs sous-vêtements ou leur attitude en se référant aux images publicitaires de la campagne de la marque de lingerie *Aubade* qui associait les produits à des « leçons » de séduction.

Ensuite elle choisit scrupuleusement sa lingerie.
Elle opte pour la leçon 27 de la collection Aubade
'Créer une zone de turbulences'.³

Ghislain :

Et demain.
De nouvelles envies et tentations.

Ghislaine :

Je m'habillerai de la leçon 55 : créer de nouveaux frissons.⁴

L'imaginaire érotique semble devoir en passer par ces représentations stéréotypées et lisses pour s'y conformer et s'y réduire, annihilant par là la potentialité d'une construction singulière de représentations du désir.

Si la prégnance des discours médiatiques se fait par contre moins sentir dans les pièces de Benaïssa, les discours religieux et politiques fournissent l'apport d'identifications imaginaires fondées sur la simplification et le manichéisme, en particulier auprès de personnages jeunes qui ne parviennent pas à se construire une représentation sociale. Le discours politico-religieux qui sert de recours et d'échappatoire à ces jeunes se révèle particulièrement dans *Les fils de l'amertume*, où Benaïssa juxtapose les destins d'un journaliste algérien et du jeune islamiste qui l'assassinera dans la dernière séquence. Ce dernier raconte comment il a été renvoyé de l'école et a commencé à voler, jusqu'à sa

¹ Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », in *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, 4^e trimestre 2009, p. 83.

² Paul POURVEUR, « Sivas, une reconstruction (fictive ?) », in Véronique LEMAIRE et Jean-Marie PIEMME, sous la dir. de, *Usages du document. Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales*, n° 50, 2011, p. 85.

³ Paul POURVEUR, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, représenté en 2009 au théâtre du Rideau à Bruxelles, texte inédit transmis par l'auteur, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

rencontre avec un émir dont la parole lui « a tout appris ». L'une des séquences de la pièce consiste en un discours de cet émir, qui se fonde sur une opposition radicale entre « eux » et « nous ».

Djilali : [...] Les ennemis de l'Islam ne dorment pas et se demandent pourquoi nous, nous ne dormons pas. Les ennemis de l'Islam combattent et se demandent pourquoi nous, nous luttons. Les ennemis de l'Islam se développent, avancent et ne se demandent pas pourquoi nous, nous reculons et restons sous-développés. Chers croyants, toutes les valeurs qu'ils ont créées pour eux restent à eux. Ils ne nous en feront pas profiter. C'est pourquoi notre devoir est de revenir à l'Islam. C'est notre Dieu qui nous donnera la modernité, la prospérité : pas le roumi ni le mécréant.¹

La construction subjective fondée sur le nécessaire va-et-vient entre aliénation et séparation ne résiste pas à la conception identitaire véhiculée par ce discours. Celui-ci propose de substituer au mouvement entre adhésion à des références héritées et communes et dégagement de positions subjectives propres une conformité totale à un principe causal incarné. Alors qu'il prétend réagir à la crise des identifications, il y participe et il la renforce même.

II.4.c. Crise des identifications et crise du personnage

En-deçà des discours que peuvent tenir ou entendre les personnages, la problématisation des identifications se traduit aussi au travers de la structuration même de l'entité « personnage » par les dramaturges. Comme l'a montré Robert Abirached, cette entité a déjà connu plusieurs crises au cours de l'histoire du genre théâtral. Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*², il analysait comment les dramaturges et metteurs en scène modernes ont voulu bouleverser le principe d'identification mimétique du personnage à un individu doté d'un ensemble de traits physiques, psychologiques, sociaux et culturels, qui le différencient nettement des autres protagonistes. Pour s'opposer au mimétisme schématique du théâtre bourgeois ou de boulevard, des dramaturges comme Maeterlinck ou Jarry ont créé des protagonistes réduits à leur fonction, dépourvus d'intériorité ou de motivations psychologiques transparentes et immédiatement compréhensibles pour les spectateurs. Le personnage en tant que support mimétique d'un individu et du discours de celui-ci s'est trouvé battu en brèche de multiples façons, exhibé et dénoncé comme un leurre, jusqu'à se trouver rejeté au profit de la présence et du corps de l'acteur seul – les dramaturges lui accolant alors parfois à peine une distinction de sexe ou le réduisant à un support de parole distingué par un chiffre ou une lettre. Abirached situe cette voie du rejet du personnage comme individu doté

¹ Slimane BENAÏSSA, *Les fils de l'amertume*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1997, p. 52.

² Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Tel », n° 245.

d'un caractère singulier et d'une existence propre dans un courant de rejet du réel au théâtre, qui a pris court avec le symbolisme et les avant-gardes du XIX^e siècle. Ce mouvement s'est poursuivi tout au long du XX^e siècle, tout en se heurtant toujours au paradoxe de la matérialité de la scène et à la réalité corporelle de l'acteur.

Si, comme le veulent les poètes du symbolisme français, le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques, il ne saurait se prêter à la plus minime caractérisation : l'individualiser, c'est peu ou prou le rendre à la psychologie, à la société, à l'histoire, et le placer dans un décor figuratif revient à signaler son appartenance à la vie quotidienne. En toute rigueur, il faudrait lui interdire de prendre figure et corps, qui sont les premiers linéaments de la ressemblance à l'homme familier [...].¹

Pour les auteurs de théâtre à cheval sur les XX^e et XXI^e siècles que sont Grumberg, Benaïssa et Pourveur, il ne s'agit plus de viser à dépouiller le personnage de toute caractéristique mimétique. Ils leur attribuent, à des degrés divers, des noms propres, des caractéristiques sociales, des traits physiques et, parfois, de caractère. Mais il ne s'agit pas pour autant de dénier les remises en cause précédentes et de rétablir le personnage conçu comme un individu réel, impliqué dans un projet et un environnement réalistes. S'ils lui réattribuent un certain ancrage dans des traits identitaires et contextuels, ils ne l'impliquent toutefois pas dans une visée ou une quête identitaire précise et clairement exprimée. Leur personnage se trouve en général plutôt dans un temps d'arrêt suspensif, où il jette un regard réflexif et interrogateur sur les identifications qui sont ou ne sont plus les siennes – soit parce qu'il les a reprises à sa communauté, soit parce qu'il les a acquises par son action et par la reconnaissance sociale, soit parce qu'il les a récusées.

Pour mieux cerner ce traitement du personnage, l'on se doit de le situer par rapport aux grandes tendances des dramaturgies française et européennes contemporaines dans ce domaine. Les aspects de la réélaboration du composant « personnage » par les écritures théâtrales d'aujourd'hui ont été dégagés et analysés par Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*². Nous reprenons donc ici les principaux constats proposés par cet ouvrage. Sermon et Ryngaert notent combien le terme *personnage* même pose de nos jours question, au point d'être parfois remplacé par celui de *figure*, qui met plus l'accent sur le travail d'écriture et qui n'offre pas de résonance avec la notion de personne. Le personnage contemporain dont ils dressent le portrait se voit donc doté d'une identité plus indéterminée : il n'est plus l'agent d'une action principale mais il se constitue plutôt au travers d'une série de petites actions ; sa temporalité ne s'inscrit plus

¹ *Ibid.*, p. 180.

² Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

dans la continuité et la projection vers un avenir mais se concentre sur un présent, dans lequel il semble parfois bloqué ; sa parole reprend les diverses voix et discours qu'il rencontre ou s'adonne au commentaire et à la digression, en dévoilant le flot décousu et détourné d'une pensée intérieure. Sermon et Ryngaert repèrent en outre un procédé de mythification et de défamiliarisation à l'œuvre dans la construction du personnage théâtral : celui-ci peut faire référence à une figure culturelle ou réelle ou à un archétype connu, tout en présentant des ruptures étranges ou de déplacements troublants par rapport à ce modèle.

Le mouvement de dépersonnalisation peut également consister dans un refus de préciser une répartition de la parole, ou dans l'éclatement de celle-ci entre une multitude hétérogène d'énonciateurs. La mise en évidence de l'énonciation prime sur celle du fonctionnement de l'individu ou de l'âme :

Le personnage contemporain se présente moins comme relais vers un individu réel, du moins possible, que comme un être de jeu pris dans un univers de langue dont l'identité nominale, variablement cryptée, cristallise à divers degrés les enjeux de représentation, éprouve et figure plus ou moins directement les modes de fonctionnements théâtraux.¹

L'élaboration contemporaine du personnage révèle les enjeux d'une époque qui a pris acte du constat psychanalytique selon lequel l'énonciateur parle, mais est aussi parlé à travers sa parole. La dramaturgie substitue donc les actes de parole à l'action pour montrer l'humain aux prises avec sa parole.

Par rapport à ce panorama général sur le personnage contemporain, chaque dramaturgie construit son personnage, de façon plus ou moins conforme aux différents traits présentés. Il paraît ainsi évident que les protagonistes de Paul Pourveur correspondent dans une plus grande mesure que ceux de Grumberg au type-idéal du personnage contemporain de Sermon et Ryngaert. Pourveur recourt à des appellations génériques ou fonctionnelles – les locutrices de *Marrakech* et de *Décontamination* sont simplement désignées comme « Elle » et différenciées par un numéro –, ou alors il choisit les dénominations en fonction de leurs connotations symboliques ou culturelles et non par visée d'un réalisme mimétique – les deux principaux protagonistes de *Shakespeare is dead, get over it !* se nomment par exemple William et Anna. Le dramaturge belge cherche aussi à estomper les contours des personnages en tant qu'énonciateur : il introduit entre les répliques des passages narratifs ou des didascalies qui tiennent plus du commentaire subjectif que de l'indication descriptive. Les répliques elles-mêmes échappent au cadre mimétique pour intégrer des passages adressés explicitement au public

¹ *Ibid.*, p. 76.

Toutefois, l'œuvre de l'auteur de *L'Atelier* est multiple : elle compte plus d'une trentaine de titres parmi lesquels on trouve des saynètes courtes qui font intervenir des personnages typés et dépourvus d'épaisseur psychologique, ou des pièces plus longues qui donnent voix et corps à des personnages qui se calquent plus sur les traits d'un individu singulier. Grumberg attribue à ces derniers un nom, un état civil et un caractère ; il les inscrit dans un contexte social et historique précis et reconnaissable, dans une histoire et un passé personnels. Mais malgré ce « mimétisme » qui pourrait faire croire à une construction identitaire stable et non problématique, les personnages de ces pièces longues se caractérisent par une interrogation et une incertitude quant aux identifications à travers lesquelles ils s'étaient construits. À la suite d'un événement qui a marqué leur existence, toute quête ou tout conflit ne peut plus prendre sens à leurs yeux. Leur action consiste plus à parler, à converser et à raconter des anecdotes, vécues ou entendues, ailleurs ou avant, qu'à poser des gestes en vue d'un but déterminé. Les comédiens amateurs de *Dreyfus...*, qui semblent au départ travailler en vue de présenter leur pièce à un public, passent en réalité bien plus de temps à discuter la teneur du texte ou la distribution qu'à répéter activement. D'ailleurs, le projet n'aboutit pas : l'on apprend lors de la dernière séquence que la compagnie s'est disloquée et que les acteurs restant sont passés à une autre pièce. De même, l'action de coudre effectuée par les ouvrières de *L'Atelier* ne constitue pas un objectif central pour la structure dramaturgique. Ces personnages féminins représentent des femmes de classe populaire, dans leur existence ordinaire : elles n'ont pas d'autre projet que d'assurer leur subsistance. L'action de coudre fonctionne plus comme une occupation permettant de libérer la parole que comme un ressort et un enjeu de leur construction identitaire. La progression dramaturgique des pièces ne s'appuie donc pas sur un personnage conçu comme en quête d'une identité à établir ou à sauvegarder. Au contraire, le personnage grumbergien apparaît plutôt en retrait par rapport à ses identifications. Ce sont ses interrogations et les conversations qu'elles suscitent qui font avancer la pièce.

Le retrait par rapport à soi pourrait également figurer la position des personnages de Benaïssa. S'ils correspondent toujours en partie à une conception du personnage comme calque d'un individu, ils ne sont pas pour autant conçus comme des êtres humains réels que le spectateur observerait dans leur existence. Étant donné que le dramaturge algérien les fait s'adresser directement au public pour évoquer des événements extérieurs ou pour lui expliquer leur état d'esprit, il coupe court à l'illusion réaliste. Les intervenants sont parfois explicitement désignés comme des acteurs, qui peuvent au besoin représenter des êtres que rencontrent les protagonistes. Le personnage affiche plus son statut de représentant qu'une

prétendue existence réelle et indépendante de l'univers scénique. Benaïssa exploite d'ailleurs parfois la réalité de l'acteur sur qui repose la représentation. Dans *Prophètes sans dieu*, les personnages de Jésus et Moïse sont par exemple brusquement abandonnés par leurs acteurs. Ces derniers interpellent le personnage de l'auteur sur le bien-fondé de sa tentative de présentation d'un dialogue entre représentants des monothéismes alors qu'il refuse de représenter le prophète musulman. La rupture se marque d'ailleurs aussi dans les didascalies nominales, qui passent de « Jésus » et « Moïse » à « l'acteur Jésus » et « l'acteur Moïse ».

Moïse : Mon cher auteur, si tu n'es pas capable d'inventer le personnage qui doit avoir une parole, tu n'es pas un auteur ; Parce qu'au théâtre, on ne peut parler d'un personnage théâtralement absent.

L'auteur : Dans « Hamlet », le père n'est pas là. C'est un personnage absent.

Moïse : Mais Hamlet est là ! On ne te demande pas de montrer Dieu, mais son prophète.

L'acteur Jésus : Bon ! Ou tu joues Mahomet, ou j'arrête.

L'auteur : Et toi, Moïse ?

L'acteur Moïse : Premièrement, je ne suis plus Moïse parce que j'ai le sentiment qu'on est aussi minables qu'une mauvaise prophétie. Deuxièmement, il a raison : il faut bien que quelqu'un joue Mahomet sinon, on passe pour des imbéciles.¹

Le personnage de Benaïssa ne se présente donc ni comme un fantôme abstrait et indéfinissable, ni comme un individu indépendant doté d'une personnalité complète. Il correspond plutôt à une conscience ouverte au questionnement et à la remise en cause de son histoire et de tout ce qui le définirait. Dans son étude des *Fils de l'amertume*, Janice Gross constate à propos du statut attribué au personnage par l'écriture théâtrale de Benaïssa que :

In his refusal to assign hero status to a single character, Benaïssa's plays seem to place the unresolvability of tensions as a center-stage event, thereby promoting a form of critical consciousness about the relationship between the individual and his or her place in society.²

Chez les trois dramaturges, le personnage reçoit un traitement ambivalent : il s'inscrit à la fois toujours dans la correspondance avec un individu réel, mais cette illusion de personne se fissure par endroits. Sa parole affiche plus ouvertement son adresse au spectateur, et consiste plus souvent en un langage réflexif et interrogateur qu'en un langage performatif. Les personnages sont caractérisés par des traits identitaires qui les individualisent – dans une plus ou moins large mesure – ; mais ces aspects d'eux-mêmes font toujours l'objet d'un questionnement et d'une incertitude. Leur adhésion à ces traits et à la catégorisation qu'ils véhiculent devient problématique.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Prophètes sans dieu*, op. cit., pp. 37-38.

² Janice B. GROSS, « The tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's Drama of terrorism », in *Theatre Journal*, n° 54, 2002, p. 375.

Synthèse et remarques conclusives

Dans ce deuxième chapitre, nous sommes partie des notions de doxa et de stéréotype car celles-ci permettaient d'établir une transition entre les aspects de l'énonciation humoristique et le phénomène d'identification en crise. Nous voulions montrer combien cette problématique repérée et analysée par les sociologues et les psychanalystes détermine le contexte et les discours du temps dans lesquels s'insèrent les trois œuvres que nous étudions. Le stéréotype présente un fait ou un sujet en le réduisant à certains aspects que l'opinion courante attribue à une catégorie à laquelle il peut être rattaché. Sa persistance traduit la tendance du sujet humain à identifier et à distinguer les réalités qu'il rencontre par des traits marqués, ainsi que son besoin de partager les signifiants et les représentations déjà contenus dans le discours de la communauté. Le stéréotype caricature en partie l'ambivalence et le va-et-vient du processus de la construction identitaire et de l'identification. D'une part, il se trouve ancré dans une disposition sociale et une structure langagière préalable au locuteur qui l'invoque ; et d'autre part, il témoigne du besoin de signifiants qui marquent les éléments et les personnes pour pouvoir les opposer, les relier et les situer. Dans cette perspective, la reprise ludique et parodique des stéréotypes dans les écritures théâtrales de Grumberg, Benaïssa et Pourveur produit un effet de connivence – elle fait allusion à des représentations implicites partagées et elle institue une complicité de la scène à la salle dans la subversion de ces signes figés ainsi que des normes et des automatismes de pensée qu'ils induisent.

L'exposé des fondements du concept psychanalytique d'identification et de sa dynamique a permis d'apporter un cadre théorique à l'intuition d'une mise en perspective par les œuvres des rapports du sujet humain aux signifiants, aux traits et aux appartenances qui le constituent vis-à-vis des autres. Pour analyser des textes théâtraux dans lesquels les personnages eux-mêmes développent une réflexion sur leur être et sur ce qu'il en paraît, il était essentiel de comprendre la structure des aspects qui composent le moi humain en-deçà de son unicité et de sa cohérence apparentes. L'identification permet d'une part au sujet d'assimiler des traits qui le relient aux autres et lui permettent d'apparaître comme inclus dans une communauté : il s'en approprie la langue, les conventions, les références et les croyances. D'autre part, l'identification offre au sujet la possibilité de se singulariser et de se présenter vis-à-vis des autres au travers de signifiants inédits qui récusent la catégorisation accolée par une appartenance initiale ou arbitrairement attribuée. Étant donné cette construction, la crise qui touche l'identification peut prendre deux configurations.

Le déni d'un ordre de références instaurant du tiers rend problématique pour le sujet l'assomption identificatoire de signifiants et de traits qui l'incluraient dans une communauté, qui le positionneraient dans une structure et qui lui permettraient de se distinguer. Sans cette acceptation d'un tiers garant du système des signifiants¹, le sujet peut soit se trouver saisi d'un doute hyperbolique par rapport à son être même : il erre alors dans l'incertitude et l'indéterminé, incapable de couvrir le vide qui le définit en tant que sujet ; soit l'angoisse suscitée par l'effacement de l'ordre symbolique peut mener le sujet à inverser l'incertitude et la désertion du jeu des identifications, pour se soumettre à une logique d'appartenances établies, d'identités marquées par des critères factuels et des oppositions radicales. Ces deux symptômes correspondent en réalité aux deux faces complémentaires d'une même médaille².

Les deux revers de cette crise constituant l'un des malaises majeurs pour les sociétés occidentales contemporaines se trouvent exprimés dans les œuvres de Grumberg, Benaïssa et Pourveur, au travers des situations, des thèmes et d'aspects de la dramaturgie tels que l'espace ou le personnage. Sans pouvoir encore articuler ces aspects dramaturgiques et stylistiques à des analyses de textes et à l'esthétique propre à chaque auteur, nous avons pointé la récurrence de certains motifs ainsi que le partage d'une certaine conception du personnage entre ces trois œuvres pourtant très différentes. L'on a ainsi pu remarquer que leurs textes présentaient certes des protagonistes pourvus de traits identitaires, d'une situation contextuelle, familiale ou sociale, mais que ceux-ci se caractérisaient par leur réflexivité ou par leur désengagement vis-à-vis de ces marques et de cet ancrage. La conception du personnage que l'on observe dans ces dramaturgies ne correspond plus tout à fait à celle d'un individu doté d'une fonction et d'une identité univoque, sur lesquelles se fonder pour s'inscrire dans une intrigue ou dans une quête. Au contraire, les événements que les protagonistes rencontrent dans le fil des pièces apparaissent plutôt comme le fruit de l'arbitraire, de l'occasion ou des aléas de la vie même.

Comment joindre les constats d'un malaise touchant la construction identitaire dans les sociétés actuelles, qui ont fait l'objet de ce deuxième chapitre, avec la prégnance du discours humoristique dans les écritures dramatiques étudiées ? L'on reprendra les caractéristiques de cette énonciation proposées précédemment pour les articuler au cours du prochain chapitre à la dialectique entre adhésion à des signifiants communs et ouverture au

¹ Ce tiers correspond dans la terminologie lacanienne aux « noms-du-père ».

² Cf. à propos de cette articulation et de l'identification symbolique le chapitre sur le vide subjectif de Slavoj ŽIŽEK, « Cogito : le vide nommé sujet », in *Subversions du sujet, Psychanalyse, philosophie, politique*, trad. de l'anglais par Élisabeth DOISNEAU, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, coll. « Clinique psychanalytique et psychopathologique », pp. 17-88.

manque et à la perte qu'implique l'ordre symbolique. Avant de montrer, dans la deuxième partie de ce travail, comment le rapport du discours humoristique au questionnement des identifications se traduit selon une voie bien particulière dans chaque œuvre, il demeure utile de passer encore en revue quelques éléments des théories psychanalytiques, linguistiques et sociologiques qui permettent d'appuyer cette articulation.

Chapitre III : L'humour comme restauration du symbolique

III.1. Façon de mi-dire une vérité « pas-toute »

III.1.a. Un moyen d'expression pour contrer l'oppression

Dans sa réflexion sur le langage, le philosophe Vladimir Jankélévitch est parti de la notion d'ironie, pour aborder également le mode de relation que permet le langage humoristique. Certains chapitres de son ouvrage intitulé *L'ironie* concernent d'ailleurs une forme d'« ironie sur soi » plusieurs fois associée au terme d'*humour*. Selon Jankélévitch, cette ironie sur soi offre au locuteur une voie pour reconnaître que les éléments et les traits qui composent son être et son image découlent aussi des injonctions de la tendance ou de la coutume commune. C'est une manière de se prémunir contre l'illusion d'éternité, d'absolu et de nécessité que la conscience humaine tend à entretenir à propos des faits qui la concernent, mais aussi d'économiser déjà sur l'éventuelle douleur liée à l'anéantissement d'un de ces traits :

Je ne puis ouvrir la bouche sans imiter quelqu'un ou contrefaire quelque chose ; j'ai beau me travailler pour être le premier, pour penser de l'inédit, toujours la tradition et la mode tirent les ficelles ; mes phrases, mes idées... hélas ! mes sentiments eux-mêmes sont plus ou moins des pastiches ; nous croyons aimer, et nous récitons ! [...] Nous savons bien comment tout cela finira, et le jour même où le sentiment se déclare, nous prenons nos dispositions pour n'être pas surpris par son déclin [...]. Devançant la terminaison, l'humour prévient le souci !¹

Cette économie qui transforme par le langage la perte future ou possible en un gain de plaisir se double d'une dimension diplomatique. L'« ironiste sur soi » se garde selon Jankélévitch de « figurer dans chaque signe intégralement »² et offre donc moins de prise aux vexations ; il échappe en partie aux dommages qui lui sont infligés et se fraie dans le même temps une piste pour suggérer l'inanité de la démarche de celui qui l'abaisse ou le poursuit.

Son intérêt pour les tactiques et les parades développées par les dominés amène Jankélévitch à privilégier sur la fin de son parcours la notion d'humour à celle d'ironie. Dans la série d'entretiens qu'elle a menée avec le philosophe, Béatrice Berlowitz souligne que « ce soutien aux petits, aux obscurs, aux sans-grades, fait comprendre pourquoi [Jankélévitch]

¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, « Nouvelle bibliothèque scientifique », pp. 30-31.

² *Ibid.*, p. 34.

privilégi[e] l'humour. Car c'est par la grâce de l'humour, unique droit laissé aux opprimés, que l'histoire des hommes peut quelquefois excéder la philosophie de l'histoire. »¹ En effet, dans sa réponse, Jankélévitch compare cette disposition langagière au voile, à une « gaze légère » qui s'accommode bien du fait que la vérité ne peut se saisir de façon directe : « ce trouble, cette buée sur la transparence immédiate annonce la complexité d'une vérité fuyante, qui ne peut jamais être dite exhaustivement »². Cette manière détournée d'atteindre une part d'une vérité pourtant instable « substitu[e] au triomphe des triomphants le doute et la précarité »³ et tire un parti positif de la perte ou de l'offense, car « chez les humiliés et les offensés, l'humilité humoristique permet de surmonter l'humiliation : grâce à l'humour le pauvre devient riche dans sa misère, riche de sa propre misère ; riche de sa propre dérélition. »⁴

La vocation de l'humour à exprimer le parti de ceux que laissent de côté les structures sociales, ou que stigmatise un pouvoir fort, s'est de tout temps clairement manifestée ; elle guidait par exemple déjà l'écriture de la *Modeste proposition* de Swift⁵, à l'égard des Irlandais appauvris par les autorités anglaises. Si la contestation se fait sur le mode du détournement, de l'allusion ou de l'autodérision, les détenteurs de l'autorité ou de la force perdent de leur crédibilité en tentant de l'éliminer. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les comiques, les dessinateurs de presse et les chroniqueurs se voient parfois reprocher par certains de ne pas s'exposer véritablement, et de vampiriser le travail ou le discours de ceux qui assument un rôle important dans la société⁶.

Cependant, la dissipation de l'humour ne rejoint pas tout à fait la provocation et la désinvolture du cynisme. Là où les partisans de Diogène contestent de manière radicale et frontale toute structure, toute convention et tout jeu de rôle social, l'humoriste tente plutôt de composer : il ne s'abstrait pas de l'organisation sociale, mais il sème dans son discours des signes qui pointent ses dérives et ses abus. Il restaure la liberté d'expression d'une manière peut-être plus audible que le pur cynisme, qui court le risque de se voir assimilé à la folie ou à la stupidité. Toutefois l'humour décliné dans ses nuances les plus sombres peut quelquefois se confondre avec une raillerie des plus cruelles. Mais ce discours ancré dans le masochisme ou

¹ Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond humour », in Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio » : Essais, n° 60, p. 183.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ Cf. supra, point I.2.b.

⁶ Cette objection n'est pas neuve – on la décèle déjà dans l'argumentation de Lipovetsky dans *L'ère du vide* – mais elle se présente encore aujourd'hui avec la force de l'inédit, par exemple dans le récent ouvrage de François L'YVONNET, *Homo comicus, ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2012.

la mélancolie garde la particularité de donner à lire entre ses lignes la persistance d'un désir pour un idéal de vérité ou de justice.

III.1.b. Relation de l'énonciation humoristique à la vérité

L'effet politique de contestation ou d'ébranlement des dominations souvent attribué aux discours comiques se décline depuis la mise en cause radicale ou insolente jusqu'à l'expression voilée des aspects absurdes ou peu nobles que taisent l'idéologie ou les tenants de positions supérieures. Parmi ces variations, le discours humoristique se place plutôt du côté de la mise au jour d'une part de vérité. Il permet d'atteindre et de traduire dans l'ordre du signifiant une vérité, même partielle, qui demeurerait sinon inhibée ou désinvestie pour le sujet. En cette matière, l'humour constitue pour ceux qui le pratiquent ou qui y assistent un antidote à « l'interpassivité »¹ et au déni conscient que décrit par exemple Octave Mannoni dans l'article qu'il a intitulé « Je sais bien mais quand même... »².

La propriété de l'humour pour produire un effet de véracité tient aussi à la structure et à l'essence de « la vérité ». Celle-ci se trouve subordonnée au signifiant et au langage, au travers duquel elle s'exprime. L'absence radicale de métalangage qui permettrait de « dire le vrai sur le vrai » est soulignée par Lacan dès ses premiers *Écrits*. Dans *La chose freudienne* notamment, il part de sa proposition d'un retour aux sources freudiennes de la psychanalyse pour émettre plusieurs remarques fondamentales sur le rapport du sujet, de l'être parlant, à la vérité.

À l'opposé d'une pensée relativiste et individualiste, il n'est pas question pour Lacan de renoncer au principe de la vérité pour laisser place à l'idée d'une multiplicité de vues contradictoires mais également valables. Le sujet peut au contraire s'engager dans une recherche de la vérité, et non dans une acceptation passive de la juxtaposition de vues liées uniquement au ressenti de l'individu qui les soutient. La vérité reste une dimension bien réelle, dont on ne pourrait dire qu'elle n'existe pas et qu'il est inutile de vouloir l'atteindre. Lacan pointe même comme un noyau de l'apport de Freud l'existence d'un ordre de la vérité : « si Freud n'a pas apporté autre chose à la connaissance de l'homme que cette vérité qu'il y a

¹ Le concept d'interpassivité a été surtout développé par Slavoj Žižek dans un article intitulé « Le sujet interpassif », in *La subjectivité à venir, Essais critiques*, trad. de l'anglais par François THÉRON, Paris, Flammarion, 2006, coll. « Champs », n° 724, pp. 13-50. Il y montre que l'une des postures subjectives contemporaines réside dans le fait de ne pouvoir être passif ou investi qu'à travers l'intermédiaire d'un autre, censé quant à lui investir complètement la croyance qui soutient l'être ou l'action du sujet.

² Octave MANNONI, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Points », n° 179, pp. 9-33.

du véritable, il n'y a pas de découverte freudienne. »¹ En outre, il note la mise en évidence par Freud du fait que la vérité, qui « se dérobe aussitôt qu'apparue »², s'exprime au travers de signifiants. Il le lui fait dire en une longue prosopopée qui inclut la déclaration : « Moi la vérité, je parle. »³ Le vrai, en tant que réellement distinct de l'ensemble des discours, existe bien ; mais étant donné qu'il ne se découvre qu'à travers la parole, il demeurera toujours soumis à l'incomplétude de la loi du signifiant. La faille qui atteint structurellement la vérité dans son dire se verra encore affichée dans une célèbre phrase de Lacan à propos du statut de son propre enseignement. Dans *Télévision*, il déclare :

Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.⁴

De par sa structure, la vérité se présente à la fois comme « pas toute », comme toujours partielle, et comme bien réelle, comme impossible à évacuer sans autre forme de procès. L'existence de la vérité s'affirme à travers son inéluctabilité et sa nécessité : elle se révèle même à travers les tentatives de la masquer ou de l'évacuer.

Enfin, l'on doit garder à l'esprit que la vérité, qui cautionne notre réalité et notre société, a structure de fiction. Elle dépend aussi d'un acte de confiance et d'une suspension d'incrédulité, grâce auxquels nous pouvons vivre au jour le jour sans douter constamment de la fiabilité des institutions et des instruments auxquels nous faisons appel. Par ailleurs, toute société présentée comme une entité unifiée est illusoire ; c'est une illusion qui recouvre le fait qu'il n'existe que des liens sociaux multiples et inégalitaires entre des sujets tous singuliers. Sans cette vérité fictionnelle de la réalité, les rapports interhumains n'auraient d'autre consistance que l'impossible du réel.

Par rapport à cette structure, l'énonciation humoristique se présente comme un mode de relation possible à la vérité. En tant que dire détourné, allusif et réflexif, l'humour constitue un « mi-dire » qui produit des effets de vérité, mais ne prétend pas pour autant atteindre la vérité même. Le discours humoristique pointe partiellement la vérité, mais il permet aussi d'éviter la confrontation directe avec l'horreur du vrai. La surprise et l'heureux étonnement produits par la remarque humoristique découlent du fait que celle-ci s'écarte du raisonnement attendu, et produit dans le même temps un effet de dévoilement. Les réflexions

¹ Jacques LACAN, « La chose freudienne », in *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, p. 404.

² *Ibid.*, p. 406.

³ *Ibid.*

⁴ ID., *Télévision, op. cit.*, p. 509.

des Romantiques allemands sur l'ironie¹ ont mis en avant la prétention et l'effet de lucidité que véhicule cette posture énonciative ; l'humour la rejoint en cet aspect – la prétention en moins. L'énonciation humoristique conserve la vivacité et l'acuité du trait qui touche l'idole et la fait vaciller ; mais elle ne prétend pas détenir ou affirmer une vérité qui transcenderait les apparences hypocrites et trompeuses. En cela, elle apparaît comme un acquiescement à la structure même de la vérité, qui se cherche mais ne se rencontre que dans l'impossibilité de son dire complet et achevé.

Le discours humoristique n'équivaut pas au fait de tourner en dérision l'affirmation d'existence de la vérité ; sans reconnaissance d'une distinction possible entre ce qui est mensonge ou dissimulation, le trait humoristique ne pourrait en effet pas produire ces effets de lucidité et de pertinence qui le caractérisent. Pour cette raison, l'on ne peut adhérer complètement à l'articulation tracée par Candace Lang entre un type d'ironie et l'humour. Selon celle-ci,

A certain type of irony, when conceived of only as a divergence from the truth, with no subsequent moment of convergence, is metaphysically and ethically identical to *humor*, defined as a wordplay, or as any non-truth oriented mode of discourse.²

Lang reprend en partie les propositions de Lyotard pour avancer que de nombreux textes contemporains qui sont qualifiés d'ironiques par la critique correspondent plutôt à une tonalité humoristique, qui se déploie dans la surface au détriment d'une verticalité ou d'une transcendance. Cette observation d'une évolution de l'ironie moderne vers une tonalité humoristique correspondant plus à des principes postmodernes n'est pas sans pertinence. Mais elle ne peut toutefois pas amener à conclure que l'humour récusé toute existence de la vérité et toute possibilité de discrimination et de valorisation du vrai. Dans une définition qu'il en donne, Lacan exprime à merveille la liaison forte du trait d'esprit à la vérité grâce à son caractère diffracté et détourné :

L'essence du trait d'esprit – si nous voulons la chercher, et la chercher avec Freud [...] – réside dans son rapport à une dimension radicale, qui tient essentiellement à la vérité, c'est à savoir ce que j'ai appelé, dans mon article sur *L'instance de la lettre*, la dimension d'alibi de la vérité. De si près que nous voulions serrer l'essence du trait d'esprit, ce qui ne manque pas d'entraîner chez nous je ne sais quelle diplopie mentale, ce dont il s'agit toujours, et qui est ce qui fait expressément le trait d'esprit, c'est ceci – il désigne, et toujours à côté, ce qui n'est vu qu'en regardant ailleurs.³

¹ Cf. Pierre SCHOENTJES, sous la dir. de, « Introduction », in *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, pp. 315-368.

² Candace LANG, *Irony/Humor: Critical Paradigms*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988, p. 42.

³ Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 25.

III.1.c. Au-delà d'un rapport dialectique à l'Autre : le désir subjectif singulier

L'humour ne se confond pas avec une désinvolture empreinte de dérision, qui afficherait pour seul credo l'idée que « tout est dans tout » et que rien ne peut être considéré comme plus vrai que le reste. Son discours peut certes mener à un dépassement des antagonismes et des tensions entre individus ou entre communautés ; toutefois ce passage s'effectue au travers de la mise au jour de la vérité d'une précarité et d'une contingence communes. C'est pourquoi l'autodérision – tant qu'elle ne dévie pas vers l'auto-persécution – est plusieurs fois présentée comme une épure de l'énonciation humoristique. Le trait d'humour découvre les rapports de domination¹ que l'Autre soutient dans la réalité sociale ; il ne les conteste pas directement, mais il les renvoie à leur incomplétude et leur partialité, alors que ceux-ci tendent à se présenter comme relevant d'un ordre naturel et incontestable. Il pointe en outre la persistance de voies par lesquelles les sujets dominés par les liens sociaux en cours peuvent en partie échapper à leur maîtrise.

Face aux codes et aux liens de domination secrétés par l'Autre du langage et du social, le sujet humoriste trouve une fissure ; il l'ouvre et s'y engouffre pour y déployer l'expression de son désir singulier. Là où l'ironie proclame « que l'Autre n'existe pas, que le lien social est en son fond une escroquerie, qu'il n'y a pas de discours qui ne soit du semblant »², l'humour se veut plus modeste et ne prétend pas s'abstraire du lieu de l'Autre. Il en accepte les effets et la nécessité, mais lui donne aussi à entendre sa liberté de le dévoyer, voire de le barrer. Ce mécanisme a été explicité à travers le « graphe du désir », que Lacan commence à élaborer dans la partie initiale du livre V du séminaire *Les formations de l'inconscient*, consacrée au trait d'esprit.

¹ À propos du lien social comme rapport de domination, cf. Jacques-Alain MILLER, « Psychanalyse et société », in *Quarto, La psychanalyse et la mégère modernité*, n° 83, janvier 2005, pp. 6-17.

² Jacques-Alain MILLER, « Clinique ironique », in *La Cause freudienne, L'énigme et la psychose*, n° 23, février 1993, p. 5.

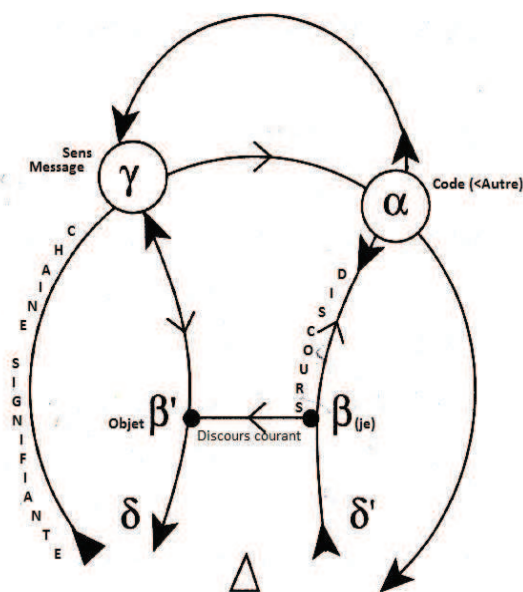
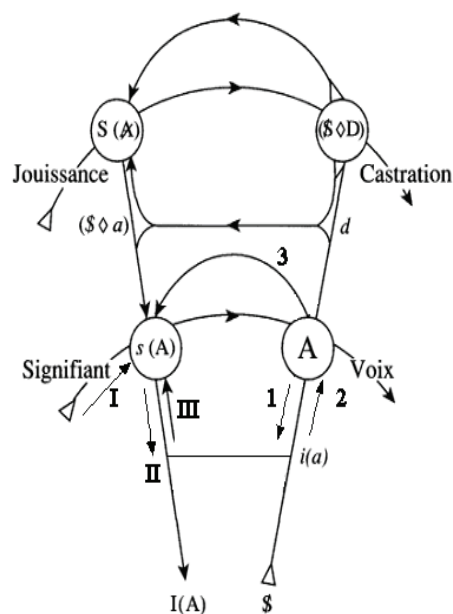


Schéma du witz¹



Forme finale du graphe du désir²

Le schème présentant le mécanisme du *witz*, repris ci-dessus à gauche, apparaît clairement comme une étape vers la forme du graphe du désir. Ce schéma représente le fait que le discours qui exprime une demande ($\delta' \rightarrow \delta$) doit traverser le tissu de la chaîne signifiante, s'y arrimer à la manière d'un point de capiton. Ce parcours l'amène à coïncider avec le code (α) que détient « l'Autre en tant qu'il est le compagnon de langage »³, et à revenir vers la chaîne pour aboutir à la constitution du message et du sens (γ). Il existe par ailleurs un trajet discursif plus court entre l'objet et l'objet métonymique ($\beta \rightarrow \beta'$), qui ne traverse pas la chaîne signifiante et qui se compose seulement de répétitions communes, destinées non à créer du sens mais à manifester le caractère parlant du sujet. Mais lorsque le discours rencontre le code et en dégage du sens, il peut produire une rétroaction sur ce code et sur l'Autre qui l'abrite ($\gamma \rightarrow \alpha$).

La dimension essentielle du *witz* se joue grâce à cet espace d'« inter-jeu entre le message et le code ». Le *witz* peut ébranler le code en produisant des signifiants qui en sont au départ exclus. Mais par leur différence avec le code, ces productions prennent valeur de message ; elles peuvent alors être reconnues par l'Autre, et inscrites après-coup dans le code

¹ Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 16. Le graphe original ne comporte pas les termes explicatifs, mais seulement les symboles. Lacan explicite leur valeur dans le cours de son exposé. Pour plus de clarté, nous nous sommes permis d'introduire la légende directement à côté de chaque élément.

² ID., « Subversion du sujet et dialectique du désir », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1971, coll. « Points », n° 21, p. 176.

³ ID., *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 17.

grâce au fait qu'elles y sont caractérisées et identifiées comme traits d'esprit. Les infimes jeux de déplacements, d'entrecroisements entre objets ou ordres de catégories distinctes, permettent de mettre indirectement en lumière des éléments que le code maintient dans l'ombre.

Par ailleurs, la dimension signifiante du *witz* a partie liée avec le ratage inhérent de la demande et du désir. L'être humain – à qui ses motifs échappent, et qui n'a qu'une connaissance indirecte de soi – ne parvient jamais à faire admettre son désir tel quel à l'Autre. En effet, la primauté du langage, par lequel ce désir doit se traduire, le marque de son emprise et l'écorne de sorte qu'il n'apparaît que morcelé ou partiel. La part de désir qui se perd dans cette traversée persiste, et elle continue cependant à circuler dans l'inconscient du sujet. Le trait d'esprit offre alors une voie pour exploiter paradoxalement les potentiels glissements du langage qui imposaient la diffraction et l'amputation du désir, afin de tirer tout de même un gain de plaisir à partir de cette perte. Lacan exprime ce recyclage paradoxal au moyen d'un jeu de mot : « le peu-de-sens et le pas-de-sens ». Le non-sens qui peut à première vue se dégager du trait constitue en réalité un « peu-de-sens », c'est-à-dire une expression du désir réduite par une métonymie. Mais cette métonymie comporte une dimension de sens « au-delà », qui lui permet d'accomplir un « pas-de-sens » – *pas* entendu non comme négation mais comme avancée soudaine. Le mot d'esprit permet au sujet d'exprimer quand même le « pas-de-sens », c'est-à-dire ce qui reste latent dans son désir, afin de faire admettre cette dimension par l'Autre. Les créations risibles permettent une expression plus vraie du désir subjectif de leurs créateurs.

Dans la découverte d'un retour, d'une récupération du désir malgré l'amputation et la métamorphose que l'Autre lui impose, l'on retrouve en quelque sorte l'analyse que proposait Freud des productions humoristiques¹. Le sujet s'octroie par là la liberté de signifier aux contraintes de la réalité ou de la société qu'il peut aussi pour une part s'en détacher, et leur échapper en les réduisant à une dimension anecdotique, ludique ou fortuite. Toutefois, pour Lacan, il ne s'agit pas que d'un triomphe du moi dû à une disposition consolatrice et encourageante du surmoi ; le *witz* constitue en outre une opération de subjectivation et d'émancipation par rapport aux signifiants majeurs qui ont cours dans la communauté d'appartenance du sujet, et par rapport aux signifiants qui identifient et représentent ce dernier. Au-delà d'un plus-de-jouer repris sur la castration, le sujet qui émet un *witz* ou un énoncé humoristique se permet aussi de jouer de la valeur des signifiants, de mettre en cause

¹ Cf. le premier chapitre du présent travail, point I.5.a.

l'uniformité et l'unicité imposée à sa représentation pour exprimer sa division subjective singulière.

III.1.d. Vérité et désir singulier dans l'humour de Grumberg, Benaïssa et Pourveur

Au travers des traits humoristiques émis par leurs protagonistes, les dramaturges contemporains visent bien plus que le divertissement de leur public. Ils utilisent ce médium pour faire aussi entendre une part de la vérité, de cette vérité qui – comme l'écrivait Lacan – « ne peut être vu[e] qu'en regardant ailleurs »¹. Ce principe du détour efficace pour qu'affleure la vérité vaut particulièrement pour la dramaturgie de Jean-Claude Grumberg. Il traite dans plusieurs de ses textes de l'antisémitisme, des rafles et de la déportation des juifs, alors que ce sujet a sans doute constitué l'un des tabous majeurs pour la société française de la seconde moitié du XX^e siècle. Celle-ci n'avait pas assumé le souvenir des déportés et n'avait pas donné aux témoignages de survivants leur poids de vérité. Comme le montre Henry Rouso dans *Le syndrome de Vichy*², l'acceptation et la reconnaissance ont pris plusieurs décennies : l'image de la Résistance a longtemps fourni un écran, et une discrétion gênée restait encore de mise à ce sujet lorsque le dramaturge a écrit ses premières saynètes, au début des années soixante. Dans ses pièces qui ne mettent pas en scène l'antisémitisme ou le génocide juif, Grumberg évoque aussi des aspects ou des désirs peu avouables, mais pourtant très communs et partagés parmi les Occidentaux aujourd'hui. Il s'agit par exemple, dans *Les Gnoufs* ou dans *En r'venant de l'expo*, de la tendance de tout individu à favoriser celui qui lui ressemble – quitte à justifier cette discrimination sous des motifs en apparence objectifs. Il s'agit aussi du désir de se valoriser à tout prix, même aux dépens d'autrui. Dans la pièce courte intitulée *Un jardin public*, une femme méprisée par l'homme qu'elle aime reprend exactement le même discours et les mêmes tournures hyperboliques pour s'adresser dédaigneusement à un autre monsieur qui la courtise.

LUI. [...] Je mène une vie démente ! Je vais y laisser ma peau si ça continue ! Tiens, rien que ce soir, à part toi j'ai deux autres rendez-vous et ensuite je retourne dans l'île Saint-Louis... Tiens il y a des jours je voudrais être laid, oui ma chère, laid ! Laid à faire peur pour pouvoir dormir une nuit, une seule petite nuit, mais que veux-tu... Allez, salut mon chou, j'aime parler avec toi, tu me fais du bien, t'es pas comme les autres, tu me calmes, tu me détends, allez, tchao.³

Entre par le côté opposé un jeune homme laid et la jeune femme revient, marchant à sa rencontre. [...]

¹ Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 25.

² Henry ROUSSO, *Le syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, coll. « Points » : histoire, n° 135.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *Un jardin public*, in *Les courtes*, op. cit., p. 282.

ELLE. [...] Oh, si vous saviez, il y a des jours j'aimerais être laide, une guenon tenez, uniquement pour avoir un peu la paix, un week-end sans suicide, rien que ça ! [...] Vous au moins vous n'êtes pas comme les autres, vous êtes discret, si, si, calme, effacé, vous êtes reposant.¹

La juxtaposition des deux scènes et leur enchaînement sur le mode de *La ronde*² met indirectement en lumière la vanité des prétentions et la facticité des discours des deux protagonistes.

Les vérités qui déplaisent, au point de ne pouvoir être énoncées même partiellement, forment aussi un point d'appui central pour les répliques humoristiques de Slimane Benaïssa. La colonisation et la guerre en Algérie ont engendré pour les consciences françaises de la fin du XX^e siècle plusieurs mensonges ou dénis par rapport aux véritables buts et aux dispositifs mis en place par les autorités politiques et militaires. En outre, l'évolution politique de l'Algérie indépendante n'a pas laissé beaucoup de place à la transparence, ni à l'expression libre des aspirations individuelles. Benaïssa a donc cherché, tant dans ses textes en arabe dialectal algérien que dans son œuvre en français, à exprimer une part des motifs inavoués par les dirigeants : évoquer en écho ce que tout le monde sait et pense tout bas, sans oser en parler ouvertement par peur des mesures de rétorsion. Le dramaturge algérien a connu la censure officielle – l'une de ses premières pièces en arabe, *Boualem zid el goudem*³, a été interdite par le pouvoir algérien pendant six mois –, mais aussi la censure officieuse en France. Plusieurs metteurs en scène français ont en effet refusé de monter *Le Conseil de discipline*, qui aborde le conflit franco-algérien, car ils craignaient des ennuis administratifs⁴. La pièce a donc été créée par le metteur en scène belge Jean-Claude Idée⁵.

Quant à Paul Pourveur, sa situation diffère car il ne se trouve pas confronté à une censure politique ou à un pouvoir autoritaire qui dissimulerait certains méfaits en menaçant de représailles tout qui les énoncerait publiquement. Toutefois, l'énonciation humoristique lui permet de donner voix à des faits, à des concordances ou à des incompatibilités que la société belge ou l'individu occidental contemporain préfèrent ignorer ou minimiser. Il évoque par exemple sur le mode de la dérision les représentations idéalisées de la relation amoureuse et de la vie de couple, alors qu'en réalité, celles-ci sont aussi problématiques qu'idylliques. Le dialogue de *White-out*, entre LUI et ELLE, confronte en permanence l'image positive et apaisée de l'amour avec sa dimension conflictuelle.

¹ *Ibid.*, pp. 282-284.

² Arthur SCHNITZLER, *La ronde*, trad. de l'allemand par Henri CHRISTOPHE, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.

³ Slimane BENAÏSSA, *Boualem zid el goudem* [Boualem va de l'avant], texte en arabe algérien non traduit et inédit, 1975.

⁴ Cf. Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », annexe II, p. 46.

⁵ Cf. les informations données par Slimane BENAÏSSA, *Le Conseil de discipline*, *op. cit.*, p. 4.

ELLE : En principe, nous avons juste besoin d'un toit au-dessus de la tête, de deux chaises.

LUI : D'une télévision.

ELLE : D'un feu dans la cheminée.

LUI : Du silence.

ELLE : Des hurlements d'un enfant à travers le bébéphone/l'interphone.¹

Les comparaisons incongrues et humoristiques servent chez Pourveur à mettre en lumière l'aspect aléatoire et précaire des situations, là où certains discours font écran en n'affichant que l'aisance et la satisfaction.

III.2. Contre le figement de la langue et du sujet

III.2.a. Instauration d'un intervalle vide

Le trait humoristique introduit dans le fil du discours une ambivalence : il ouvre une faille dans le tissage de la langue et de l'échange. De même, lorsque les êtres ou les choses paraissaient cernés, catégorisés et identifiés, il les rend à une indétermination – soit en rappelant le caractère circonstanciel de leurs identifications, soit en les plaçant dans un contexte de signification tout à fait étranger. Dans le processus de construction identitaire du sujet, qui s'affirme et se représente au travers de tel ou tel signifiant, le recours à l'énonciation humoristique joue un rôle de disjoncteur. Il permet de marquer une coupure là où s'afficherait plutôt un recouvrement parfait entre le sujet et son être. Pour établir un rapport à l'expression populaire, l'on peut dire que cette rupture créée par l'humour empêche le ou les sujets de « se prendre au sérieux ». Il s'agit de rappeler que la place que le sujet se voit attribuer dépend d'abord d'un ordre symbolique, et pas seulement de son être intrinsèque, et qu'en outre, il n'est jamais totalement compris en ce statut ou en cette fonction : il reste en partie marqué par des appartenances données par son milieu de naissance ou d'enfance ou adoptées en d'autres occasions.

La connivence ontologique entre la posture discursive de l'humour et le traitement des identifications, de la construction identitaire, réside précisément dans le rétablissement clair de cette faille, impossible à combler ou à suturer, qui marque la constitution et la présentation de soi de chaque individu. Dans le premier chapitre, nous avons déjà mentionné le fait que l'essayiste Daniel Sibony insiste dans son essai consacré à l'humour sur le partage du

¹ Paul POURVEUR, *White-out*, op. cit., p. 19.

caractère faillible et faillis par l'humanité entière¹. Mais il traite aussi du discours humoristique en ce qu'il introduit d'incomplet et d'impossible totalité dans toute définition identitaire. Il note que « l'humour, c'est l'art d'inventer en nous une instance symbolique qui nous console en nous faisant rire de nous-mêmes en silence. Et ce rire nous crédite d'une secousse de *oui* et *non* : identification niée »². Il poursuit à partir de ce constat d'une faille dans l'identification l'explication freudienne du plaisir offert par le trait d'humour :

Ce plaisir « libérateur et exaltant » tient au fait que *le sujet s'échappe à lui-même pour se retrouver un cran au-dessus, du fait d'avoir pu s'échapper*. [...] sa faille interne, il en assume la douleur et le plaisir en même temps : douleur, signe d'irruption de l'Autre en lui ; plaisir, signe qu'on peut se battre avec et en venir à bout.³

Sibony souligne avec pertinence la prédisposition du trait humoristique à renverser l'attache établie par identification à une communauté, à un modèle ou à l'emblème qui soude un groupe.

Cependant il est plus difficile de le rejoindre sur le point de l'invention d'une instance symbolique personnelle. Ceci contredirait en effet l'essence du symbolique lacanien en tant qu'ordre qui préexiste à toute existence subjective, que le sujet doit reconnaître et qui garantit la signification lors de tout échange. Il semble plus cohérent de suivre Lacan, qui attribue le plaisir produit par l'humour au fait que le sujet trouve une faille, une brèche de sens initialement imprévue par l'ordre symbolique, et peut par là renvoyer à cet Autre une marque de sa limite. Le plaisir humoristique consiste souvent en une joie de la bonne réplique, dont on reconnaît spontanément le caractère « bien vu » ou « bien trouvé ». Ce mode énonciatif exploite véritablement l'interstice – toujours susceptible de poindre – dans la construction identitaire humaine, où les identifications correspondent en quelque sorte aux couches successives d'un oignon, qui se superposent autour de l'axe formé par un vide central.

III.2.b. Restauration paradoxale du symbolique par le pointage de la faille

La mise en évidence de la faille subjective ou symbolique par l'humour produit – outre le plaisir – un effet paradoxal : elle restaure la catégorie du manque et la notion de limite. Au lieu de se pétrifier sur un signe totalisant qui engloberait et régirait tout son existence, le sujet humoriste reconnaît la marque du symbolique et les contours que celui-ci lui impose. Le principe de la finitude et de la contingence signifiante – un signifiant peut toujours être

¹ Cf. supra, point I.5.c.

² Daniel SIBONY, *Les sens du rire et de l'humour*, op. cit., p. 165.

³ *Ibid.*, p. 173.

déplacé et dépend toujours d'un ensemble – vient d'une part enrayer les systèmes établissant des positions rigides et des distinctions absolues entre différents plans, et d'autre part signaler que le sujet lui-même est dépassé par une part de lui-même qui lui échappe et qui le décompte. Cette acceptation de l'incomplétude résonne avec la dimension de surprise, d'émergence de l'inattendu et de l'aléa, souvent attribuée au comique¹.

C'est apparemment un paradoxe : l'humour est à la fois intentionnel, car il est le produit d'une posture que l'humoriste choisit d'adopter, et tout à fait impromptu, car il témoigne d'une ouverture à l'inconscient et à la coïncidence étrangère à toute planification. Le trait d'humour restaure donc la catégorie du manque, d'une part d'impossible qui témoigne peut-être de cette part du sujet que Lacan désignait par la formule énigmatique de « en toi plus que toi »². L'humoriste assume sa finitude ; et dans le même temps, il fait barrage à la dissolution et à la contestation qui menacent aujourd'hui toute position et toute identification symbolique.

De ce point de vue, l'humour peut parfois apparaître comme un hommage offert au symbolique, en particulier lorsque l'imaginaire et le réel prennent plus d'ampleur et mettent à mal les sociétés ou les relations humaines. En outre, la production humoristique aide l'énonciateur à construire la certitude anticipée sur laquelle repose en réalité toute identification. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, il n'y a finalement jamais de critère absolument objectif et ultime qui garantisse une identité au sujet. L'assimilation d'un signifiant et l'occupation d'une place ne lui sont pas données ou acquises une fois pour toute : le sujet doit anticiper l'investissement d'une identification symbolique ; il doit décider d'assumer la certitude qu'il occupe telle place, pour se séparer de l'aliénation qui consisterait à s'interroger sans fin sur la demande de l'Autre et la réponse à y apporter. Le discours humoristique offre ce mode de rapport aux identifications : d'une part il brouille les dénnotations et les positions établies sur la certitude, mais d'autre part il permet d'assumer tout de même une place, une appartenance ou une signification.

Le paradoxe de l'humoriste réside dans le fait qu'il rit de ce qu'il est, mais qu'il l'assume pourtant symboliquement ; malgré son rire, il revendique et affiche avec conviction un « je suis aussi cela ». Le rapport identificatoire symbolique aux signifiants par lesquels le sujet et les communautés se représentent se fonde sur l'anticipation d'une adhésion à soi malgré le manque de certitude. Cette nécessité d'une anticipation, d'un affichage et d'une

¹ C'est un élément capital pour Kant, mais aussi pour Bergson, qui considère que le rire surgit de l'interférence imprévue de séries a priori distinctes.

² Jacques LACAN, « En toi plus que toi », in *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., pp. 293-307.

appropriation par avance ont été explicitement développés par Lacan dans son article sur « Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée »¹, puis par Slavoj Zizek à sa suite. Zizek résume ce ressort capital de la consistance subjective par la formule suivante, lapidaire et lumineuse :

La forme fondamentale de l’identification symbolique, le fait d’assumer un mandat symbolique, est de « me reconnaître comme X », de me proclamer, de me promulguer comme X pour gagner de vitesse ceux qui pourraient m’exclure de la communauté de ceux qui « appartiennent à X ». [...] si j’attends simplement qu’une place symbolique me soit allouée, je ne la verrai jamais, c’est-à-dire que dans le cas d’un mandat symbolique, je deviens « ce que je suis » par un geste subjectif précipité.²

Toutefois l’assomption anticipée d’un mandat signifiant n’équivaut pas pour Zizek à l’établissement d’une équivalence stricte du sujet à un contenu. Cette assertion précipitée ramène aussi le sujet à un X, c’est-à-dire à un signifiant qui n’est effectif et qui ne le supporte que de pouvoir équivaloir, de pouvoir être substitué par un autre signifiant :

Toute identification symbolique est, en dernier ressort, une identification avec un X, avec un signifiant « vide » qui représente le contenu inconnu, c’est-à-dire qu’elle me fait m’identifier avec le symbole vide du manque d’identité. Comme Lacan ne cesse d’y insister, le Nom-du-père, signifiant de l’identité symbolique par excellence, est le « signifiant sans signifié ».³

Le jeu du discours humoristique sur les signifiants qui identifient le sujet permet à la fois cette appropriation « précipitée » – puisqu’il entraîne la reconnaissance et l’adhésion de l’autre rieur – et cette conscience de la mouvance et de la virtualité du symbolique « réglé par le ‘principe de la raison insuffisante’ »⁴. Corrélativement, ce symbolique est reconnu ou rétabli comme espace déterminant de toute construction intersubjective.

III.2.c. Logique de l’humour : « contre-effectuation » et croyance dépassionnée

La restauration de la catégorie du symbolique en tant que marquée par le manque, la limite et l’incomplétude s’inscrit comme une conséquence du fonctionnement de l’humour. Nous avons vu que ceci tenait à sa structure ambivalente. Mais il est également possible de se référer à des considérations théoriques sur le sens et sur les modalités de la croyance humaine pour étayer cette hypothèse. Les propositions écrites par Deleuze à propos de l’humour, en particulier dans *Logique du sens*, vont par exemple dans un sens similaire. Nous avons déjà

¹ Jacques LACAN, « Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée », in *Écrits I, Texte intégral*, op. cit., pp. 195-211.

² Slavoj ZIZEK, *Subversions du sujet, Psychanalyse, philosophie, politique*, op. cit., pp. 82-84.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

évoquées précédemment l'importance de la notion de « contre-effectuation », et le parallèle établi entre celle-ci et la logique du sens de l'humour.

Dans *Logique du sens*, le philosophe associe l'humour à la notion de paradoxe, qu'il décline à travers plusieurs séries. Le premier paradoxe réside dans la comparaison qu'il pose entre celui-ci et la notion d'ironie. Il définit l'humour comme un « art de la surface »¹ ; tandis que « la vieille ironie » est un « art des profondeurs ou des hauteurs »². La dix-neuvième série des paradoxes du sens aborde l'humour, mais au travers de trois formes différentes d'ironie dont il se distingue. Ces trois formes sont chacune liée à une époque, à une attitude : tandis que l'humour, lui, reste plutôt indéfini, abstrait de toute effectivité ; l'ironie est quant à elle soit socratique, soit classique, soit romantique.

La menace commune aux différentes formes d'ironie consiste dans le fait que celles-ci enferment la singularité et l'enfoncent dans le fond indifférencié, dans la profondeur des corps. L'ironie éloigne la singularité de la surface du langage. Face à cela, l'humour, lui, réaffirme la liberté de singularités nomades ainsi que la surface qui relie et sépare le corporel et l'incorporel. Il ne renforce pas l'identité, le moi, mais fait remonter le devenir fou à la surface pour mettre en coexistence le sens et le non-sens. Il peut être une réponse alternative à la question « qui parle ? », au lieu de l'individu, de la personne ou du fond indifférencié. Le mouvement que Deleuze associe à l'humour est double : il évite l'élévation et l'enfermement ironiques, et en même temps il ramène les singularités sur la surface du langage, qui n'est pas dans l'ordre de la désignation ou de la signification mais qui est le lieu de production du sens, au moyen d'un rapport au non-sens.

Ce double mouvement incite Deleuze à associer l'humour au risque et à des pratiques de la limite et de la légèreté, telles que la calligraphie ou le tir à l'arc. Enfin, dans la vingt-et-unième série, l'humour est associé à une force qui sélectionne l'évènement pur dans l'accidentel, dans ce qui nous arrive. Pour l'auteur de *Logique du sens*, il est nécessaire de vouloir quelque chose dans ce qui nous arrive en acquiesçant à « une conformité humoristique »³.

Nous avons aussi déjà noté que cette conception d'une volonté combinée à une sorte d'adaptation et d'acquiescement ressemble pour une part au mode de croyance qu'Henri Rey-Flaud désigne comme « croyance du sage ». La croyance constitue comme nous l'avons vu un ressort capital du rattachement du sujet à une communauté ou à un autre : toute identification

¹ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 175.

s'opère sur la base de la foi en un trait, en un objet ou en un idéal. Toutefois cette croyance s'effectue sur des modes divers, qui traduisent le type de rapport que le sujet établit ou non avec l'autre ou le groupe. Parmi ces modalités, Rey-Flaud oppose la « croyance intégriste », qui fige les identifications, à la « croyance du sage », à travers laquelle le sujet se donne la possibilité d'adhérer à des identifications, d'y croire, sans pour autant nier le manque d'une cause absolue qui justifierait ces points de cohésion.

L'humour tel que présenté par Freud dans son article de 1927 découle clairement selon Rey-Flaud de l'adoption d'une telle posture subjective. Cependant il constate qu'il existe aussi un « humour ironique », dont la posture énonciatrice amène le sujet non pas à se retirer des semblants qui le constituent vis-à-vis des autres, mais à se dégager aussi des semblants qui font loi car ils ordonnent le système social et le langage. L'humoriste ironique prend la place de l'idéal du moi – et non du surmoi –, qui porte l'inconditionné de la Loi, pour « signifie[r] à la cantonade l'abolition de tous les idéaux et la vanité de toutes les identifications secondaires. »¹ Cette énonciation humoristique se distingue néanmoins d'une énonciation purement ironique : cette dernière vise à attaquer le système de valeurs et les principes qui sous-tendent les croyances communes pour le ruiner, alors que la condescendance de l'humour ironique s'affiche comme temporaire, soudaine et consciente du retour nécessaire à un ordre d'idéaux et de semblants supportant des identifications secondaires. Si l'humoriste renonce à « la Cause » qui justifierait ses identifications ou le système de valeurs qui les soutient, il leur reconnaît une forme de nécessité fonctionnelle et ne s'en dégage pas de manière radicale : la croyance humoristique n'équivaut pas à l'incroyance nihiliste.

III.2.d. Ambivalence de l'humour entre acceptation de la castration et gain de plaisir

La configuration du rapport de l'énonciation humoristique à l'ordre symbolique, à l'Autre qui soumet le sujet à la castration, comporte un paradoxe apparent. Cette relation oscille entre une sujétion par rapport à la prééminence du symbolique, et une sédition indirecte qui permet de récupérer un gain de plaisir. Paul-Laurent Assoun a particulièrement insisté sur ce retournement dans son article *L'inconscient humoriste*. L'hypothèse qu'il y propose joint les propositions de Freud sur l'humour et celles de Lacan concernant le trait

¹ Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien, Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, p. 200.

d'esprit. Assoun compare l'humoriste à la figure du magicien, car « il fait buter sur cette dimension secrète, toujours déjà là et pourtant toujours neuve. » Il postule que la différence entre le *witz* et la production humoristique est comparable à celle entre économie et plus-value. Le *witz* limite la dépense psychique dévolue à une inhibition ; l'énergie qu'il laisse disponible procure une satisfaction. L'humour met en tension le narcissisme du sujet et son inéluctable mortalité. De cette mise en relation, de cette prise en compte se dégage un boni imprévu que le sujet s'arroge.

Tout se passe comme si l'objet du manque se trouvait « affiché » – l'humour puisant son sens dans ce vécu de carence – et surmonté : l'humoriste réalise une jouissance phallique dans la mesure où il montre qu'il *peut dire*. [...] il joue avec l'« impossible à dire » et se pose en quelque sorte comme le phallus pour l'Autre. [...] C'est parce qu'il y a l'humour que la castration n'est pas « perte sèche »...¹

Le balancement entre reconnaissance affichée du défaut, des contraintes, et réemploi de cette faille forme un principe capital pour les dramaturgies contemporaines qui se fondent sur le discours humoristique et le mettent en œuvre.

Ces écritures théâtrales prennent en compte et intègrent les contraintes de la réalité sociale et matérielle – attention qui peut se traduire par un effet de proximité plus grand entre l'univers des personnages et celui connu par les spectateurs, soit par leur quotidien soit par les médias. C'est le cas notamment chez Grumberg, qui parvient même sans didascalie à esquisser très vite un cadre référentiel identifiable par le spectateur : *Votre maman*, publié en avril 2012, s'ouvre par le dialogue suivant.

- Votre maman...
- Ma maman ?
- Elle s'est assise.
- Elle s'est assise ?
- Et ne veut plus se lever.
- Et ne veut plus se lever ?
- Vous allez comprendre.
- Oui ?
- Ce matin, l'une de nos femmes de garde a laissé par mégarde, près de la chambre de votre maman...
- De ma maman, oui ?
- Une chaise.
- C'est bien, ça.
- Une chaise roulante.
- Une chaise roulante ?
- Vous comprenez ?
- Je comprends.²

Les paroles du dialogue suffisent pour susciter la représentation du cadre d'une maison de repos, ainsi qu'un contour identitaire propre à chaque interlocuteur. À partir de l'ancrage dans

¹ Paul-Laurent ASSOUN, « L'inconscient humoriste », in Gérald CAHEN, sous la dir. de, *L'humour, Un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, 1992, coll. « Série Mutations », n° 131, p. 66.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Votre maman*, Arles, Actes Sud, 2012, coll. « un endroit où aller », p. 7.

ce contexte très concret et peu plaisant, Grumberg tire du plaisir humoristique par la présentation de toutes les lubies et les réactions d'humeur que la « maman » oppose au personnel et aux responsables, en exploitant aussi le précepte social qui veut que l'on traite les personnes âgées avec respect. Toutefois, ce cadre concret évoquant la maison de repos médicalisée laisse au fil des dialogues transparaître dans les répliques de la douairière l'évocation allégorique d'un autre cadre. En effet, la mère, étant donné son âge et l'érosion de ses facultés, semble confondre son environnement avec celui du camp où elle a été déportée pendant la guerre.

- Le médecin t'a vue ?
- C'était pas un vrai médecin.
- Pourquoi ?
- Il a fait sa sélection dans le couloir.
- Dans le couloir ?
- J'ai eu peur pour maman.
- Maman ?
- Elle tient plus sur ses cannes. [...]
- Le médecin d'ici a dit que tu allais bien, très bien.
- C'est pas un vrai médecin.
- Il s'appelle Klein.
- C'est pas un vrai médecin, je te dis.
- On va faire un tour ?
- Il vient pas ici pour soigner.¹

L'écriture de cette forme brève se fonde sur la prise en compte de la régression liée à l'âge, et sur l'exploitation des gestes et propos incongrus que celle-ci amène. Pour autant, Grumberg évite de ne faire du personnage de la mère qu'une cible d'un rire moqueur car il suggère dans le chef de l'aïeule une motivation logique parallèle ou opportuniste. En outre, il redouble cette couche humoristique d'un voile de références qui ramènent les spectateurs à l'Holocauste. Le savoir de l'événement se trouve alors partagé entre les spectateurs ; il établit entre eux une connivence qui permet de surmonter le refoulement – non seulement par négation mais aussi par oubli ou par banalisation – dont pourrait faire l'objet celui-ci étant donné le poids de culpabilité ou d'angoisse qu'il implique.

L'on pourrait donner de très nombreux aperçus de ce ressort stylistique par lequel les dramaturges réaffirment une perte, tout en en exploitant l'espace et la forme pour y trouver des motifs d'agrément et de gaieté. Mais l'on se limitera dans ce chapitre à n'en présenter qu'un seul autre exemple. Paul Pourveur évoque, dans sa pièce *Aurore boréale*, les séquelles laissées par la première guerre mondiale sur les combattants qui y ont pris part, au travers des réminiscences et des pensées prononcées à voix haute par un de ces anciens. Celui-ci est devenu réceptionniste de nuit dans un grand palace bruxellois car il ne parvient plus à dormir

¹ *Ibid.*, p. 38-39.

après son expérience des tranchées. Ses soliloques et ses répliques ne minimisent jamais l'horreur et la cruauté insensée des combats ; mais ils sont émaillés de remarques qui repèrent une coïncidence, un « à propos » dans le déroulement de cette absurdité. Lorsque les clients de l'hôtel, des scientifiques qui assistent à la conférence Solvay de 1927, discutent des théories quantiques et du principe d'incertitude, il intervient sans prévenir et déclare : « Bismarck avait prévenu tout le monde, en fait. Il disait : “Quelque chose de parfaitement idiot pourrait très bien déclencher une guerre”. »¹

III.3. Dislocation des identifications imaginaires

III.3.a. Déstabilisation humoristique des discours identitaires du « comme Un »

Freud constatait dans *Psychologie des foules et analyse du moi* que ce sont parfois les plus petites différences entre les hommes qui motivent les conflits les plus extrêmes. Une certaine proximité engendre plus d'anxiété et une exacerbation des appartenances héritées et de leurs marqueurs, ainsi qu'une opposition stricte et systématique entre ce qui caractériserait l'« autre » et ce qui serait propre. La confrontation à d'autres traditions culturelles et sociales dans l'environnement immédiat ramène les différents sujets humains à la contingence et à la relativité de leurs modes de vie et de pensée. Ce constat porte atteinte au narcissisme des individus, en particulier lorsqu'il s'accompagne d'une différence de ressources matérielles et d'un sentiment de dévalorisation. Les communautés humaines se trouvent tentées de contrebalancer la remise en question par une accentuation de signes qui incarneraient leur identité et en garantiraient la valeur. S'établissent alors des discours qui configurent un lien social rigide, exclusif et fondé sur la correspondance de tous à des principes établis et sur l'uniformisation entre les individus. La communauté ne se forme alors plus sur la base d'identifications partielles à des valeurs et à un patrimoine culturel partagé, qui bénéficieraient de la confiance de ses membres. Au contraire, ces discours prônent une conformité totale entre les membres comme seule garantie valable de la cohésion. Cependant cette conformité absolue demeure un idéal imaginaire : il s'agit là d'un fantasme aliénant, car il nie l'intimité, mais tentant car il écarte l'angoisse d'une béance identitaire qui surgirait face

¹ Paul POURVEUR, *Aurore boréale*, texte inédit présenté en 1999 par la Compagnie Biloxi48 au théâtre du Botanique, à Bruxelles, tapuscrit conservé aux Archives et Musées de la littérature sous la cote MLTC 00977.

à l'exigence de construction subjective. Henri Rey-Flaud résume bien la tentation et le danger de discours qui configurent le lien social autour d'identifications imaginaires.

L'histoire enseigne de fait que, chaque fois que l'on propose aux hommes une parole fondatrice susceptible de les libérer du poids de leur liberté, ils sont presque toujours prêts à céder à la fascination de la Cause, pour peu que l'on fasse miroiter à leurs yeux devenus de pierre le voile de leur élection sur fond du sacrifice de l'autre.¹

Face à cette structuration du lien social qui érode tout espace dévolu à la subjectivité dans l'aire des identifications, le discours humoristique peut jouer un rôle de disjoncteur ou de contrepoids. Il se réapproprie les points d'appui d'identifications imaginaires qui soudent les communautés : par son traitement, ceux-ci se révèlent comme des palliatifs à un besoin et à une angoisse plus que comme des motifs d'orgueil.

L'on peut encore établir, dans ce chapitre concernant le rapport de l'humour aux identifications une différenciation entre celui-ci et le comique à l'œuvre dans les blagues qui visent une appartenance ou un trait identitaire en particulier. Ce comique ramène l'autre, l'altérité, à un nombre limité de traits et à une image cadrée : il dissimule la diversité des identifications singulières sous un schéma identitaire prévisible – rassurant a contrario le locuteur sur sa propre distinction. L'énonciation humoristique configure quant à elle un rapport à l'autre lui conservant une part d'ambiguïté, voire d'opacité. Elle permet d'aborder sous un angle inattendu les identifications imaginaires établies par les communautés afin de se donner une consistance ou d'encadrer l'altérité : elle les évoque, mais sans les appuyer ou les consacrer, et elle n'évacue donc pas la part de malaise, d'interrogation et de supposition qu'implique l'appréhension de l'autre.

Cet aspect paraît tout à fait essentiel pour confirmer le pas franchi par des œuvres dramatiques contemporaines pour susciter un rire qui n'appuie pas le spectateur dans une posture d'élection ou de hauteur par rapport à un autre réduit à un modèle prévisible. Des dramaturgies telles que celles de Grumberg, Benaïssa et Pourveur donnent plutôt à rire de ces modèles imaginaires, et de la tendance commune à les mobiliser. Le choix du discours humoristique permet la reconnaissance de l'existence d'identifications imaginaires, et de leur nécessité pour instaurer et perpétuer des communautés humaines au-delà des appartenances ; mais il permet aussi de réaffirmer le caractère partiel et conditionnel de ces traits et de ces lieux communs. En outre, ces dramaturgies visent souvent sans complexe les discours qui établissent des modèles identitaires uniformes et exclusifs. Pourveur égratigne ainsi le

¹ Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien, Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, op. cit., pp. 53-54.

nationalisme flamand dans une réplique de *Contusione è minima*. L'un des deux protagonistes, « le conducteur », raconte au passager son passé professionnel à travers l'anecdote suivante :

Conducteur : [...] J'ai été un temps le chauffeur d'un ministre-président flamand. Il avait une érection dès qu'il prononçait le mot « Flandre » ou qu'il voyait la carte de la Flandre.¹

III.3.b. Connivence versus convergence

Le travail de la forme dramatique implique pour les auteurs une réflexion sur la notion de communauté. La structure de l'œuvre, et la manière dont elle agence la relation entre les personnages ainsi qu'entre les comédiens et l'assemblée diverse des spectateurs, traduisent une façon d'envisager le rapport de l'individu au groupe, ou de la collectivité aux individus qui la forment. Comme indiqué au dernier point du premier chapitre, la prégnance du discours humoristique dans une écriture théâtrale a une incidence importante sur les modalités de la relation scène-salle et sur le type de rapport qui peut s'établir entre les spectateurs. Mais l'énonciation humoristique dans l'œuvre théâtrale a par ailleurs pour effet d'une part de rediriger le regard des spectateurs vers leurs propres points d'identification imaginaires, et d'autre part de pointer leur adhésion à la convention théâtrale comme paradigme d'identification symbolique.

L'innervation de l'écriture par le discours humoristique désamorce le pathos induit par la représentation de figures ou de motifs marqués par des identifications stéréotypées. Alors que les discours politiques et médiatiques contemporains tendent à réduire les faits et les êtres dont ils font état à des catégories de l'ordre du pathétique, le discours humoristique s'oppose à cette déférence prescrite. Joseph Danan – dans un bref article où il mêle réflexions sur l'évolution actuelle de la littérature dramatique et sur sa propre écriture – justifie en ces termes son recours quasi automatique à l'humour :

Il est une manière de ne pas se laisser avoir par le monde, de ne pas se laisser engluier dans le monde, dans le tragique. Il relève par-dessus tout d'une défiance permanente envers l'« esprit de sérieux ». Peut-être cette « puissance d'être à la fois soi et un autre » dont parle Baudelaire.²

L'humour sert donc surtout à éviter toute réduction du représenté à une appartenance unique, et par conséquent aussi à une signification univoque à laquelle les spectateurs devraient adhérer.

¹ Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, op. cit., pp. 32-33.

² Joseph DANAN, « L'humour, probablement », in Bernadette BOST et Mireille LOSCO-LENA, sous la dir.de, *Du comique dans le théâtre contemporain*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007, p. 114.

L'invocation d'éléments déterminés avant tout par leur appartenance initiale induit l'identification des spectateurs ; c'est un rapport de convergence qui va s'instaurer. L'ancrage fort des personnages ou des faits dans une catégorie familière a pour effet d'offrir au spectateur un tableau face auquel il peut s'abandonner, dont il peut reprendre les émotions. La relation à la scène s'établit sur le mode de l'immersion, de la convergence affective. Les spectateurs rassemblés partagent cette adhésion à la situation, aux affects et aux opinions de ce qui est présenté sur scène ; ils se mettent les uns et les autres au diapason à partir de leur commune convergence vers les enjeux scéniques et vers leur traitement idéologique. Cette modélisation de l'attitude de l'assistance ne rend évidemment pas compte de la liberté de réaction individuelle de chaque spectateur ; mais elle présente de manière globale l'effet de textes et des spectacles qui présentent des êtres identifiables à une catégorie connue – dont ils expriment les traits attendus –, dans des situations de forte tension qui appellent la prise de parti et l'implication affective ou morale. Elle rejoint d'ailleurs ce que Brecht relevait à propos de la forme qu'il qualifiait de « théâtre dramatique » – qu'il opposait à ses prescriptions pour un « théâtre épique ». À plusieurs reprises dans ses écrits réflexifs sur le théâtre, il pointe le fait que les œuvres dramatiques présentent les réalités comme relevant de catégories strictes et figées, et non comme résultant d'un agencement potentiellement modifiable. Il conçoit la réaction de celui qui assiste à ces représentations imprégnées de tension et de passion sur le mode de l'accord affectif et de l'adhésion morale et intellectuelle.

Le spectateur du théâtre dramatique dit : Oui, cela, je l'ai éprouvé, moi aussi. – C'est ainsi que je suis. – C'est une chose bien naturelle. – Il en sera toujours ainsi. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il n'y a pas d'issue pour lui. – C'est là du grand art : tout se comprend tout seul. – Je pleure avec celui qui pleure, je ris avec celui qui rit.¹

Par rapport à cette convergence critiquée par Brecht, la connivence qu'installe le discours humoristique ouvre une autre configuration du lien entre les spectateurs. Ceux-ci ne se voient pas amenés à agréer sans nuances des traits et des qualités originaires aux faits et aux êtres représentés. Les décalages humoristiques brisent la continuité des logiques identitaires fondées uniquement sur les appartenances. En ce sens, ils constituent une modalité mineure de la distanciation théâtrale recommandée par Brecht. L'on ne peut certes pas qualifier les dramaturgies humoristiques d'« épiques ». Toutefois l'autodérision et l'antiphrase contribuent à déstabiliser l'illusion mimétique et la séparation scène-salle : une complicité s'instaure à partir de la perception d'une épaisseur de sens supplémentaire mais implicite, écrite seulement en transparence.

¹ Bertolt BRECHT, *Le théâtre épique* in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, trad. de l'allemand par Jean TAILLEUR et Jean-Marie VALENTIN, coll. « La Pléiade », p. 216.

La mise en place d'un jeu d'allusions visant des éléments extérieurs instaure aussi une relation directe entre les spectateurs et les ramène fortement à la conscience de leur présence au sein d'une assemblée avec laquelle ils partagent une expérience. Les traits d'humour produits par les voix ou les situations scéniques suscitent une complicité entre les sujets qui les reconnaissent en tant que tels. Ceux-ci réalisent en effet qu'ils ont en partage un patrimoine de connaissances – et en particulier la langue parlée sur scène, ses structures et ses expressions – par rapport auxquelles ils peuvent appréhender des échos ou des écarts. La relation de connivence s'établit encore sur la déstabilisation des conceptions communes et sur la rencontre de l'ambiguïté, de l'ambivalence qui accompagne toute signification, même a priori la plus évidente ou la plus ordinaire pour la communauté. L'exposition indirecte d'une part de vérité singulière, qui reste habituellement masquée par les convenances et par le besoin de cohésion, crée une solidarité entre ceux qui la rencontrent et la supportent. Le discours humoristique ne vient pas renforcer l'appartenance dont il invoque les traits et l'héritage, puisqu'il joue plutôt avec les éléments implicites ou laissés dans l'ombre de celui-ci. Il projette un éclairage soudain sur les marges, sur les conceptions et les aspirations refoulées, de manière à leur donner une visibilité et à les réintégrer même temporairement au sein de l'espace collectif. Contrairement à l'aparté comique, qui établit un contact avec le public sur la base de l'exclusion d'un tiers, la réplique ou le geste humoristique construit une relation à partir de l'inclusion, du rappel de ce que l'organisation sociale et la langue courantes laissent pour compte. Le trait d'humour fait resurgir le tiers qui contrarie la belle harmonie imaginaire.

III.3.c. Au-delà des mécaniques comiques de caractères ou d'intrigues

Le comique de caractère repose sur la représentation d'un être monolithique et déterminé dans ses faits, mots et gestes, par un nombre réduit de qualités. Celui-ci appartient pleinement à une catégorie, dont l'étiquette vient justifier toutes les réactions. Bergson, qui consacre l'expression à travers un chapitre entier du *Rire*, considère que l'effet risible découle de l'enfermement du personnage et de l'inadaptation ou des désagréments qu'il lui cause – « est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. »¹ Le caractère comique répond donc à une conception de la construction identitaire comme déterminée par une appartenance originaire. Le personnage

¹ Henri BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 113.

apparaît répondre à un programme, lequel constitue alors son identité aux yeux des autres et du public. Une certaine dramaturgie comique qui avait largement cours à la fin du XIX^e siècle en France offre bien entendu des exemples et des arguments nombreux pour appuyer la théorie de Bergson. La « pièce machine »¹ telle que décrite par Michel Vinaver, présente une similitude métaphorique avec l'enchaînement des rouages d'un mécanisme. Eugène Labiche et Georges Feydeau apparaissent notamment comme deux créateurs incontournables du théâtre français de l'époque d'élaboration de la théorie bergsonienne du rire, des années 1860 à 1900.

Toutefois, les imbroglios, les stratagèmes et les cascades d'incidents dont la résolution provoque de nouveaux bouleversements n'ont plus, dans les pièces des dernières décennies, le même poids. Et s'il continue toujours à s'écrire et à se jouer des textes de cette veine², ceux-ci apparaissent comme peu novateurs : ce type de risible « à ressorts » ne suffit plus pour traiter par l'allègement et la dérision les questions et les malaises qui touchent les cultures européennes contemporaines. Le principe de la comédie inspirée par la définition d'Aristote³ – présentation des défauts humains à travers les péripéties sans dommage irrémédiable de personnages vils ou bas – a perdu son homogénéité. Les XIX^e et XX^e siècles ont vu l'apparition de formes théâtrales comiques qui ne reposent plus sur une typification des protagonistes, plus ou moins doublée d'une intrication d'intrigues se dénouant pourtant sans heurt. Ces deux points ont en effet constitué selon Véronique Sternberg des invariants essentiels de la comédie à travers les époques :

Le sujet de comédie, privé d'unité et de marque esthétique stable, est le résultat d'une construction, d'une combinaison entre deux données de nature différentes : d'un côté un univers de référence, qui ouvre la voie à une peinture des hommes et de la société ; de l'autre, des techniques éprouvées et interchangeables, qui permettent de faire des personnages et des situations représentées des sources de rire [...]. La seule limite qu'elle rencontre, le seul cas d'impossibilité, consiste en la présence de la mort. Une comédie se terminant par la mort d'un personnage transgresse une loi fondamentale du genre : l'innocuité et le caractère ludique des événements représentés.⁴

Mais aujourd'hui, plusieurs dramaturges ont démontré à travers leurs œuvres qu'il était possible de créer des pièces drôles sans passer nécessairement par la caricature ou par

¹ Cf. Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1998.

² L'on peut citer comme exemples les pièces de théâtre rédigées par des professionnels du sketch, du seul-en-scène comique ou de l'émission télévisée de variétés tels que Laurent Ruquier ou Dany Boon.

³ Dans le texte de la *Poétique* d'Aristote qui nous est parvenu, l'on ne trouve que peu d'indications concernant le genre de la comédie. L'une de ces notes précise cependant que « la comédie est [...] une imitation des hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. Le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage ». (ARISTOTE, *Poétique* trad. du grec ancien par Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale française, 1990, coll. « le livre de poche » : Classiques de poche », n°6734, p. 91.)

⁴ Véronique STERNBERG, *La poétique de la comédie*, Paris, SEDES/HER, 1999, coll. « Campus » : Lettres, pp. 39-40.

l'imbroglia, et de prendre en compte dans celles-ci la souffrance, la peine et la mort qui touchent chaque existence humaine. Cette évolution a fait l'objet d'une étude par Mireille Losco-Lena. Celle-ci s'est fondée sur l'analyse des textes et des démarches de nombreux dramaturges occidentaux des quarante dernières années, pour rédiger un ouvrage dont le titre, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, pointe sans détour cette association d'un comique théâtral avec la mise en scène de faits ou d'émotions pénibles, dans des corpus de différentes langues européennes. Mireille Losco-Lena met en parallèle la tendance qu'elle observe et les préjugés dont la comédie a toujours fait l'objet auprès des doctes, des critiques ou des décideurs en matière de politique culturelle. Cependant, elle affirme qu'il existe bien une tendance dramaturgique actuelle – divergente par rapport à la comédie – qui exprime une « douleur du comique »¹ : celle-ci se distingue de l'atmosphère euphorique de « la société humoristique »² en extrayant la drôlerie du malheur lui-même.

Nombreux sont, en effet, les textes dramatiques contemporains à faire le pari de l'écart maximal entre le comique et la douleur, et à en expérimenter les potentialités esthétiques. Or l'alliance de la drôlerie et du malheur, si elle n'est pas contre nature, puisque l'homme peut rire de tout, est en revanche contre tradition et elle bouscule insolemment l'histoire multiséculaire de la comédie. Celle-ci a toujours globalement respecté le principe d'innocuité qui la fondait [...].³

Dans la suite de son ouvrage, Losco-Lena étaye son hypothèse par l'observation et la description de très nombreuses œuvres – dont les pièces de Grumberg sur l'antisémitisme et le génocide juif, ainsi que ses saynètes sur la vogue des cérémonies commémoratives. Son intuition, assez évidente, trouve des appuis grâce à l'étendue et à l'abondance du corpus répertorié. Toutefois, il resterait à développer plus avant une réflexion sur les causes de cette évolution. En effet, la monographie de Losco-Lena suggère quelques pistes d'explication, liées au traumatisme de la Shoah ou aux transformations des structures sociales et des attitudes qu'elles favorisent ; mais elle ne consacre pas tout un chapitre en particulier à cette question ni n'établit de liens explicites entre la diffraction de la comédie vers des dramaturgies comiques hybrides ou humoristiques et la crise contemporaine de l'identification symbolique.

¹ Jean-Pierre SARAZAC, « Douleur du comique », in Bernard FAIVRE, sous la dir. de, *La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui ?*, *Études théâtrales*, n°14, 1998, pp. 113-118.

² Gilles LIPOVETSKY, « La société humoristique », in *L'ère du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, *op. cit.*, pp. 153-193.

³ Mireille LOSCO-LENA, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, coll. « Le Spectaculaire », p. 13.

Pourtant, la fissure des certitudes identitaires a accompagné l'émergence d'écritures théâtrales humoristiques, qui rétablissent les failles humaines en source de dérision et surtout d'autodérision. La ridiculisation d'un personnage en fonction d'une identification uniforme ne peut manquer aujourd'hui de paraître forcée, en regard de la diversification des signifiants auxquels le sujet occidental peut s'identifier. En outre, l'établissement du principe de *démocratie* en terme clé du discours socio-politique actuel induit – comme le note Mireille Losco-Lena à la suite de Georges Minois¹ – une forte réticence face à la dérision agressive et cruelle, stigmatisant son objet. Si le fait de fréquenter les salles de théâtre reste encore quelque peu connoté comme une distinction sociale, les publics actuels comprennent potentiellement des personnes de conditions, d'origines et d'âges divers. Cette pluralisation des références se voit prise en considération dans les écritures théâtrales, car il n'est plus question pour les personnes qui se rendent au théâtre de venir seulement y célébrer des modèles et une structure sociétale qui devraient faire l'unanimité. Une large part des spectateurs aspire aussi à participer à une expérience qui leur donne accès à une dimension de réflexivité sur leur multiplicité et sur la collectivité qu'ensemble ils créent. Dans cette perspective, la démarche de retour sur sa situation et sur ses déterminations, à laquelle l'humour dispose, s'accorde mieux à l'ethos démocratique et aux valeurs prônées par celui-ci. La dramaturgie humoristique s'écarte de la satire et de l'ironie, dont la cible est affichée et foulée aux pieds : ses personnages ne sont pas épargnés – ils apparaissent aussi pris par leurs réflexes égotistes et égoïstes –, mais leurs défauts sont alors présentés comme partagés, liés à la nature humaine, et non comme des traits propres et indélébiles.

III.3.d. Révérence humoristique à la convention symbolique

Si les écritures théâtrales qui recourent au discours humoristique ne font pas l'impasse sur la souffrance et l'équivocité que comprend toute réalité humaine, si elles s'écartent des identifications fonctionnant sur le mode de l'appartenance, elles conservent cependant le principe de la loi. L'humour suppose en effet de jouer la loi contre les normes imaginaires et les semblants qui régissent l'ordre social. Le retrait et le surplomb affichés au travers des traits humoristiques ne relèvent pas – comme nous l'avons déjà montré – de l'anarchisme ou du

¹ Losco-Lena remarque une forme de répugnance par rapport à la farce violente ou au rire agressif, qu'elle attribue à « l'idéologie républicaine ». Elle met en parallèle cette gêne ressentie par les sociétés ouvertes et la réticence progressive de la société athénienne antique face à la raillerie ordurière observée par Georges Minois. Selon celui-ci, « la démocratie ne tolère pas la dérision. » (Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 32.)

nihilisme. Cette considération ludique sur les contraintes, les attendus ou les signifiants de la communauté implique en effet qu'il y ait une connaissance et une reconnaissance des préceptes ou significations en cause. Elle remet en évidence le fait qu'il y a par nécessité des références et des significations établies, auxquelles le sujet doit se fier et se conformer pour permettre le fonctionnement sans encombre de la vie en société, ainsi que sa propre existence puisqu'en tant qu'être parlant, il est toujours déjà inclus dans le social.

En outre, les pointes d'autodérision indiquent les termes et les images que le sujet s'est appropriés et auxquels il s'est identifié pour établir sa position dans ou par rapport à un groupe. Elles exposent les traits et les valeurs que le locuteur a revêtus pour donner une consistance à son être et instaurer un lien avec ses semblables, mais sans dénier leur importance. En affirmant tout à la fois le côté dérisoire des traits identitaires incorporés ou arborés, et leur nécessité, l'humour réaffirme la loi symbolique, qui impose l'établissement et l'acceptation de distinctions signifiantes conventionnelles. Le discours humoristique s'oppose à l'utopie négative d'un monde dépourvu de différences – tant il est vrai que ce monde n'aurait plus rien de langagier ni d'humain. Dans cette résistance, il s'appuie sur une acceptation et une confiance envers les conventions et les semblants partagés, qui sont reconnus, mais désacralisés. Cependant, la considération de significations et de principes garantissant l'apparence de la communication donne sans doute à cette voie de l'écriture théâtrale contemporaine un aspect moins subversif et révolutionnaire que les pièces rattachées au courant dit du « Nouveau Théâtre » ou « théâtre de l'absurde »¹. En effet, plusieurs d'entre elles remettent radicalement en cause la convention selon laquelle les mots ont une signification, et nous les employons avec la conviction que notre interlocuteur les entendra. Par contraste, les œuvres de Grumberg, Benaïssa et Pourveur ne mettent pas au premier plan la dénonciation de l'illusion langagière et de son opacité réelle. Elles s'accommodent d'une conception fonctionnelle du langage comme transparent et référentiel, puisque leur remise en cause porte avant tout sur les usages identitaires et sociaux du signifiant, soit pour établir des distinctions et stigmatiser, soit pour appuyer le mirage d'une société sans distinctions.

¹ Martin Esslin a donné cet intitulé à son ouvrage dans lequel il étudie principalement les pièces de Beckett, Adamov, Ionesco et Genet, mais aussi de Jean Tardieu, Fernando Arrabal ou Harold Pinter. Il évoque le traitement esthétique réservé au langage par ces dramaturges dans les termes suivants : « En faisant contredire l'action par le langage, en réduisant celui-ci à un charabia, en abandonnant la logique discursive pour les associations ou les assonances d'une logique poétique, le Théâtre de l'absurde a apporté une nouvelle dimension à la scène. Dans sa dévalorisation du langage, le Théâtre de l'absurde est en accord avec les tendances de notre époque. [...] Le langage apparaît de plus en plus comme étant en contradiction avec la réalité. » (Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, trad. de l'anglais par Marguerite BUCHET, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 386.)

III.4. L'humorisme comme alternative à l'absurde tragique

III.4.a. La crise des identifications dans les « dramaturgies de l'absurde »

Si l'on remonte l'histoire de la littérature dramatique en langue française à la recherche des racines récentes d'un questionnement identitaire, l'on en décèle les premières marques dans les œuvres créées après la seconde guerre mondiale, à la charnière des années quarante et cinquante. Plusieurs dramaturges venus d'ailleurs écrivent alors en français des pièces dont le contenu et l'esthétique bouleversent les habitudes dramaturgiques, tant du théâtre boulevardier piquant que du théâtre moraliste ou engagé. Les figures tutélaires de ce courant, Eugène Ionesco et Samuel Beckett, partagent l'expérience d'un rapport étranger¹ à la langue et à la société françaises. Leur implication dans deux cultures les amène sans doute à percevoir avec plus d'acuité la relativité et la facticité des références et des valeurs auxquelles s'identifient les diverses communautés pour s'établir. L'on peut observer dans leurs écrits les effets d'un questionnement – voire d'une contestation – des éléments au moyen desquels les individus construisent leur identité, ainsi que la réalité dans laquelle ils se situent. La langue constitue le premier de ces matériaux puisque l'individu doit en passer par celle-ci pour se représenter ; la subversion et l'évidement dont elle fait l'objet de leur part préludent aux symptômes de la crise des identifications qui se développe au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

Le vécu de la guerre, la confrontation au fascisme et la découverte de la Shoah a suscité pour les dramaturges de ces années une interrogation et une stupéfaction par rapport aux phénomènes d'identification massive ou totalisante. Celles-ci transparaissent notamment dans *Rhinocéros* d'Ionesco ou dans les couples de maître et esclave, tels Pozzo et Lucky ou Hamm et Clov, établis par Beckett. En effet, l'écriture de *Rhinocéros* constitue selon Marie-Claude Hubert un traitement de l'expérience de dislocation identitaire vécue par le dramaturge lors de la montée de l'extrémisme dans son pays natal :

Ionesco exorcise ici son expérience bouleversante de la montée du fascisme en Roumanie, à partir de 1933. Tous ses amis, fanatisés, devenaient nazis, antisémites, les uns après les autres. Le vide se faisait autour de lui comme autour de Béranger. Il éprouvait le sentiment que, gagné par cette folie collective, l'homme devenait une bête effrayante, agressive.²

¹ Geneviève Serreau relève ce fait dès la première page de son *Histoire du « nouveau théâtre »* : « Comment ces auteurs, issus pour la plupart de langues et de cultures étrangères, choisirent la langue française pour s'y exprimer (ce qui demeurera notre meilleur titre de gloire), la travaillant et la fécondant en retour [...] » (Geneviève SERREAU, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Idées » : Littérature, n° 104, p. 5.)

² Marie-Claude HUBERT, *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*, Paris, Champion, 2008, p. 196.

Beckett a quant à lui connu la seconde guerre mondiale, les persécutions dues au fanatisme nazi et ensuite la découverte des camps d'extermination et de leurs charniers. Mais durant sa jeunesse, dès les années trente, il écrivait déjà de la prose et des poèmes exprimant la vacuité, l'insignifiance et l'insaisissabilité du moi humain. L'auteur irlandais donne en effet à ses personnages peu de références auxquelles s'identifier – si peu que ceux-ci semblent cependant s'y accrocher de manière quasi obsessionnelle.

L'épreuve d'une séparation irrémédiable et originelle du moi d'avec un noyau d'être authentique imprègne ces esthétiques théâtrales, qui cherchent également à traduire la perte de crédibilité et la dissolution de tout principe d'exception garant du sens des identités ou des hiérarchies de valeur. C'est l'analyse de son époque que livre par exemple Arthur Adamov dans un ouvrage de réflexion intitulé *L'aveu*, dont l'écriture précède celle de son œuvre dramatique. Il y pose la question de l'impossible rapport à soi, à sa propre représentation, pour un être qui a perdu foi en la consistance des signifiants et en un ancrage dans une appartenance accomplie :

Ce qu'il y a ? Je sais d'abord qu'il y a moi. Mais qui est moi ?... Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation. Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé.¹

Adamov se dégagera par la suite de ce naufrage du sens et de l'identité en passant à une écriture plus militante, en phase avec son adhésion au communisme.

La conscience de l'aliénation sociale suscitée par le système capitaliste reste néanmoins accompagnée chez les auteurs de ces décennies d'après-guerre par une sensation aiguë de l'aliénation originaire imposée par le langage, en tant que coquille inconsistante mais incontournable. La voix de ces « nouveaux dramaturges » porte déjà contre l'illusion d'une existence comblée et libérée de toute contrainte : ils visent selon Esslin à « battre en brèche ce mur de faux optimisme et d'automatisme »² alors érigé par l'homme pour refouler les traces de sa précarité, accrue par sa propre déraison. La mise à nu de l'insignifiance et de l'abjection apparaît comme une réponse salutaire dans une société où tout promet des lendemains qui chantent, soit au travers d'une satisfaction matérielle et consumériste, soit au travers d'une fraternisation uniformisatrice. Seule la mise à vif, sans emplâtre, des angoisses inhérentes à la condition humaine constituait pour ces dramaturges un remède adapté aux malaises de leurs temps. La confrontation à la problématique de la précarité identitaire de l'homme occidental

¹ Arthur ADAMOV, *L'aveu*. Cité par Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, op. cit., p. 84.

² Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, op. cit., pp. 378-379.

contemporain se poursuit dans les pièces de la génération suivante ; mais ces œuvres ne procèdent plus à l'abstraction des semblants pour exposer le squelette désarticulé du langage ou de toute autre institution. L'insistance sur la crise des représentations, sur l'impossibilité de l'identification, ne forme plus une réponse suffisante.

III.4.b. De la mise en cause de l'Autre du langage à l'Autre du social

Les textes de dramaturges qui commencent à écrire à la fin des années soixante, comme Jean-Claude Grumberg, sont marqués par les innovations de leurs grands prédécesseurs : ces pièces mettent toujours en évidence le caractère factice et peu fiable des semblants dans lesquels le sujet se construit ; toutefois elles leur redonnent une place sur scène et marquent ainsi leur caractère indispensable pour éviter à l'homme de sombrer dans la crainte obsessionnelle ou l'apathie du désespoir. Grumberg pointe en ce sens un retournement qui s'est opéré entre l'atmosphère qui régnait au tout début de sa carrière et celle qui s'est développée par la suite :

Il s'est passé historiquement quelque chose de très curieux pour les auteurs dramatiques, pour les témoins de la société ; Il y a quelques années, on était censé vivre dans un monde où tout allait bien. Ce préjugé rendait fou : Non, tout ne va pas si bien que cela. À présent, on est installé dans le *tout va mal* : le discours est contraire, et notre rôle s'est inversé. Sur nous repose la responsabilité de dire qu'il n'y aura pas d'autre vie, d'autre chance pour nos contemporains. Si rien ne va, il faut apprendre à vivre aussi dans ce *tout va mal*. Auparavant, on a tenté de révéler que tout n'allait pas si bien que cela, maintenant il nous faut déclarer que tout ne va pas si mal. [...] Il n'est pas juste de créer davantage d'accablement et de morbidité.¹

L'évolution décrite s'accompagne d'un déplacement de focalisation : les dramaturges du « nouveau théâtre » mettaient l'accent sur l'aliénation qu'imposent la consistance et la structure du langage. Ils n'hésitaient pas à exposer crûment cette étrangeté de l'homme à lui-même et au monde, due à l'autonomie et à l'altérité de la langue, qu'il pense pouvoir utiliser et qui lui échappe pourtant. Cette question de l'aliénation langagière est demeurée présente ; mais elle s'est doublée dès les années soixante-dix d'une mise en avant de l'emprise des habitudes quotidiennes prescrites par des institutions telles que le travail salarié, la famille, l'école, les relations sentimentales ou mondaines.

Par opposition, ces contraintes sociales apparaissent plutôt en filigrane dans les pièces d'Ionesco, Beckett ou Tardieu. Elles s'y trouvent subordonnées à une exploration du langage et de la parole comme réalité, comme dimension auto-suffisante dépourvue d'ancrage dans un

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Jean-Claude Grumberg auteur dramatique, Entretien avec véronique Hotte », in *Du théâtre*, Printemps 1999, n° 24, p. 38.

réel concret. Le rendu « sensible de la difficulté du langage à assumer la fonction de communication »¹ constitue l'un des premiers aspects cités par les critiques qui ont étudié ces œuvres. Jacques Le Marinel y a par exemple consacré sa thèse de doctorat, intitulée *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*². Si la création littéraire consiste toujours en partie en une confrontation aux tournures imposées par la langue et en une réappropriation de celles-ci par l'écrivain, cette démarche a sans doute rarement été aussi avancée que dans les pièces des dramaturgies de l'absurde. Dans les déclarations et les textes réflexifs d'Ionesco ou de Beckett, l'on peut entendre l'expression d'un désir de réduire la représentation, de la dépouiller de sa structure logique ou chronologique pour n'exposer plus que du verbe sans cesse en équilibre et en lutte avec le néant. S'inscrivant à la suite des avant-gardes du XX^e siècle, ils prennent pour objet ce que Lacan considère comme champ du langage, en tant qu'espace de l'Autre qui échappe à une maîtrise ou à une programmation, et qui isole le sujet d'une parole singulière. Dans *Fonction et champ de la parole et du langage*, Lacan pointe une inflation langagière propre à son époque – laquelle est également celle des débuts du « Nouveau Théâtre » :

c'est un mur de langage qui s'oppose à la parole, et les précautions contre le verbalisme qui sont un thème du discours de l'homme « normal » de notre culture, ne font qu'en renforcer l'épaisseur. Il ne serait pas vain de mesurer celle-ci à la somme statistiquement déterminée des kilogrammes de papier imprimé, des kilomètres de sillons discographiques, des heures d'émission radiophonique que ladite culture produit par tête d'habitant [...] La ressemblance de cette situation avec l'aliénation de la folie pour autant que la forme donnée plus haut est authentique, à savoir que le sujet y est parlé plutôt qu'il ne parle, ressortit évidemment à l'exigence, supposée par la psychanalyse, d'une parole vraie.³

L'approche du verbalisme par les dramaturgies de l'absurde a pour corrélat de toucher à l'angoisse, à l'étrangeté et à l'absence que ce flux de langage couvre habituellement. Leur retour insistant vers l'abject tel que décrit par Julia Kristeva⁴ confère à ces pièces un effet horrifiant, morbide, mais aussi fascinant.

La focalisation sur l'Autre du langage s'accompagne donc, dans la mouvance théâtrale de l'absurde, d'une certaine tonalité tragique exprimant la perte que cet Autre a toujours déjà infligée à l'homme. L'évolution ultérieure de la littérature dramatique francophone montre une persistance de l'intérêt pour cette part langagière de l'Autre, doublée cependant par une focalisation sur sa part sociale. Il est clair que ces deux faces de l'Autre

¹ Marie-Claude HUBERT, *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*, op. cit., p. 179.

² Jacques LE MARINEL, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

³ Jacques LACAN, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits I, Texte intégral*, op. cit., pp. 280-281.

⁴ Cf. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

sont liées¹ ; mais l'on peut discerner notamment dans les dramaturgies qui se fondent du discours humoristique une observation plus importante des obligations et du carcan auxquels les conventions et les discours sociaux soumettent le sujet. La forme sociale de l'aliénation peut aussi se faire inquiétante ou menaçante : on le voit dans les pièces de Grumberg, Benaïssa ou Pourveur lorsque les protagonistes sont confrontés aux préjugés, à l'exclusion ou à la précarité. Néanmoins elle offre la possibilité d'un traitement plus léger car – tout en restant inévitable – elle peut évoluer et prendre d'autres formes ; alors que l'aliénation au langage témoigne de la tragédie humaine par rapport à un état d'unicité pourtant perdu dès l'initiale.

III.4.c. Le personnage : de l'enveloppe écorchée à l'individu empreint de négativité

L'un des aspects parmi les plus déconcertants pour ceux qui assistaient à la création des œuvres avant-gardistes des années cinquante résidait sans doute dans l'inconsistance des protagonistes. Ceux-ci ne diffèrent parfois que très peu d'autres personnages et forment en réalité des ensembles interchangeables ou indifférenciés. La construction d'un personnage doté de contours psychologiques et d'une personnalité sociale se voit écartée par les nouveaux dramaturges, qui suivent en cela les recommandations d'Antonin Artaud. Lequel clame dans *Le théâtre et son double* la nécessité pour le théâtre « d'en finir avec la psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu »². Les voix, les répliques ou les monologues ne participent alors pas de l'incarnation d'un individu inscrit dans une histoire personnelle précise, mais plutôt d'une saisie aléatoire de lambeaux ou de bribes d'une psyché à la mémoire disloquée, sans réel passé et sans élaboration possible pour l'avenir. Ces personnages n'ont plus la consistance familière d'un individu ; ils s'apparentent plutôt à des pantins ou à des hères miséreux qui renvoient l'image effrayante d'un effacement de la singularité subjective et d'une avancée interminable vers la réification et la mort. Ils se dissolvent soit dans un vide aspirant, soit dans un trop plein envahissant. Les personnages

¹ Lacan insiste sur cette corrélation : « Le sujet aussi bien, s'il peut paraître serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre. La référence à l'expérience de la communauté comme à la substance de ce discours, ne résout rien. Car cette expérience prend sa dimension essentielle dans la tradition qu'instaure ce discours. Cette tradition, bien avant que le drame historique ne s'y inscrive, fonde les structures élémentaires de la culture. Et ces structures mêmes révèlent une ordination des échanges qui, fut-elle inconsciente, est inconcevable hors des permutations qu'autorise le langage. » (Jacques LACAN, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits I, Texte intégral*, op. cit., pp. 492-493.)

² Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « folio » : essais, n° 14, p. 117.

d'Ionesco se trouvent par exemple brutalement confrontés « à un univers qu'ils tentent désespérément d'organiser. Les objets s'y accumulent dangereusement jusqu'au moment où ils encombrant tout l'espace et où il n'est plus place pour l'être. »¹

Par rapport à ce type de personnage en creux et en pièces, les figures intervenant sur les scènes tracées par la génération de Grumberg, Benaïssa et Pourveur ont regagné un peu d'épaisseur. L'alternative pour laquelle ceux-ci ont opté, face aux expériences de défiguration mises en œuvre par certains prédécesseurs², offre au spectateur des entités plus proches de personnes vraisemblables – ce qui peut faciliter l'établissement d'une relation avec ceux qui les figurent sur scène. Toutefois leurs figures a priori plus rassurantes comportent toujours des ambivalences, des contradictions et des hésitations qui interdisent de les ramener à une trajectoire, à un objectif clair et précis. Ils sont présentés dans leur existence banale – parfois à des moments d'arrêt ou de réflexion – et dans leur confrontation aux difficultés de la vie telles qu'elles peuvent surgir, sans ambages, sans préliminaires et quelquefois sans motif. Même les personnages qui empruntent des figures connues, réelles ou mythiques, apparaissent plutôt à travers des aléas de l'existence que dans leur grandeur. Le plus bel exemple de ce traitement du personnage se trouve sans doute dans la saynète de Grumberg intitulée *Job*, où Dieu converse avec Job, en attendant que ce dernier ait ciré ses chaussures de cérémonie. Le Tout Puissant se plaint de n'avoir personne à qui passer la main, et plaisante à propos de la faiblesse de son fils, « un incapable qui se prend au sérieux, un obsédé aussi, qui n'a que le mot amour à la bouche »³.

L'affrontement et la résistance aux contrariétés ou aux tourments ne confèrent pas aux protagonistes de la veine dramaturgique humoristique un caractère écartelé, accablé ou effacé. Leurs traits ne s'en trouvent pas réduits à un contour vide et vague, qui subirait les coups d'un Autre ou d'un surmoi cruel. Ces figures se distinguent, par leur consistance et leur persistance affirmée, de celles présentées par une autre voie de la dramaturgie francophone contemporaine, dont Sandrine Le Pors esquisse les contours sous le nom de « théâtre des voix »⁴. Le type de personnage que l'on y rencontre s'inscrit quant à lui tout à fait dans la continuité du final beckettien, en tant que « *personnage en moins* » :

¹ Marie-Claude HUBERT, *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*, op. cit., p. 193.

² Cf. Évelyne GROSSMAN, *La défiguration*, Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minuit, 2004, coll. « Paradoxes ».

³ Jean-Claude GRUMBERG, *Job*, in *Les courtes*, op. cit., p. 261.

⁴ Cf. Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, coll. « Le spectaculaire ».

La distinction de tendances au sein des écritures théâtrales francophones contemporaines n'implique bien évidemment pas l'idée d'un cloisonnement strict entre celles-ci : il est par exemple clair que des aspects décrits par Le Pors, tels que la traversée du dire du personnage par des voix externes rapportées, peuvent se trouver

Non point la disparition ou la mort, mais une sorte de *fading* du personnage. Un flottement du personnage, qui se trouve dépouillé de tout ce qui pourrait lui affecter une identité fixe : état civil, adresse, nom, âge, genre même... [...] Le personnage vocal moderne et contemporain est une créature en errance, extrêmement mobile et labile, pratiquement impossible à localiser.¹

Face à cette dérégulation fantomatique, l'on rencontre aussi dans les écritures dramatiques contemporaines un théâtre de personnages qui restaurent le jeu des identifications, sans présenter des appartenances marquées. En effet, les êtres figurés dans des textes contemporains placés sous le signe de l'humour présentent de nombreux traits communs avec ceux du paradigme du personnage théâtral contemporain établi par Sermon et Ryngaert. Ceux-ci ne se situent plus comme agents d'une action centrale mais comme le ressort de petites actions ou comme les commentateurs d'actions qui ne sont pas les leurs. Leur parole comprend fréquemment des soliloques qui expriment les détours du flux de la pensée. Certains d'entre eux évoquent des archétypes connus, ou incarnent un ensemble ou un chœur ; mais ils demeurent toujours en partie familiers ou singuliers. Enfin, ils affichent leur statut fictionnel : « en effet, à l'encontre des lois du drame absolu, qui veulent que soit évincé de l'écriture tout ce qui pourrait rappeler au spectateur la réalité de sa situation, il est aujourd'hui assez fréquent que les auteurs l'avouent et jouent de sa duplicité »².

Finalement, les figures du théâtre humoristique se modèlent selon une voie de traverse par rapport au chemin du nouveau théâtre, sans revenir tout à fait aux dispositions du personnage de comédie. L'on peut reprendre à ce sujet le constat de Sermon et Ryngaert à propos de l'apparition récente de personnages qui suscitent le rire et l'étonnement, et non le ricanement :

Si les auteurs s'emparent d'un matériau banal et le soumettent à des effets de grossissement, de dérapages, de collisions, ce n'est ni pour juger les faits ni pour dénoncer les ridicules du personnage vis-à-vis desquels le spectateur serait placé en posture de supériorité [...]. Au lieu de stigmatiser des comportements ou des situations, les auteurs nous invitent à porter sur eux un regard et une écoute légèrement 'à côté', étonnés. Dans ce théâtre, l'enjeu n'est plus de mettre en scène la société des hommes et leurs tares – c'est un terrain désormais largement occupé –, mais d'introduire de l'imprévisible et de l'improbable dans des contextes dont on pouvait penser avoir fait le tour.³

Les protagonistes de ce jeu de décalages ou d'effronteries attirent la sympathie – parfois même l'estime – et non les risées ou l'apitoiement teinté de mépris. Leur persistance positive rappelle les exclamations ravies de Winnie dans *Oh les beaux jours*, mais sur une tonalité

aussi dans les textes de Benaïssa, de Grumberg et surtout de Pourveur. Son traitement du personnage, marqué par l'autodérision, se rapproche aussi souvent de la concentration vocale.

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, « Préface », in Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., p. 11.

² Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p. 113.

³ *Ibid.*, p. 150.

musicale majeure – alors que Beckett rend pour finir la prévalence au mode mineur, dans une nostalgie corrélée à une progression vers la paralysie et l’extinction¹. Finalement, il existe une veine de la dramaturgie francophone contemporaine qui tient largement compte des propositions des grands aînés du « Nouveau théâtre », mais qui déplace la tonalité mélodique pour remettre au premier plan la gaieté et le plaisir de dégager une issue furtive malgré l’apparente certitude du pire. Cependant, cette option tonale n’attire pas la considération et l’intérêt de la critique savante autant que la coloration de pièces qui creusent le sillon du retranchement intérieur, de l’abstraction ou de l’angoisse.

III.4.d. De la persistance d’un dédain à l’égard de l’éclat du rire

Malgré le temps écoulé et les bouleversements sociaux advenus depuis les condamnations médiévales² et classiques³ du rire ou de la comédie sur la scène théâtrale, il reste une défiance de la part de certains penseurs ou critiques à l’égard des pièces qui suscitent l’hilarité, ou même la simple détente du sourire. C’est le constat que pose notamment Denis Guénoun lorsqu’il s’intéresse aux pièces de la dramaturge française contemporaine Yasmina Reza. Dans l’introduction de son *Avez-vous lu Reza ?*⁴, il note que cette œuvre se trouve rapidement reléguée sous une étiquette de divertissement populaire ou poujadiste dès lors qu’il est clair qu’elle suscite les rires discrets ou bruyants de ses diverses assistances. Pourtant, il montre que les textes de Reza, analysés avec attention, mettent à mal les oppositions qui distinguent habituellement objets de divertissement et chefs-d’œuvre. Et si Guénoun admet qu’il est pertinent de maintenir la catégorie des textes qui font *œuvre* face à une approche qui amalgamerait toutes les créations sous l’intitulé égalisateur de *productions culturelles*, il considère que certains textes d’aujourd’hui se trouvent peut-être vite écartés du

¹ Pour appuyer cette hypothèse – sans avoir hélas ici l’occasion de l’étayer complètement –, l’on peut rappeler que la réplique célèbre de *Fin de partie* sur la drôlerie du malheur se conclut en insistant sur l’oubli et l’effacement qui touche cette dérision : « Rien n’est plus drôle que le malheur, je te l’accorde. [...] Si, si, c’est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur dans les premiers temps. Mais c’est toujours la même chose. Oui, c’est comme la bonne histoire qu’on nous raconte trop souvent. Nous la trouvons toujours bonne, mais nous n’en rions plus. » (Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, pp. 33-34.)

² Cf. sur ce point les exemples d’hostilité envers le rire dans des écrits religieux chrétiens du Moyen-Âge cités par Jacques LE GOFF, « Rire au Moyen Âge », in *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, n° 3, avril 1989, pp. 1-14.

³ Cf. l’extrait du *Plaidoyer en faveur des larmes d’Héraclite* du jésuite Pedro Antonio Vieira cité par Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 311.

⁴ Denis GUÉNOUN, *Avez-vous lu Reza ? Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005.

statut d'œuvre car ils ne correspondent pas au sérieux et à la complexité d'accès associés à l'image d'Épinal de « l'œuvre d'art ».

Sans doute peut-on également comprendre certaines dépréciations actuelles par le poids des discours du traumatisme, de la menace et de l'horreur qui habiteraient la réalité d'aujourd'hui dans son ensemble. C'est en tout cas l'explication majeure proposée par Mireille Losco-Lena au peu de subventions et de confiance accordées aux textes comiques. Elle cite d'ailleurs un passage d'Adorno – qui a marqué les créateurs et les milieux artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle – affirmant qu'à la suite de la Shoah, « l'art, qui n'est plus possible autrement que réfléchi, doit renoncer de lui-même à la gaieté. [...] on ne peut plus représenter un art qui soit gai. »¹ Le constat de la généralisation ambiante d'un esprit de sérieux et de catastrophisme dans les écritures théâtrales se trouve d'autre part posé par François Regnault : dans un article volontairement polémique, il fustige les auteurs de théâtre contemporains qui présentent sur scène des tableaux où, « pour reprendre le contraire de la formule de Claudel, dans *Le Soulier de satin* : “*Le pire est toujours sûr*”. »² Il apporte également une réponse lapidaire au mystère de la dévaluation du comique : « pourquoi notre monde moderne ignore-t-il à ce point la comédie, sinon parce qu'il ne croit qu'à la prose du monde et à la tristesse contemporaine ? »³ Enfin, Jean-Claude Grumberg encore pointe avec malice l'obligation martiale d'adhérer à l'atmosphère de cataclysme généralisé, dans l'une des saynètes de *Ça va ? Combien de « ça va » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?*

- Ça va ?
- Pas mal et toi ?
- T'as pas honte ?
- De quoi ?
- Tu peux dire « pas mal et toi ? » avec tout ce qui se passe ?
- Qu'est-ce qui se passe ?
- Non mais ça va pas chez toi ? [...] La pollution, les guerres, le racisme...
- La faim, n'oublie pas la faim.
- La faim, le chômage, le réchauffement...
- La fonte des glaces.
- On sera neuf milliards dans trente ans, neuf milliards de soiffards qui manqueront d'eau douce et qui crèveront la gueule ouverte sous un cagnard d'enfer les pieds dans la boue ! Et toi tu me dis « pas mal merci » !⁴

Il apparaît parfois difficile d'échapper à une appréhension de la réalité sous un jour pessimiste, étant donné la prégnance de discours qui se structurent autour des signifiants de

¹ Theodor ADORNO, cité par Mireille LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 10.

² François REGNAULT, « Passe, impair et manque », in *Revue d'études théâtrales, Registres*, n° 6, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ Jean-Claude GRUMBERG, *Ça va ? Combien de « ça va » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?*, op. cit., pp. 51-52.

crise, de *risque* ou de *catastrophe*. La montée de ce climat d'incertitude et de dolorisme a pour corrélat un renforcement de l'esprit de sérieux, qui confère aux identifications une consistance statufiée. Il devient alors plus difficile d'accepter le jeu, la perturbation ou la simple allusion à l'envers fissuré du décor. Le délitement du symbolique et de l'interdit entraîne d'une part une inflation de la transgression, présentée comme une forme de comique sans concession vis-à-vis de la face de ses objets ou destinataires. D'autre part, l'emprise d'identifications imaginaires engendre des crispations et paralyse, par une censure indirecte, au nom du respect, tout trait plaisant, incongru ou irrévérencieux. Tel contexte pourtant tirerait sans aucun doute bénéfices et ouvertures du développement et de la diffusion d'un humour au sens freudien. C'est en effet ce que soutient Azouz Begag dans un article sur *L'humour comme distance dans l'espace interculturel*. L'écrivain y montre que l'humour peut fonctionner comme « un “puissant diluant” de l'immigration dans le *mainstream* de la société. Effet d'un “télescopage interculturel” maîtrisé, il déplace les frontières, dédramatise les préjugés et crée ainsi un “espace commun d'identification”. »¹

Synthèse conclusive et ouverture pour les analyses dramaturgiques

Le rapport du discours humoristique au refoulé et à la vérité, ainsi qu'à une réaffirmation du symbolique, permet de mieux comprendre en quoi son intégration dans de nombreuses écritures dramatiques contemporaines répond aux symptômes qui atteignent aujourd'hui l'identification, la relation du sujet à son moi et à l'Autre. La contestation exercée par l'humour envers un pouvoir oppressant ou dictatorial ne consiste pas en une démarche de mise en cause directe ou en une critique virulente. C'est une déstabilisation oblique puisque la censure ou la condamnation des productions humoristiques constitue un aveu implicite de leur portée véridique, ainsi que de l'incomplétude et de la partielle impuissance de l'autorité inique.

Nous avons observé, à travers le schéma lacanien du *witz*, que le détournement du code contenu par l'Autre offre une voie pour l'expression d'un désir singulier, inouï et pourtant audible étant donné qu'il se sert de potentialités latentes du langage commun. Ceci nous a permis de mesurer l'importance de l'introduction d'une énonciation véritablement

¹ Azouz BEGAG, « L'humour comme distance dans l'espace interculturel », in *Écarts d'identité*, n° 97, Automne 2001, p. 3.

humoristique comme ressort premier des échanges, des répliques ou des gestes représentés par des œuvres théâtrales. Au lieu d'une mise au diapason et d'un assentiment collectif à la ridiculisation de certains, ou à la valorisation d'autres qui parviennent à duper leur monde, ces pièces offrent une écriture plus réflexive, qui laisse les protagonistes exposer leurs ambiguïtés et leurs doutes. Leurs personnages se confrontent à une réduction du domaine des identifications sur le registre des appartenances motivées par des critères observables et ostensibles à travers des marques factuelles. Ils s'interrogent sur leur construction et leur position face aux modèles imaginaires qui régissent de plus en plus l'inscription dans une communauté – effaçant la modalité symbolique de la participation à travers le signifiant qui peut toujours évoluer, se déplacer ou être remplacé par des substituts quelconques.

De ce point de vue, l'humour tissé dans la trame des textes sonne comme une réplique face à cette dénégation, puisqu'il repose complètement sur la possibilité de jeu avec le trésor des signifiants que l'Autre du langage et du social a en dépôt. Le retrait, le détachement humoristique du ou des locuteurs par rapport à leurs traits incitent les spectateurs à reconsidérer de manière distanciée les idéaux imaginaires qu'ils invoquent pour constituer une communauté et y prendre part. Les œuvres théâtrales de la veine humoristique rendent compte de la multiplicité et de la rencontre de traditions et d'aspirations différentes dans les sociétés contemporaines démocratiques et ouvertes. C'est pourquoi elles considèrent les lieux communs et les références autour desquelles s'établissent, se reconnaissent et se présentent les groupes sociaux ou culturels à la fois avec tendresse et avec dérision. Sous ce traitement plaisant s'affirme cependant la constance de la loi selon laquelle il n'est pour toute structure sociale pas de principe ultime qui la justifierait, la délimiterait et l'unifierait définitivement. Les remarques humoristiques réaffirment le fait que, par la coupure symbolique, la totalité et l'uniformité sociale ne peuvent advenir, et restent de l'ordre de l'imaginaire. Ceci les distingue tout à fait d'effets comiques qui fonctionneraient plutôt sur la prévisibilité d'un modèle – c'est-à-dire sur la reconnaissance d'un mécanisme qui entraîne automatiquement certaines réactions ou attitudes.

Enfin, l'on a replacé les œuvres de cette veine dans une perspective diachronique, en évoquant le traitement dramaturgique de la question de l'identification subjective par les auteurs marquants de l'après-guerre. La conscience de la dimension fictionnelle des identifications imaginaires et d'une opacité du sujet s'exprime déjà de manière radicale dans les textes du « Nouveau Théâtre ». Ceux-ci exposent la facticité des signifiants et du langage dont usent étourdiment les êtres humains. Ils dévoilent par extension la vacuité réelle ou l'abject innommable que le langage courant recouvre. Les protagonistes de ce théâtre

apparaissent soit quasi dépouillés de toute marque identificatoire, soit pourvus de traits artificiels : la construction identitaire, à travers la reprise de traits venant de l'Autre, figure comme une contrainte tragique, qui fige le sujet et le déshumanise. L'accent mis sur la perte essentielle et irrémédiable impliquée par l'identification se déplace par contre dans les écritures théâtrales ultérieures, et en particulier dans les trois œuvres que nous étudions. En effet, le caractère illusoire des signifiants par lesquels le sujet se représente y demeure un fait reconnu – tout comme l'apport et l'héritage du « Nouveau Théâtre » –, mais cette reconnaissance ne débouche plus sur la découverte paralysante d'un néant ou d'un ressassement. Elle permet d'éclairer aussi la possibilité qu'a le sujet de se dégager d'identifications imaginaires, de les reprendre sur le mode partiel et distancié. La dramaturgie humoristique rend compte de la nécessité pour le sujet humain de se relier – ne fût-ce que par la langue – à un ensemble social et de s'identifier à travers les signifiants qui y ont cours. Elle ne dénie pas la contrainte que cette nécessité constitue. Cependant, elle place aussi l'accent sur la reconfiguration et l'invention singulière que le sujet peut construire à partir de ce matériau même.

Dans la deuxième partie de ce travail, il s'agira donc de mettre plus particulièrement en lumière l'invention esthétique singulière créée par chacun des dramaturges. En effet, ils apportent tous à travers leur propre mise en œuvre et en scène du discours humoristique une réponse à un contexte particulier et à une forme spécifique de malaise dans l'identification. C'est pourquoi les trois voies dont nous avons jusqu'à présent présenté brièvement les points de rencontre vont prendre par la suite un tour plus distinct. Toutefois les analyses textuelles reviendront avec constance sur la manière dont les textes de ces différentes œuvres renvoient à des formes d'identifications imaginaires, et sur la façon dont chaque pièce présente une démarche, parfois implicite, de rétablissement d'une subjectivité inventive.

Deuxième partie :

Analyses dramaturgiques

Remarques préalables

Avant de proposer des analyses particulières des œuvres de chaque auteur, il faut préciser qu'il n'est pas question de ramener à tout prix leur travail à un cadre commun, ni de recenser un ensemble de similitudes pour les rapprocher. Chercher un *mouvement* ou une *école* « humoristique » n'aurait que peu de sens étant donné la diversité des structures, des contextes et des enjeux travaillés dans leurs textes. L'on pourrait plutôt postuler l'existence d'une voie, d'une tendance humoristique de l'écriture théâtrale francophone contemporaine, si l'on prenait en considération les œuvres produites par un large ensemble de dramaturges. Cette voie dans laquelle se situeraient Grumberg, Benaïssa et Pourveur aurait pour point convergent la construction de personnages à la fois pourvus des traits d'une conscience individuelle, et ouverts, partageant leur réflexion et leur auto-observation avec le public. Cet aspect les distingue sans doute d'autres écritures dramatiques actuelles, qui cherchent à représenter une parole abstraite, distincte d'un sujet précis ou d'une conscience identifiée. Cependant, le travail d'expérimentation des artistes et des écrivains s'est porté à chaque époque sur des aspects divers et a adopté des attitudes plus ou moins virulentes. La réduction d'une période historique à quelques grands mouvements résulte d'une sélection a posteriori, et ne rend pas compte de la réelle diversité des œuvres produites dans le même laps de temps.

C'est pourquoi l'on doit insister encore ici sur le fait que notre étude n'a pas pour optique ni pour visée d'attribuer chaque œuvre à une case établie dans un tableau figé de la littérature théâtrale francophone de ces cinquante dernières années. L'on vise davantage à exposer en quoi chaque dramaturge produit une recherche et des innovations qui – sur des plans divers – retravaillent et réadaptent les contours du genre dramatique. Dans l'anthologie des auteurs de théâtre contemporains de langue française *De Godot à Zucco*¹, Benaïssa et Grumberg sont mentionnés, parmi plus de cent-cinquante autres créateurs. Les éditeurs ne les ont pas placés dans le même ensemble ; toutefois ils reconnaissent la possibilité d'autres rapprochements et organisations de leur panorama. Dans une vue d'ensemble de la littérature théâtrale francophone d'aujourd'hui, certaines œuvres qui ont en commun l'un ou l'autre aspect peuvent tout autant être rapprochées sur des points particuliers d'œuvres à première vue différentes. Une partie des pièces de Grumberg comprennent par exemple une dimension onirique ou intime, à partir de laquelle on peut – comme Michel Azama – aussi situer ce

¹ Cf. Michel AZAMA, sous la dir. de, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langues française (1950-2000), Volume 2 Récits de vie : le : le moi et l'intime*, Paris, Editions Théâtrales / CNDP, 2004.

dramaturge dans une veine théâtrale de l'intime ou des « romans du moi ». En effet, la confession ou l'exposition des pensées et préoccupations les moins avouables d'une conscience constituent un principe dramaturgique récurrent, sous lequel regrouper en une tendance plusieurs œuvres théâtrales d'aujourd'hui. Mais l'on peut également distinguer une tendance burlesque plus virulente et transgressive, ou encore une tendance logorrhéique, qui minimise le geste pour mettre en avant le flux de la langue dans son échec à saisir le tout de la réalité. L'on ne peut donc cataloguer les œuvres ni établir de distinctions imperméables, mais bien repérer certains fils centraux, certaines directions, que chaque auteur peut tracer selon son propre parcours.

L'articulation du discours humoristique à la question de la construction identitaire s'articule de manière différente – et unique – dans les pièces des trois dramaturges étudiés. Grumberg recourt à l'humour de façon à mettre indirectement en lumière le caractère saugrenu et dommageable des identifications stéréotypées péjoratives lorsqu'elles sont prises pour des repères réels et assurés. Benaïssa se concentre quant à lui sur la confrontation des identifications, qui renvoie chacune à ses failles et qui dédramatise les antagonismes en transposant les systèmes de référence dans un cadre et une perspective inattendus. Enfin, l'écriture de Pourveur produit un effet humoristique en mettant l'accent sur le questionnement des limites et la dissolution des contours et des distinctions qui fondent pourtant nécessairement l'identification.

Ces trois créations suivent des orientations propres, mais elles se rattachent pourtant à un nœud semblable, qui enserme quelques clés de leurs principes esthétiques et stylistiques. Ce nouage par lequel le discours humoristique s'attache à former une réponse aux malaises dans l'identification est tissé de fils différents, en fonction des contextes et des références connus par chacun des auteurs. En effet, ils s'inscrivent dans des traditions littéraires et théâtrales qui ne sont pas identiques ; et chacun se situe en fonction de ses propres figures tutélaires, d'œuvres qu'il conteste, qu'il admire ou dont il se sent proche. Par son inscription dans l'aire culturelle néerlandophone et dans la création théâtrale flamande¹, Paul Pourveur possède ainsi des références et des conceptions du théâtre qui ne trouvent pas d'écho dans les deux autres œuvres. Aborder la question de l'humour demande de prendre ce positionnement particulier dans un contexte et une tradition artistiques en considération, car les cadres conceptuels jouent un rôle capital dans le jeu d'allusion, de connivence et de transgression qui – comme nous l'avons vu au premier chapitre – constitue l'humour. Chaque dramaturge se situe par

¹ Paul Pourveur a fait ses études de montage dans une institution d'enseignement artistique flamande. Il a commencé à écrire pour des compagnies théâtrales flamandes.

rapport à un patrimoine littéraire et théâtral, souvent à travers des clins d'œil ou des emprunts sur un mode partagé entre l'hommage et la dérision. Shakespeare fait ainsi l'objet – ou les frais – de ces reprises chez Grumberg et Pourveur. Chacun se positionne en outre par rapport à un contexte social et historique différent, dans lequel il s'inscrit : la seconde guerre mondiale n'a par exemple pas la même importance dans l'œuvre de Benaïssa que dans celle de Grumberg – et inversement pour la guerre d'Algérie.

L'ordre dans lequel présenter les auteurs et leurs œuvres au sein de cette deuxième partie a fait l'objet d'un questionnement, auquel on pouvait apporter plusieurs réponses valablement argumentées. Se contenter d'une justification chronologique pour classer des auteurs nés à moins de quinze ans d'intervalle ne saurait suffire. Le fait de terminer par l'étude des textes de Pourveur, le plus « jeune » des trois, se justifie toutefois par ailleurs car sa dramaturgie présente, comme nous le verrons, plus d'aspects inédits dans sa forme même : il rejoint en cela son interrogation de l'estompement des limites et des contours dans la société occidentale contemporaine. Par contre, il paraissait moins évident de traiter d'abord de l'œuvre de Grumberg ou de celle de Benaïssa. En effet, la question du rapport à l'altérité se trouve traitée par l'un et l'autre de ces dramaturges ; et la réflexion de Grumberg sur le caractère illusoire ou arbitraire des identités accolées par le jeu social rejoint les enjeux mis en évidence par les pièces de Pourveur. En outre, la tonalité humoristique produite par l'écriture de Grumberg s'approche par moment de la teinte iconoclaste et caustique du style de Pourveur – l'un et l'autre cherchant à bousculer les bornes d'un discours conformiste ou bien-pensant. De plusieurs points de vue, l'on pourrait donc déplacer l'ordre chronologique, tout en gardant à l'esprit le fait que tout agencement repose sur des critères, et peut donc varier s'il est établi en fonction d'autres principes.

Toutefois, d'autres aspects peuvent motiver une ouverture par l'analyse de l'œuvre de Grumberg. Celle-ci s'étend sur la plus longue période, puisqu'il a rédigé ses premières saynètes en 1963, vu représenter ses textes pour la première fois en 1968. Il publie encore maintenant de nouvelles œuvres, qui connaissent rapidement leur création scénique. En outre, présenter d'abord les différents aspects de son œuvre permettra de reprendre ceux-ci par la suite pour montrer comment ils apparaissent également dans les pièces de Benaïssa et Pourveur. Enfin, partir de l'écriture de Grumberg permet de découvrir immédiatement en quoi le choix du discours humoristique propose une réponse au développement d'une pensée qui assignerait les individus à une identité donnée ou qui établirait des discriminations et des sous-catégories parmi les êtres. Grumberg met effectivement très vite en lumière cette problématique étant donné qu'il a lui-même subi les persécutions de l'ordre nazi à l'encontre

des juifs, ainsi que les vexations véhiculées par l'antisémitisme encore présent dans la société française durant toute la seconde moitié du XX^e siècle. Cette question de la diversité et de la rencontre de l'altérité se pose encore pour Benaïssa et Pourveur ; mais leur questionnement garde aussi à l'arrière-plan l'image des terribles conséquences des expériences sociales de la première moitié du siècle, au cours de laquelle des groupes humains ont mis en œuvre le projet politique d'assigner chaque être à une catégorie, à laquelle il appartiendrait par essence et définitivement. L'obsession de ramener l'homme à une chose qui correspondrait tout à fait à une place dans un ordre transcendant ou pragmatique hante toujours les sociétés contemporaines. C'est pourquoi le geste d'écriture de Grumberg apparaît « inaugural » et sera traité en premier lieu ; mais cette position ne doit en rien s'entendre comme une prééminence par rapport aux deux autres œuvres.

Chapitre IV : L'antiphrase humoristique de Grumberg

Si l'on ne rit pas, je suis humilié. Si l'on rit, je suis épouvanté, parce que je ne raconte que des horreurs. J'écris sur des sujets qui me déchirent, et pourtant ce que je dis est moins important que toutes ces souffrances que l'on ne peut plus ignorer. Si je rage, c'est aussi contre moi, qui sais seulement écrire des pièces comiques.¹

IV. 1. Un contexte de confrontation à la loi d'un Autre pervers

IV.1.a. Origine du projet esthétique : « la vision d'un certain fascisme au quotidien »²

Dans la préface qu'il rédige pour l'édition de son adaptation théâtrale de la nouvelle de Tchekhov intitulée *Le duel*, Grumberg explique que cette œuvre de l'écrivain russe lui a servi de tremplin pour s'essayer à l'écriture théâtrale, alors qu'il était âgé d'une vingtaine d'années et qu'il travaillait comme jeune comédien ou comme assistant pour divers spectacles. Il note aussi que, rétrospectivement, il lui semble que cette nouvelle l'avait attiré car elle abordait en réalité un grand nombre des questions et des sujets auxquels s'attache son œuvre personnelle :

Ce ne fut que cette année – 2000 –, en retravaillant sur l'éventualité d'une création, quarante ans après, que je m'aperçus que ce *Duel* contenait les principaux thèmes qui devaient m'habiter des années durant : l'altérité, l'exclusion, la vision d'un certain fascisme au quotidien, et surtout le peu de prix accordé à la vie humaine par le zoologue Von Koren au nom de l'humanité et de la science, chose – ce peu de prix – qui n'a jamais cessé de m'étonner.³

La confrontation à un principe ou à une loi qui établit l'exclusion ou la discrimination de certains en fonction de leurs traits particuliers ou de leur différence apparaît en effet comme une disposition structurelle dans les textes de ce dramaturge. Même dans ses pièces qui à première vue ne mettent pas à l'avant-scène les phénomènes de la xénophobie ou de l'antisémitisme, l'on découvre toujours une métaphore d'une potentielle perversion de la loi ou d'un dévoiement inquiétant des institutions représentant l'autorité et l'organisation sociale.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « J.-C. Grumberg : “Le théâtre ne peut être que comique” » [Propos recueillis par Colette GODARD], in *Le Monde*, 7 octobre 1971, p. 17.

² Jean-Claude GRUMBERG, « Préface », in *Le Duel, D'après la nouvelle de Tchekhov*, Arles, Actes Sud, 2002, coll. « Papiers », p. 5.

³ *Ibid.*

La présence de celles-ci est nécessaire pour représenter l'Autre qui instaure le lien social et pour servir de tiers garant de l'intégrité de chacun. Mais Grumberg place au cœur de ses textes un détournement ou une reconfiguration de ces institutions qui favorisent ou pénalisent alors certains sous couvert du respect de valeurs abstraites telles que le progrès, la patrie, la connaissance ou le système économique. Les situations où les structures sociales et la langue elle-même induisent des restrictions de droits et justifient la hiérarchisation des personnes interpellent cet auteur car elles renvoient au danger de l'instauration d'une loi perverse, qui tendrait à maîtriser la complexité humaine et à en effacer la singularité qui lui donne son incommensurable valeur. Le principe de perversion, dans la théorie psychanalytique, désigne en effet un mécanisme de déni de la coupure symbolique et de la qualité de sujet de l'autre. La loi perverse réduit alors l'autre à un objet dont il est possible et nécessaire de contrôler l'être et la disparition. La configuration perverse n'admet pas le manque de l'Autre – elle le dénie – et s'accompagne donc d'un acharnement à obturer cette faille, d'une part en se vouant « à la jouissance de l'Autre, pour que l'Autre existe non barré, non décomplété »¹, et d'autre part en faisant « du démenti son mode même de subjectivation, lequel lui permet d'annihiler l'altérité de l'autre en l'instrumentant. »²

Grumberg n'a de cesse de montrer dans ses pièces comment les individus sont confrontés à des systèmes qui classent les êtres dans des catégories et les ramènent à une identité définie, objectiviste. La confrontation à un système normatif pervers n'apparaît pas uniquement dans ses pièces historiques : on la distingue déjà dans ses premières saynètes, notamment dans *Pied de lampe*, rédigée en 1963, où l'artisan semble finalement trouver acceptable et normal de réduire la femme de son client à un objet décoratif. Ensuite, on rencontre encore cette emprise d'un fascisme banal et insidieux dans des textes qui traitent de la vie de famille, de la création artistique et théâtrale ou du vieillissement et du souvenir. Même dans les perspectives a priori les plus positives et altruistes, certains protagonistes semblent involontairement conforter un système qui sacrifie l'imparfaite réalité humaine à une loi ou à un idéal absolu. Le mal et la méchanceté résultent en effet dans ses textes plus d'un aveuglement et d'une obsession pour une Cause que d'une pure intention mauvaise. Comme le remarque Claude Roy, Grumberg fait rire de situations pourtant douloureuses parce qu'il montre combien elles sont aussi le fruit d'une inconscience générale, d'un déni et d'une passivité soumise.

¹ Philippe JULIEN, « Un démenti du réel », in *Psychose, perversion, névrose, La lecture de Jacques Lacan*, Ramon ville-Saint-Agne, Érès, 2005, coll. « Point Hors Ligne », p. 121.

² Jean-Pierre LEBRUN, *La Perversion ordinaire, Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Denoël, 2007, p. 327.

Ce qu'ont de commun les personnages quotidiens de Grumberg et les obscurs maniganceurs du destin, qui, dans la coulisse, perpètrent les guerres et les massacres, les pogroms et les camps, les tyrannies et les humiliations, c'est l'aveuglement. Les hommes ne savent pas ce qu'ils disent. Les "dieux" ne savent pas ce qu'ils font.¹

L'on reviendra plus loin sur la façon dont Grumberg produit des effets humoristiques à partir de cette obnubilation. Mais il faut d'abord prendre le temps de situer l'œuvre dans son contexte, et d'évoquer les références littéraires, culturelles et sociales auxquelles elle renvoie.

IV.1.b. Le cauchemar ubuesque de la législation antisémite

Si la perversion potentielle de la loi constitue un point si essentiel de la construction dramaturgique des pièces de Grumberg, c'est parce que pour lui, ce dévoiement ne représente pas qu'une simple angoisse abstraite, mais bien une véritable mutilation de son milieu familial. Son père et son grand-père paternel ont été arrêtés par la police française, livrés aux autorités allemandes puis déportés dans des camps et assassinés par l'organisation nazie². Il a lui-même été séparé de sa mère et caché en Zone libre durant les dernières années de la guerre, alors qu'il était âgé de moins de six ans. Ces données biographiques³ n'expliquent pas en elles-mêmes l'œuvre du dramaturge, mais elles constituent un aspect central sur lequel Grumberg revient dans son œuvre, dans ses commentaires réflexifs et dans tous les entretiens qu'il a accordés et qui ont été publiés ou diffusés. Or l'accent qu'il met à relater ce traumatisme ne porte pas tellement sur le rapport d'une douleur insoutenable ou d'un désir de revanche, mais plutôt sur l'incompréhension et le sentiment indéfinissable d'arbitraire et de déni, tant ce qui s'était produit semblait injustifiable, inconcevable et indicible. Dans un entretien accordé au *Figaro*, il raconte ce silence, cette pesanteur et cette ignorance :

Né en 1939, j'étais immédiatement dans le coup. Les détails de ma vie d'enfant suivent les détails de l'histoire. J'ai mis des années avant de m'en rendre compte et j'ai dû faire un travail de deuil. C'était une époque silencieuse, la guerre, c'était [sic] pas ça, à part quelques ouvrages comme *La Nuit*, d'Élie

¹ Claude ROY, « Remonter la pente », in Jean-Claude GRUMBERG, *Les courtes, Théâtre*, Arles, Actes Sud, 2001, coll. « Babel », n°159, p. 9.

² Grumberg a en effet eu la certitude de la déportation de son père uniquement par la publication du répertoire de Serge KLARSFELD, *Mémorial de la déportation des Juifs de France* (Paris, FFDJF, 1978), qui reprenait les noms des personnes rafles et déportées depuis la France ainsi que les numéros des convois dans lesquels elles avaient été emmenées. L'auteur évoque dans *Mon père. Inventaire* cette prise de connaissance à la fois douloureuse et réconfortante des résultats des recherches de Klarsfeld, alors que trente-cinq ans s'étaient écoulés depuis la rafle et la disparition de son géniteur.

³ Pour plus de détails sur la biographie de Jean-Claude Grumberg, l'on renvoie à l'article de Colette GODARD, « Itinéraire de Jean-Claude Grumberg », in *Théâtre, Revue programme*, 1981, n° 11, pp. 35-47, ainsi qu'aux textes du volume dirigé par Jean-Claude LALLIAS, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, Paris, CNDP, 2012.

Wiesel, c'était la Résistance, la collaboration. Il a fallu du temps pour que cela devienne la déportation, l'extermination.¹

Grumberg s'attache donc à rendre dans ses pièces des moments où les sociétés ou les groupes humains cèdent à l'agressivité irrationnelle, au mouvement irréfléchi du rejet de l'altérité ou à l'enfermement dans la dénégation ou l'obscurantisme.

Il perçoit par ailleurs combien les mécanismes mis en œuvre par les phénomènes du racisme, de l'antisémitisme ou de la xénophobie comportent un aspect risible et incongru. Leurs structures s'apparentent au raccourci déplacé, à la déduction paralogique, à l'hyperbole et à la généralisation automatique. Au cœur de l'incompréhensible, de l'arbitraire le plus total et de la tendance automatique au simplisme ou à l'égoïsme transparaît encore – à travers cet aspect dérisoire et risible – une marque d'humanité. Toutefois la dimension aberrante du narcissisme, de l'égoïsme et de l'inconséquence qui traversent les comportements humains ressort constamment dans son œuvre, où ces actes apparaissent dans leur double aspect de banalité et d'horreur. L'engagement de Grumberg ne porte pas sur une grande cause ni ne s'érige contre une cible particulière considérée comme l'origine unique du mal ; son combat s'attache au contraire à remettre en lumière toutes les petites faiblesses, les négligences ou les indifférences qui participent du mal et de la douleur infligée à un autre et semblable, sans qu'il n'y ait nécessairement d'intention méchante à son égard.

À ce titre, Grumberg dit et écrit à plusieurs reprises sa stupéfaction et son ébahissement face à la mise en pratique – durant une période historique récente et dans des pays d'Europe – d'une légalisation de mesures discriminatoires, répondant uniquement à la tentation d'expliciter un mal-être par la désignation d'un bouc-émissaire. L'acceptation de la législation antisémite ainsi que l'officialisation des discours de stigmatisation et d'exclusion forment un précédent inouï, qui matérialise concrètement les principes imaginés par Jarry dans *Ubu roi*. Pour se conformer à la volonté obsessionnelle d'un obscur pantin, pour satisfaire l'avidité et le ressentiment de la majorité, des individus innocents sont en vrac passés à la trappe, purement et simplement annihilés et rayés de l'espace social. La recherche d'Alfred Jarry pour créer le personnage d'Ubu et son univers constitue en effet une référence importante pour Jean-Claude Grumberg² ; mais là où Jarry faisait de son personnage une

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Jean-Claude Grumberg : “J’ai la chance d’être joué” » [Entretien avec Nathalie Simon], in *Le Figaro*, 10-11 octobre 2009, p. 32. Consulté en ligne le 22 octobre 2012 à la page <http://www.lefigaro.fr/culture/2009/10/30/03004-20091030ARTFIG00002-jean-claude-grumberg-j-ai-la-chance-d-etre-joue-.php>

² Cf. l'interview de Grumberg publiée en préface à la réédition d'*Ubu roi* chez Flammarion en 2011. À la question « quand avez-vous lu ce livre pour la première fois », il répond : « je ne me souviens pas d'avoir lu *Ubu* une première fois. C'est comme si j'avais toujours su – en tout cas depuis que j'ambitionnais de faire du théâtre

hallucination effrayante mais déréelle, voire fantaisiste, le dramaturge contemporain charge sa représentation du poids d'un cauchemar post-traumatique, où le réel se réincarne jusque dans la vie quotidienne. L'instauration et l'application de la législation antisémite, auxquelles ont abouti le « fascisme au quotidien », la banalisation du mal et l'effacement du remord sous une procédure acéphale et aseptisée, peuvent donc figurer comme un point d'arrimage de toute son œuvre.

Dans le recueil composite de souvenirs, de récits et de méditations qu'il a intitulé *Mon père. Inventaire*, Grumberg reproduit une part des documents officiels – attestations, certificats, actes – remis à sa mère concernant le sort de son père emmené sans explication et disparu. Ce qui le frappe et ce sur quoi il insiste alors, c'est le décalage entre la langue neutre et technique employée et la cruelle réalité qu'elle masque, pour en effacer la honte et la gêne. Il relève que l'administration, les organes officiels de la République française ont participé également au traitement vexatoire et inhumain des juifs survivants en pratiquant l'excès de zèle et l'application mécanique des procédures. Là aussi, il souligne que, sous couvert d'impartialité et de neutralité, cette manière de faire aboutit à un traitement obscur, gratuitement humiliant. Il bute en particulier sur le fait que les institutions françaises ont situé les victimes de la Shoah sous la catégorie générale, commune et euphémistique de « déportés politiques », ainsi que sur le fait que les certificats de décès délivrés par la France niaient la déportation et le génocide en indiquant comme lieu le point de rassemblement et de départ plutôt que le camp de concentration ou d'extermination.

J'ai écrit une scène dans *L'Atelier* précisément sur cet acte de décès pour le moins mensonger. Depuis les années 80, grâce à Robert Badinter et à l'action de diverses organisations d'anciens déportés et familles, on peut désormais obtenir un extrait d'acte de décès signalant qu'après Drancy il y eut autre chose. [...]

Rectifier les actes, réintroduire la vérité, est-ce effacer le déni, la volonté paperassière de ne rien comprendre ? Et moi, à quoi suis-je attaché ? À la justice, à la vérité, à mon père ou à l'ironie obscène qui entoure et sa disparition et les commentaires de la bureaucratie triomphante et républicaine ? [...] Non, non merci, ne faites pas d'efforts pour moi, messieurs dames, cinquante ans après, vous me dites : nous allons réparer, punir, légiférer, nous repentir... Non ! Moi, *ce que j'aime, si vous voulez tout savoir, c'est justement cette iniquité qui m'a saisi au berceau et qui m'a fabriqué*, tout tordu, moche, bigleux, coléreux, jamais content.¹

De cette volonté obscure d'annihilation et de cette atmosphère d'antisémitisme latent, Grumberg a finalement fait un trait fondateur, un signifiant distinctif de son être propre et de

– qu'*Ubu* s'ouvrait sur "Merdre", et cela m'enchantait. [...] N'importe quel auteur de théâtre, où qu'il soit dans le monde, a aujourd'hui pour modèle conscient ou inconscient *Ubu roi*. Comme Beckett, Jarry est une sorte de clé pour mettre en scène notre monde bouffon, grotesque et tragique. » in « Interview, "Jean-Claude Grumberg, pourquoi aimez-vous *Ubu roi* ?" », in Alfred JARRY, *Ubu roi*, Paris, Flammarion, 2011, coll. « Garnier-Flammarion », n° 1472, pp. 8-9.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Mon père. Inventaire* suivi de *Une leçon de savoir-vivre*, op. cit., pp. 36-37. Nous soulignons.

la particularité de sa recherche artistique. Il fait d'ailleurs plusieurs fois allusion à son habitude de collecter et de rassembler les traces écrites ou figuratives de l'antisémitisme courant et affiché dans la presse, les discours et la littérature de la France des XIX^e et XX^e siècles. De sa connaissance de ces représentations et des ouvrages prétendument scientifiques qui les accompagnaient, il a tiré un texte titré *Une leçon de savoir-vivre*, qui peut être lu ou joué comme un monologue. Il y cite des auteurs ou des médecins qui bénéficiaient de l'estime publique et d'une grande renommée – Louis-Ferdinand Destouches, Gobineau, George Montandon – et qui affirmaient que l'identité juive correspond par essence à des traits physiques ainsi qu'à d'inévitables tares corporelles. Si Grumberg est tant intéressé et préoccupé par la conservation et l'observation de ces écrits et de ces images, c'est parce que, dit-il, « ces propos qui nous paraissent délirants eurent *force de loi* et en conséquence *droit* de vie et de mort sur [lui] et les [s]iens. »¹ La hantise de la caution administrative, légale et impersonnelle apportée au rejet de la différence, à la peur et au narcissisme constitue – comme nous le montrerons dans l'analyse de ses pièces historiques et allégoriques – un point-clé de sa dramaturgie. On le retrouve aussi thématisé dans ses pièces pour enfants, que nous ne pourrions que mentionner ici, telles que *Le petit chaperon Uf*², où le loup réclame ses papiers au petit chaperon et lui interdit le beurre et les galettes parce que sa carte d'identité stipule qu'elle est « Uf », ou encore *Iq et Ox*³, où les préceptes de deux communautés voisines, mais de croyance religieuse distincte, leur interdisent de s'entraider alors qu'elles pourraient pourtant se sauver mutuellement.

Grumberg a écrit des pièces réalistes et historiques qui font directement référence à l'instauration de mesures antisémites en France, sous la domination allemande mais aussi en Zone libre, à l'instigation même des autorités et des responsables français⁴. Il affirme « conna[ître] la législation anti-juive sur le bout des doigts »⁵ au moment de la rédaction de ses pièces qui y font référence. Mais il a aussi souvent choisi de travailler cette question de la légalisation et de la normalisation de la peur de l'autre à partir de situations allégoriques, soit prosaïques et ancrées dans le microcosme familial, associatif ou professionnel, soit

¹ *Ibid.*, p. 206. Nous soulignons.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Le petit chaperon Uf*, Arles, Actes Sud, 2005, coll. « Heyoka Jeunesse ».

³ Jean-Claude GRUMBERG, *Iq et Ox*, Arles, Actes Sud, 2003, coll. « Heyoka Jeunesse ».

⁴ Cf. sur ce point la découverte en 2010 d'un document annoté par Pétain concernant l'instauration d'un statut des Juifs, commentée en ces termes par Serge Klarsfeld : « on ne savait pas jusque-là que Philippe Pétain avait annoté ce texte du 3 octobre 1940 et qu'il l'avait aggravé [...], maintenant, on a la preuve décisive que le statut des Juifs relève de sa volonté personnelle. » Déclaration de Serge Klarsfeld rapportée par la coupure de presse intitulée *Texte accablant pour Pétain*, in *La Libre Belgique*, 4 octobre 2010, p. 16.

⁵ Jean-Claude GRUMBERG, « Avant-propos », in *Zone libre*, Arles, Actes Sud, 1990, coll. « Babel », pp. 245-246.

fantaisistes et situées dans des univers décalés, déplacés dans une temporalité imaginée. Cependant ces déplacements éclairent chaque fois la mise en place de l'engrenage de la déshumanisation à partir d'une faiblesse commune, d'une crainte personnelle ou de la tentation d'un profit ou d'un prestige quelconque. Et chaque fois encore, Grumberg joue de l'humour pour exposer la dangerosité de cet engrenage, masquée sous son apparente banalité ou sa minimisation au profit d'un intérêt plus général.

IV.1.c. Face aux cadres identitaires imaginaires, l'étiollement de l'éthique

Il n'est pas évident de décrire en termes analytiques et théoriques les ressorts des textes de Grumberg, alors que ceux-ci visent par ailleurs à produire un effet de simplicité, de familiarité et de spontanéité. Mais il n'en demeure pas moins que cette facilité apparente – l'impression d'un calque de situations banales, dans des vies ordinaires – constitue d'abord le résultat d'une recherche et d'un travail minutieux de la langue et de l'enchaînement des répliques. Cet ouvrage dissimule tout un réseau sous-jacent d'allusions à des situations et à des enjeux sociaux qui dépassent les faits quotidiens ou microcosmiques, mais qui en constituent cependant la base immergée, et le versant refoulé. Il ne peut donc suffire de considérer l'œuvre de ce dramaturge comme transparente ou peu propice au développement d'une réflexion analytique ou théorique sur la création littéraire, sur la représentation et sur les conditions et les modalités à travers lesquelles l'humain se construit et se représente par rapport à une communauté, avec sa grammaire et ses non-dits. C'est pour cela que les conclusions de David Bradby, qui considère *L'Atelier* comme une tranche de vie naturaliste et sentimentale autour de la solidarité ouvrière¹, semblent peu tenir compte de toute la dimension d'implicite et de hors scène que contiennent les conversations des personnages ouvriers. À travers ces évocations, le lieu en apparence confiné de l'atelier s'élargit sur l'ensemble de la société française d'après-guerre.

Il demeure donc une difficulté à appréhender cette écriture théâtrale en apportant plus qu'une paraphrase ou une évocation naturaliste d'un contexte existant ou historique. Mais cette entrave peut être dépassée dès lors qu'on prend en compte la prépondérance dans les pièces de la parole et du hors-scène évoqué sur ce qui est finalement visible sur le plateau. C'est dans les propos des personnages, dans la manière dont ceux-ci se situent par rapport à

¹ Cf. David BRADBY, « Jean-Claude Grumberg – *L'Atelier* », in *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, en collaboration avec Annabel POINCHEVAL, Paris, Champion, 2007, pp. 371-373.

un ensemble de valeurs et dans la signification qu'ils attribuent aux mots employés que résident les enjeux propres à la réflexion critique. Dans les pièces qui représentent un environnement référentiel vraisemblable, les répliques peuvent tout à la fois s'entendre comme des conversations banales et comme des échos d'une interrogation par les protagonistes du cadre identitaire, communautaire et social dans lequel le hasard les a menés. En outre, dans l'ensemble de l'œuvre – y compris dans les pièces plus allégoriques, mais aussi dans les récits et le roman intitulé fort à propos *La nuit tous les chats sont gris* –, l'on rencontre un questionnement des évidences apparentes qui encadrent l'altérité et le rapport des sujets à leur propres traits identitaires ainsi qu'à la différence. Cette constante apparaît de manière criante dans le recueil intitulé *Les Autres*, qui rassemble des saynètes écrites par Grumberg au début de son parcours, avant même qu'il ne soit monté et joué, et des sketches rédigés dans les années quatre-vingts, alors qu'il avait derrière lui plusieurs succès.

Le regroupement de ces pièces courtes en un volume a toute sa pertinence, étant donné qu'il s'agit toujours de personnages confrontés à la présence d'êtres qu'ils considèrent comme étrangers, comme appartenant entièrement à une catégorie dont eux-mêmes ne relèvent pas. *Les vacances*, daté de 1980, représente une famille de Français moyens en vacances, qui s'attable dans un restaurant local : ils s'énervent parce qu'ils ne comprennent pas la carte et traitent le serveur d'incapable. La seconde pièce, titrée *Michu* et datée de 1966, montre X, un modeste employé de bureau qui se laisse convaincre par son collègue Michu qu'il est pédé, communiste, juif et peut-être franc-maçon. *Rixe*, la pièce la plus longue du recueil, a été jouée à la Comédie-Française en 1968. Un Français rentre très énervé après une altercation en voiture avec une personne qu'il présente à sa femme comme « un bougnoul ». Les deux dernières saynètes, *Les Rouquins* et *Les Gnoufs*, sont datées de 1984 et 1985. Dans la première, un couple bourgeois discute des techniques olfactives mises au point pour rafler les rouquins, lorsque le mari est pris d'inquiétude car lui aussi sent parfois mauvais. Dans la dernière, un couple riche organise une soirée gnouf et engage pour celle-ci deux musiciens. Ceux-ci ne leur semblant pas assez gnouf, ils décident d'en arranger chacun un, mais se rendent compte qu'ils n'ont pas la même vision du gnouf.

Au-delà de la thématique des étiquettes identitaires et des représentations stéréotypées à travers lesquelles on perçoit des communautés ou des traditions qu'on ne connaît pas, ces saynètes partagent un principe dramaturgique commun : elles montrent peu ces autres stigmatisés, mais plutôt des Français normaux, comme tout le monde, en qui le spectateur occidental contemporain peut retrouver une part de lui-même, ou en tout cas des discours qui l'environnent. L'autre se dérobe derrière l'écran de l'image-cliché que le Français se fait de

lui. Le serveur autochtone des *Vacances* n'apparaît presque pas ; le spectateur ne voit jamais l'individu que le protagoniste de *Rixe* dit voir rôder sous sa fenêtre ; et dans *Les Gnoufs*, les deux personnages « étrangers » sont dépourvus des attributs physiques et sociaux qui les distingueraient. Alors que les répliques de Monsieur et Madame traduisent nervosité et agressivité, eux restent polis et neutres.

- Bon, pourriez-vous pour faire encore plus authentique, adopter l'un et l'autre une pointe d'accent, mais identique hein ?
- Avec plaisir Monsieur.
- Quel sorte d'accent identique Monsieur souhaite-t-il que nous adoptions tous deux ?
- L'accent gnouf tiens, il aime ergoter celui-là... non mais quel chiant, quel chiant !
- Nous prenons l'accent gnouf automatiquement en chantant les vieilles mélodies gnoufs Monsieur.
- C'est dans le forfait Madame, Monsieur.¹

Les saynètes révèlent donc plus la nature des discours sur les autres, que la nature – finalement indéfinie – de ces autres. L'effet risible, plaisant et surprenant produit par les répliques découle du fait que celles-ci renversent la position d'altérité. Elles pointent indirectement le fait que l'autre n'est tel qu'à partir d'un certain point de vue et à partir de critères posés par le sujet qui adopte cette perspective, et alors que ce sujet même ne réalise pas qu'il est tout autant cet autre dans les yeux de ceux qu'il qualifie d'étranger, d'extérieur à son propre cercle. Sur la quatrième de couverture de l'édition des *Autres* figure d'ailleurs une réflexion aphoristique de Grumberg sur le sens de ce qualificatif – « les autres » – employé commodément par chacun sans plus d'interrogation sur ses effets concrets et performatifs :

Les autres : pronom indéfini à cause de l'indétermination dans laquelle il laisse les personnes qu'il évoque.

Il désigne collectivement et sous un genre indifférencié ceux qui ne sont pas semblables à nous, ou encore cet inconnu que Dante appelait « l'antique adversaire ».²

Les pièces longues intègrent aussi dans plusieurs de leurs séquences des répliques et des réflexions mettant en lumière le caractère subjectif et contingent de ce que recouvre la conception de l'autre. *L'Atelier*, qui met en présence des personnages juifs et non juifs, contient ainsi un certain nombre de répliques qui touchent à la manière dont l'on détermine les contours de la catégorie des « autres ». Lorsque Simone est engagée comme ouvrière dans l'atelier de couture de Léon et Hélène, les autres ouvrières ignorent qu'elle est juive, comme les employeurs. L'une d'entre elles lui suggère de se méfier du patron car il « a les mains en pinces de crabe » – expression qui sous-entend que ce trait est lié à la judéité de l'homme.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Les Gnoufs*, in *Les Autres*, Arles, Actes Sud, 1988, coll. « Papiers », p. 80.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Les Autres*, op. cit., 4^e de couverture. Au chant XI du *Purgatoire*, l'expression « l'antique adversaire » est utilisée par Dante pour désigner le mal et la tentation diabolique.

Puis, quand Simone est sortie, les ouvrières discutent de traits qui identifieraient la communauté « autre ».

MADAME LAURENCE. Vous avez parlé de crabe ?
MARIE. J'ai dit qu'il avait les mains en pinces de crabe.
MADAME LAURENCE (*après un instant*). Je ne comprends pas.
Marie hausse les épaules.
GISÈLE. Il est bien brave quand même.
MARIE (*agacée*). Ça n'empêche pas...
Silence.
MIMI (*à Marie*). Elle aussi...
MARIE. Quoi ?
MIMI (*désignant le tabouret de Simone*). Elle aussi...
MARIE. Elle aussi quoi ?
Mimi fait le geste d'avoir un grand nez.
MARIE. T'es pas folle.
MIMI. Tiens !
MARIE. Je crois pas moi...
MIMI. Je les reconnais, c'est bien simple, je les reconnais.
Marie hausse les épaules.
GISÈLE. En tout cas, elle est bien brave !
MIMI. Oh là là c'est pas vrai, tout le monde est bien brave avec elle ce matin...
GISÈLE. Elle me plaît bien c'est tout.
MIMI. À moi aussi, là, elle me plaît bien... n'empêche qu'elle aussi...¹

La discussion, au cours de laquelle le mot *juif* n'est jamais prononcé, révèle le fait que les appartenances restent pour la plupart indéterminables et imperceptibles tant qu'elles n'ont pas été déclarées. Si elles ne se trouvent pas inscrites par un signe spécifique dans le physique et l'apparence du sujet, elles peuvent être tues – raison pour laquelle les Nazis exigeaient, dans leur entreprise perverse, le port de l'étoile jaune, et pour laquelle les antisémites se sont longuement attachés à définir un physique propre aux juifs. Il paraît en outre plus difficile aux finisseuses de concevoir qu'une ouvrière comme elle, une femme avec qui elles partagent leur condition, leur labeur et leurs rires, puisse appartenir aussi à la communauté qui incarne alors aux yeux de la majorité une altérité radicale. Ce hiatus se trouve redit dans la quatrième séquence, lorsque l'une des ouvrières interroge Simone à propos de la langue des chansons que Léon diffuse pour animer une petite fête en l'honneur du mariage d'une des travailleuses.

SIMONE (*expliquant à Marie et Gisèle*). Non, c'est pas de l'allemand, c'est du yiddish.
Elle traduit en pleurant de rire les paroles très vulgaires du tango.
GISÈLE. C'est quoi le yiddish ?
SIMONE. Ce que parlent les juifs.
GISÈLE. Et tu le parles toi ?
SIMONE. Oui.
GISÈLE. T'es juive alors ?
SIMONE. Ben oui.
GISÈLE. Ben oui, je suis bête, c'est vrai... c'est drôle.
SIMONE. Qu'est-ce qu'il y a de drôle ?
GISÈLE. Rien. Je savais que monsieur Léon l'était, sa femme aussi. Mais toi... J'arrive pas à m'y faire... C'est... C'est bizarre non, pourtant vrai t'es...¹

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, Zone libre, op. cit., pp. 139-140.

Par petites touches discrètes, l'écriture de Grumberg tourne autour de la problématique des représentations identitaires, de la nécessité pour les humains de se construire et de construire leur environnement en établissant des rapprochements et des distinctions. Mais il confronte plus encore ses personnages – et par leur entremise ses spectateurs – à l'impossibilité d'établir tout à fait ces catégories identitaires dans le réel. L'on découvre ainsi souvent dans ses pièces un moment où l'enfermement de l'interlocuteur dans une case, dans une identité figée, induit une dilution des préceptes moraux et du respect absolu pour la vie humaine. Dans *Amorphe d'Ottembourg*, farce allégorique qui s'inscrit dans la lignée d'*Ubu roi*, les crimes du prince Amorphe, qui assassine les personnes âgées, les malades et les artistes, sont minimisés par le roi et l'évêque puisqu'ils permettent que le « saint livre des comptes » soit parfaitement en équilibre.

ASTOLPHE (*se contient avec peine*). Vous savez donc que depuis des mois meurent, lâchement assassinés, des vieux, des vieilles, des infirmes et même des enfants dans notre beau royaume d'Ottembourg. [...] Ce que vous ignorez sans doute, saint oncle, c'est l'identité du criminel et cela...

MERLE (*le coupant d'un geste*). "Criminel" ? Cette fâcheuse habitude que vous avez de tout dramatiser, vous autres, jeunes gens... Examinons donc les faits avec quelque peu de charité : Amorphe ressent le besoin, bien légitime à son âge, de se dépenser, de s'exprimer [...]... Pour lors, quelques serfs de plus ou de moins ne risquent pas de ruiner l'économie ottembourgeoise qui, entre nous, semble plutôt en plein redressement... ce dont je me félicite hautement d'ailleurs. Quant aux étrangers... tous ces nomades qui cassent les prix... (*Geste vague de la main.*) N'allez point penser cependant que j'approuve de tels débordements... Non... non... bien au contraire, je les désapprouve même en mon fort !

ARNOLPHE. Pourquoi ne pas rendre publique cette désapprobation ?

Un silence. Puis :

MERLE. Tout cela est sans rapport aucun avec ma mission.²

L'on trouve une autre variation sur le délitement des principes éthiques et du respect de la dignité humaine à travers des pièces a priori moins centrées sur la représentation des mécanismes du génocide et de la tyrannie. C'est le cas notamment pour *En r'venant de l'Expo* où, dans les discours des protagonistes, la fraternité ouvrière internationaliste des débuts du XX^e siècle cède le pas à une fièvre militariste qui s'accompagne d'une diabolisation des Allemands. Les mêmes personnages qui proclamaient l'union du prolétariat de tous les pays dans les premières scènes finissent par se réjouir d'aller écraser « une Allemagne impérialiste et expansionniste, [...] à la campagne aux frais de la gouvernance, nourris, logés et sapés dernier cri ! »³.

Lorsque la réduction des individus à un trait distinctif prend le dessus sur l'appréhension de la singularité individuelle, la tension et les pulsions agressives s'expriment

¹ *Ibid.*, p. 172.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Amorphe d'Ottembourg*, Arles, Actes Sud, 1989, coll. « Papiers », p. 35.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *En r'venant de l'Expo*, Arles, Actes Sud, 1992, coll. « Papiers », pp. 118-119.

plus ouvertement. Cette désinhibition crée un effet comique d'exagération et de transgression des limites nécessaires aux contacts sociaux. Mais dans le même temps, elle suscite une inquiétude et une affliction car elle renvoie à la réaction de peur et à l'inconscience qui peut s'emparer de chacun lors d'une confrontation à l'inconnu ou à l'incertitude. La violence exercée par les personnages de Grumberg prend donc une coloration tragicomique : ceux qui la commettent ne sont bien entendu pas excusables – les conséquences néfastes de leur acte apparaissent de manière sensible dans la représentation –, mais ils ne sont cependant pas diabolisés car leur action s'inscrit aussi dans le registre d'un certain désir de régularité et d'une crainte de ne pas se voir correspondre à une position établie.

IV.1.d. Enfermement de l'autre et de soi

Grumberg introduit fréquemment des décalages marqués entre les réactions ou les discours de ses personnages, et la réalité telle qu'elle est représentée ou connue par le public. Les personnages se heurtent à des lignes établies, qui inscrivent l'identité de chacun au moyen de signes et d'équivalences absolus. Ce principe d'objectivation constitue le principal élément dénoncé par l'œuvre car celui-ci constitue clairement un des ressorts qui ont conduit à l'élimination de masse. Toutefois il ne s'agit pas uniquement de rendre ridicules et risibles les personnages qui s'identifient complètement dans leur discours à une conception stéréotypée de catégories identitaires. Certes, la rigidité de ces derniers apparaît comme une obsession qui les obnubile et les prive de leur faculté à appréhender la réalité matérielle et sociale. Mais les constructions dramaturgiques de Grumberg mettent aussi en évidence l'esseulement et l'impasse qui résultent de toute conception rigide ou catégorique au sujet de ce que sont ou doivent être la société ainsi que les personnes qui la composent ou non.

Le dramaturge a très rapidement perçu le renversement et les conséquences contradictoires qui s'attachent aux discours du rejet de la différence et de l'exclusion radicale de certains sur la base d'une appartenance héritée, d'un quelconque trait physique ou d'une fonction particulière. En effet, il est clair pour lui que la démarche de refus et d'élimination de la différence, du particulier ou de la distinction mène en réalité à l'uniformisation et à l'isolement de celui qui l'applique : à rechercher constamment la similitude parfaite et l'homogénéité de son entourage, l'on finit par ne plus rencontrer que soi-même, ou par rejeter absolument tout le monde puisque la détermination du trait distinctif, du signifiant de la différence peut toujours être étendue ou déplacée.

Ce renversement qui marque la réversibilité de la notion d'altérité apparaît par exemple à travers *H. H.*, une pièce dans laquelle Grumberg met en œuvre un dispositif dramaturgique neuf. Il esquisse un cadre fictif, dans lequel sont lus ou cités des écrits de personnes réelles. Les premières séquences représentent un conseil communal d'une ville de Bavière, au cours duquel un élu refuse que le nouveau collègue soit baptisé du nom du poète Heinrich Heine et propose plutôt de l'appeler Heinrich Himmler, pour donner à l'établissement le nom d'un natif de la ville, et pour pouvoir tout de même conserver le fronton marqué d'un double *H*. Le conseil ne parvient pas à rejeter cette proposition et, sous le prétexte de respect de la liberté démocratique, décide d'organiser une séance de comparaison des écrits des deux figures. Toute la seconde partie de la pièce consiste alors en une lecture de lettres ou de discours de Himmler et de poèmes de Heine. Or les écrits du dignitaire nazi que Grumberg a sélectionnés pour les inclure dans sa pièce évoquent le fait qu'Himmler était forcé de pousser sa logique jusqu'à exclure des membres de son propre corps de SS lorsqu'il était seulement plausible que ceux-ci aient parmi leurs aïeux même les plus reculés une personne étiquetée comme juive. Cette obsession suspicieuse conduit Himmler à réclamer sans cesse plus d'investigation et à ordonner l'écartement de plus en plus de monde.

– Deuxième lettre :

“Le 25 avril 1940.

Le SS *Untersturmführer* Küchlin, matricule SS 104 845, section sanitaire 29, né à Fribourg le 02-05-1910, a volontairement quitté la SS à mon instigation il y a quelque temps parce que son arbre généalogique fait apparaître sous le numéro 256 ce juif Abraham Reinau si souvent rencontré dans les ascendances du pays de Bade. [...] Comme ce Reinau joue un rôle dans de très nombreuses généalogies badoises, je demande que l'on fasse des recherches approfondies pour savoir s'il était vraiment un juif. [...] J'entends recevoir un rapport dès que ces recherches auront abouti.

*Heil Hitler !*¹

– Onzième lettre :

“Le 17 décembre 1943 / secret.

Au SS *Obergruppenführer* Hildebrandt.

Cher Hildebrandt,

En raison de son importance, je confirme par écrit la réception de votre lettre du 01-12-1943 concernant l'ascendance juive des membres de la SS : Katzenstein, Julius et Rolf Sütterlin.

[...] ces familles sont interdites à la SS.

Je ne peux en aucun cas admettre l'opinion du professeur Schultz. A mes yeux elle est scientifiquement insoutenable. En effet, si l'on suit son raisonnement qui consiste à dire qu'à la troisième génération on ne peut plus compter qu'il reste un seul des chromosomes provenant du juif, on arriverait à prétendre que ceux des autres ancêtres ont également disparu. Alors je pose la question : d'où l'homme tient-il son patrimoine génétique si à partir de la troisième génération aucun chromosome de ses ancêtres ne subsiste ? [...] dans l'ensemble, j'incline à penser que pour les nouvelles recrues ou les mariages, on doit s'en tenir au principal : d'abord jusqu'à 1750, puis selon l'état des recherches généalogiques remonter à 1700 et ensuite à 1650 et exiger là une pureté totale.

*Heil Hitler !*²

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *H. H.*, Arles, Actes Sud, 2007, coll. « Papiers », p. 31.

² *Ibid.*, p. 38.

Dans la pièce, ces textes sont présentés dans un contexte politique fictif où le respect exigé pour toute opinion paralyse d'une part toute prise de décision, et d'autre part place sur le même plan des personnalités et des conceptions dont la valeur et l'apport pour l'humanité ont été pour le moins distincts. Dans ce cadre, comme dans le projet entrepris par Himmler, l'application zélée d'une règle ou d'un principe d'homogénéisation enferme finalement celui qui l'applique dans une logique autodestructrice et paralysante. Cet immobilisme se marque dans la fin de la pièce, puisque l'assemblée remet la décision définitive à une date ultérieure. Mais il se traduit déjà dans le style éclaté du dialogue de la première séquence.

- Je réitère ma demande de tour de table. J'exige...
- Vous n'avez rien à exiger.
- Si, si, nous exigeons !
- Que chacun s'exprime sur Heinrich et Nathan et sur les méthodes antidémocratiques pour tout dire totalitaires...
- Pourquoi vendredi ?
- En huit... Je constate que quel que soit le sujet les extrêmes se trouvent unis pour empêcher le bon déroulement du débat démocratique dont ils ne cessent pourtant de se prévaloir.
- Je proteste !
- Moi aussi.
- C'est une honte !
- Retirez ça c'est infamant.
- Retirez ou nous quittons la réunion.
- Quittez ! Quittez !
- Vous n'aurez plus le quorum.
- Je retire alors, je retire, et je demande un vote immédiat et à main levée afin d'approuver les deux H, enfin le nom, et qu'on en finisse.
- Permettez...¹

L'obsession des conseillers communaux pour le respect de l'ordre du jour et des règlements, pour l'effectuation d'un « tour de table » afin que chacun puisse exprimer sa position, ou pour l'instauration d'une sous-commission qui rassemblerait des éléments préalables à toute délibération, peut faire quelque peu écho à l'obsession d'Himmler pour la « pureté raciale » des membres de ses lugubres commandos. En effet, l'obsession pour l'application zélée du règlement et des procédures établies pour garantir le débat démocratique entraîne une paralysie des projets communaux. Or c'est également dans une obsession pour l'application absolue d'une norme que s'enferme Himmler : le dignitaire se retrouve paralysé par l'examen méticuleux des arbres généalogiques de toutes ses recrues. Dans les deux situations – avec bien entendu des proportions et des conséquences plus graves pour la seconde –, la norme et la lettre prennent le pas sur l'esprit et les principes. Les dialogues des conseillers communaux ne servent pas seulement à enrober la lecture des lettres du bras droit d'Hitler : ils participent

¹ *Ibid.*, p. 12.

également à la dénonciation et au rejet manifesté par Grumberg à l'encontre de l'application zélée de procédures déshumanisées, qui aboutit parfois à des situations absurdes où la règle ne sert plus la personne humaine mais où l'humain passe après les règlements. Le dramaturge exprime sa méfiance à l'égard d'une application trop rigide des lois, même lorsque celles-ci servent à la base à instaurer plus d'égalité de traitement :

Il est certain qu'il y a beaucoup trop de corruption dans le monde. Mais un monde sans aucune corruption me paraîtrait invivable. Il faut quand même que vous puissiez avoir une marge. Un jour j'ai failli me faire lyncher dans un train car j'ai dit à un contrôleur qu'il agissait avec zèle. Il m'a dit qu'il ne faisait que son travail. Pour moi, je ne lui reprochais rien, mais je lui disais qu'il faisait son travail avec zèle... Et c'est ce qui peut arriver de pire... Pour lui, c'était insupportable que je lui dise ça. Il trouvait qu'il faisait très bien son travail. Selon moi, il ne faisait pas « bien » son travail, il le faisait avec zèle. Un juif roumain m'a raconté qu'en Roumanie, il y avait beaucoup de corruption, aujourd'hui comme à l'époque, mais que lui, il devait sa vie à la corruption. Sans cela, il serait mort dans un camp. Il a pu acheter sa survie. Dans un monde où ça va très mal, c'est bien qu'il y ait un petit peu de corruption. Dans ces situations-là, si tout le monde est traité de la même manière, tout le monde est mort !¹

IV.1.e. Rendre perceptible la part d'arbitraire de l'identité

L'écriture des pièces de Grumberg s'attache souvent à exposer ou à rappeler le caractère aléatoire des appartenances identitaires dont héritent les sujets « jetés au monde ». L'individu ne peut en effet pas trouver de justification objective au fait d'être né dans tel environnement plutôt que dans un autre, ni d'être né avec telle caractéristique physique plutôt qu'une autre. Une part de hasard et d'héritage intervient en outre aussi dans les traits et les marques dont il se revêt au cours de son existence. « L'expérience de l'arbitraire identitaire »² constitue selon Guillaume Poix un fil conducteur discret de toute l'œuvre du dramaturge français. Ce chercheur considère la question de l'identité comme une des principales clés de la construction dramatique grumbergienne, puisque le conflit identitaire, interne ou interpersonnel, apparaît souvent à la base des propos et des actions des protagonistes. Chacun d'eux est confronté à un héritage identitaire qu'il n'a pas choisi et qui lui impose en outre une série de jugements sociaux plus ou moins défavorables.

Si l'identité se voit à ce point dramatisée chez Grumberg, c'est parce qu'elle est analysée du point de vue de son caractère arbitraire. En effet, l'identité qui comprend attributs et propriétés natifs ainsi qu'une hérédité, représente un donné arbitraire imposé au sujet, à qui est légué un ensemble millénaire de caractéristiques positives ou négatives. Le positif et le négatif se mesurent ici à l'aune de préceptes sociétaux, de préjugés ethniques dominants, de tendances politisées propres à une civilisation [...].³

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 18.

² Guillaume POIX, « L'expérience de l'arbitraire identitaire », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, pp. 27-29.

³ *Ibid.*, p. 27.

Au travers des discours de ses personnages ou de ses constructions dramaturgiques, Grumberg produit une réflexion de et sur les déterminations sociales qui ne résultent pas d'un choix personnel mais dont le sujet est affecté et doit tenir compte. La mise en évidence du caractère arbitraire des identifications – qui n'ont de valeur qu'au sein d'un système social – interroge en écho le processus d'acceptation et de naturalisation de ces catégories et de leurs attributs.

Sa démarche ne consiste cependant pas en une tentative de dénoncer et d'éradiquer l'arbitraire qui participe de la construction identitaire humaine : il s'agit seulement de le rendre plus sensible pour semer le trouble et inciter à sourire des traits que l'on revendique. Mais cette entreprise de dévoilement peut déranger, et n'être pas appréciée de tous. En témoigne cette anecdote, vécue et racontée par le dramaturge :

Je suis à la fois tout ce qu'il y a de Français, si on me le demande, mais en même temps, j'ai bien conscience que c'est le hasard qui m'a mis là. Par exemple, à la préfecture de police, lorsque je devais faire refaire mon passeport en urgence, j'ai répondu à une dame qui me demandait : « comment êtes-vous Français ? », je lui ai répondu : « comme vous, par hasard. » Elle m'a fait jeter à la rue par les gendarmes. Je l'avais insultée ; c'est-à-dire j'avais mis en doute sa qualité de Française. Pour reconnaître que c'est le hasard qui a fait ce que vous êtes – ou peut-être pas tout ce que vous êtes mais du moins le point de départ –, c'est une difficulté.¹

Toutefois le rappel de l'arbitraire peut aussi apporter une ouverture vers un peu plus de vérité et une lucidité désarmante. Celle-ci amène le rire car elle découvre brusquement une part de ce que l'institution sociale couvre habituellement de son sérieux et de sa gravité. Grumberg s'accorde ainsi la liberté de renverser certains des éléments marquants de l'histoire et des symboles de la France. Il a par exemple imaginé une saynète partant du principe que le Président de la République ne serait plus élu au suffrage universel, mais tiré au sort. L'« heureux élu » désigné par le hasard raconte à un de ses amis comment un fonctionnaire est venu lui annoncer la nouvelle.

– Alors moi, ni une ni deux, je lui dis comme ça : “Pas question que je quitte mon boulot pour un truc qui m'intéresse même pas du tout !”

– Bravo !

– Attends ! Il me dit que c'était justement ça que le Conseil de la... et je sais pas qui, recherchait : élire quelqu'un qui ne désire pas l'être, histoire de rompre avec tous ces candidats à la mords-moi-le-nœud, aux ego surdimensionnés, qui se battent comme des chacals pour parvenir à la magistrature suprême, et qui, une fois élus, ne s'occupent que de leur réélection, au point de rendre l'air irrespirable et dangereux pour l'avenir et la stabilité de la Nation. [...]

– Mais t'es pas président quand même ?!

– L'autre glandu termine son mandat, après c'est moi, avec passation de pouvoirs, et tout le tralala.

– Mais pourquoi toi ? Tu t'es jamais intéressé à la politique !

– C'est ce que j'ai dit : “Ça m'intéresse pas et en plus j'y connais rien.” Et j'ai même ajouté : “Pas question que je fasse des discours à la noix et tout ça. – Vous savez lire ? Il m'a dit. – Bien sûr, je sais lire. – Vous aurez qu'à lire ce qu'on aura écrit pour vous, comme font les autres.”²

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 5.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Président !*, in *Si ça va, bravo*, Arles, Actes Sud, 2011, coll. « Papiers », pp. 6-7.

La réduction de la fonction et du titre sans doute le plus prestigieux pour l'opinion française commune à une nomination purement arbitraire constitue une proposition humoristique : elle offre un décalage complet par rapport à la procédure officielle. Mais cette impertinence montre aussi sans doute indirectement l'encadrement du jeu démocratique par l'appareil et la hiérarchie des partis politiques. Par ailleurs, l'on retrouve dans cette pièce – comme dans beaucoup d'autres pièces courtes du dramaturge – le constat que les identifications sont la plupart du temps accolées au sujet sans que celui-ci les ait complètement voulues, sans qu'il puisse toujours leur donner une ultime motivation ou explication. Les identifications imaginaires désirées, dans lequel le sujet se projette, sont liées à la primauté du champ social et aux traits que cet Autre lui accorde.

IV.2. L'humour grumbergien : un traitement contre les refoulements

IV.2.a. Du réalisme à la fantaisie allégorique pour réinscrire des faits et des liens

Comme nous l'avons vu, Grumberg s'attache dans son écriture à dénoncer d'une part l'arbitraire de la norme sociale et des catégorisations ou des discriminations que celle-ci établit, et d'autre part à rappeler la loi de l'arbitraire, qui s'impose à tout être humain par le hasard de sa naissance. Le dramaturge met en scène des figures et des êtres qui sont confrontés à des circonstances qui échappent à leur maîtrise, mais qui les appréhendent tant bien que mal, avec plus ou moins d'implication ou de détachement, mais toujours avec une dose d'incompréhension ou d'étonnement. Ce questionnement par rapport à l'inscription de l'Histoire dans le destin de tout être constitue selon Guillaume Poix une articulation centrale du travail de Grumberg :

L'enfant qu'il est alors et le dramaturge qu'il deviendra sont habités par la même interrogation : comment comprendre l'arbitraire de sa naissance ? Son identité, stigmatisée si tôt et apprise dans la violence, ne se cristallise cependant pas autour de la question du judaïsme. Le problème en effet pour lui n'est pas d'être Juif : « on est juif parce que nos parents sont juifs. [...] ce qui te préoccupe ce n'est pas d'être juif ou pas, c'est d'être humain. » [...] ce qui pose problème n'est donc pas d'accepter son identité, mais d'accepter son histoire : « [...] ce n'est pas que j'ai choisi d'être juif, j'ai choisi, quand j'en ai eu conscience, que c'était cette histoire qui était la mienne. Que même si je voulais en changer, je n'en changerais pas. »¹

¹ Guillaume POIX, « Jean-Claude Grumberg, En rire aux larmes », in *Europe, Revue littéraire mensuelle*, n° 990, octobre 2011, pp. 240-241.

La représentation de cette inscription de l'histoire dans l'être des individus se déploie chez Grumberg à travers deux grandes tendances dramaturgiques. Tout en tenant compte de la singularité que l'auteur recherche pour chacun de ses textes¹, l'on peut néanmoins établir des rapprochements à partir de l'ancrage réaliste ou plus fantaisiste de ce qui est proposé au regard et à la compréhension des spectateurs. En effet, une part importante de l'écriture théâtrale de Grumberg s'attache à produire une reconstitution d'une réalité quotidienne, vraisemblable, approchant l'apparence d'un document historique ou sociologique, voire d'un enregistrement factuel ; alors qu'une autre veine s'écarte des données et des principes de la réalité pour présenter sur scène un univers légèrement décalé, situé en dehors de toute temporalité référentielle et marqué par une dimension fictionnelle.

Ces deux tendances ne se répartissent bien entendu pas de manière stricte : plusieurs pièces produisent d'abord un effet de réel important, mais l'une ou l'autre donnée vient subvertir celui-ci. Par ailleurs, les pièces « historiques » contiennent toujours un réseau d'allusions à une réalité plus universelle que les petits événements d'existences ordinaires. Quant aux pièces « fictionnelles », elles représentent par des détours d'ordre allégorique des phénomènes sociaux bien réels. La première tendance rassemblerait les pièces longues mettant en scène des protagonistes juifs dans un contexte temporel précis – *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre* et *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire* –, les pièces figurant une désillusion historique – *En r'venant de l'Expo* et *Adam et Ève, H. H* –, ainsi qu'une série de saynètes ou de dialogues courts – *Jardin public*, *La vocation*, *Les vacances*, *Rixe*, *Hiroshima commémoration*, *Nagasaki commémoration*, *Commémoration des commémorations*, *Votre maman*, les séries contenues dans *Sortie de théâtre*, *un soir de pluie*, *Moi je crois pas !*, *Ça va ? Combien de « ça va » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?* et certains sketches du recueil *Si ça va, bravo*. La seconde tendance concerne les œuvres du dramaturge qui laissent émerger la fantaisie et l'irréel, soit à travers l'imagination d'un univers parallèle, soit à travers l'émergence de faits étranges ou impossibles, que les personnages intègrent pourtant à leur réalité et à leur vécu quotidien. Cette tendance apparaît tout au long de la carrière d'auteur de Grumberg, mais s'exprime depuis quelques années plus souvent dans ses pièces pour la jeunesse. Les univers de fiction, affranchis de la référence à la réalité constituent la base de *Demain une fenêtre sur rue...*, *Job*, *Chez Pierrot*, *Amorphe d'Ottensbourg* et *Maman revient, pauvre orphelin*. L'irruption de l'imaginaire ou d'un décalage produisant une représentation

¹ Cf. cette explication donnée par le dramaturge lui-même : « Je n'ai jamais été gêné par les formes classiques de l'écriture dramatique ; j'essaie surtout de ne jamais écrire la même pièce. » Cité par Évelyne ERTEL, « Une dramaturgie polymorphe », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, p. 52.

allégorique joue un rôle dans *Pied de lampe*, *Michu*, *Les Rouquins*, *Les Gnoufs*, *L'indien sous Babylone*, *Linge sale*, *L'enfant do* et *Rêver peut-être*.

La répartition esquissée ci-dessus ne doit pas se comprendre comme un classement strict des pièces qui composent une œuvre théâtrale sans conteste prolifique et inventive. Il s'agit plutôt de proposer une base pour dégager certaines démarches de création d'effets risibles et pour appréhender la variété des textes autrement que par une répartition en fonction de leur longueur. Certes, Grumberg a toujours composé en parallèle des saynètes courtes, dont les protagonistes sont rapidement esquissés et dont la représentation dure moins de trente minutes, et des pièces longues constituées de plusieurs séquences. Mais les différences de formats ne signifient pas qu'il y ait nécessairement une distinction radicale des principes dramaturgiques et esthétiques. D'ailleurs un certain nombre de pièces longues rassemblent plusieurs saynètes dont l'agencement forme certes un réseau et une progression, mais qui ont chacune un motif particulier – et parfois un titre propre – et qui se présentent comme des unités temporelles continues. En outre, ces tendances réalistes et allégoriques ne s'opposent pas radicalement : elles ouvrent pour le dramaturge deux voies complémentaires pour traiter des blessures et des maux engendrés par le narcissisme ou l'indifférence, ainsi que du déni et du refoulement qui touchent ceux-ci.

Dans le cas des pièces de la tendance réaliste, présentant l'apparence du reflet historique ou sociologique, l'on découvre un travail de mise en évidence de non-dits et de sens qui ne trouvent en général pas à s'exprimer dans les cadres de l'énonciation ni dans les conceptions implicites liés à un certain contexte. Le spectateur reçoit par fragments ou par allusions ce sens à la fois inouï et indicatif des multiples arcanes d'une situation. La part d'implicite et de significations contradictoires qui participe pleinement de toute réalité prend dans ces pièces une visibilité et une présence aussi forte que les paroles effectivement prononcées. En ce sens, il faut reconnaître en Grumberg « un virtuose de la platitude »¹, qui parvient à donner voix aux multiples significations et aux possibles interprétations divergentes à cause desquelles – ou grâce auxquelles – la réalité ne se limite pas à une addition d'objets matériels et de faits concrets. Dans ces textes, la fiction déborde la réalité qu'elle paraît a priori reproduire, en y ramenant par la bande les soubassements et les contradictions des discours qui déterminent un environnement et une communauté.

En tenant compte de ce travail de décomposition et d'exploration de l'inexprimé ou du hors-scène que font surgir les répliques, la distance avec la tendance d'une dramaturgie plus

¹ Yannick HOFFERT, « Un virtuose de la platitude, Autour de *Moi je crois pas !* », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, p. 70.

onirique, libérée des contraintes de la réalité, se réduit. Cette seconde tendance joue la carte du déplacement, de la transposition des aspects peu valorisants et sombres de la nature humaine, au lieu de celle de la condensation dans les interstices du dialogue. Mais que ce soit à travers la parabole de l'indifférence ou de l'impuissance face à la montée d'un discours pervers ou à travers la résurrection d'une situation où les discours de l'intolérance et de l'indifférence ont pris le dessus, Grumberg va chercher le refoulé et trouver une manière de le rendre visible et dicible en suscitant le rire. Le gros plan sur un microcosme social pourtant hanté par des circonstances plus larges¹ d'une part, et la fable décalée, affichant sa dimension fictionnelle d'autre part, se rejoignent sur ce point.

IV.2.b. L'humour dans les implicites du microcosme « réaliste »

Pour l'analyse du discours humoristique dans les pièces historiques ou produisant un effet de réalité, nous nous concentrerons sur les effets de débordement des cadres et des tabous, sur le renversement de la signification à travers une antiphrase distincte de la tonalité ironique, sur la juxtaposition des interprétations contradictoires. Nous soulignerons aussi les décalages entre la tension affective des situations et les attitudes détachées des protagonistes, et enfin nous pointerons la résonance produite par certaines répliques par rapport aux connaissances historiques communes. Le recours à un niveau de sens décalé par rapport aux circonstances représentées ou décrites dans les récits faits par les personnages permet de disqualifier les étiquettes identitaires et le catalogage stigmatisant auxquels les discours dominants les réduisent, ou auxquels ils ramènent ceux qu'ils ne connaissent ou ne reconnaissent pas. C'est une manière de mettre en œuvre la fonction de l'humour en tant que « restauration de la loi symbolique », que nous avons dégagée au chapitre précédent. Les décalages humoristiques subvertissent les discours qui relèguent certains sujets à une catégorie homogène et les identifient au travers de stéréotypes. En ce sens, les effets risibles

¹ Plusieurs critiques ont souligné cette démarche dramaturgique de Grumberg consistant à se focaliser sur un univers banal et clos ou sur une conversation brève et insignifiante tout en y incluant des références à des questionnements ou à des événements plus larges et plus cruciaux. Cf. notamment Guillaume POIX, « Du témoignage au récit : l'appétit d'histoires », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, pp. 23-26, et Alain LEBLANC, « Point de vue », in *Théâtre, Revue programme*, 1981, n° 11, p. 51. Cet aspect figure également comme principal point d'attaque de Jean-Pierre Sarrazac qui, dans *L'avenir du drame*, reproche à Grumberg de ne pas rendre compte de « l'épicité du monde » en enfermant l'histoire dans un microcosme étrié et clos, et de vouloir maintenir à tout prix le modèle dramaturgique bourgeois, même pour traiter de considérations progressistes. Cf. Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belval, Circé, 1999, coll. « Circé/Poche », pp. 31-33.

produits par ces pièces réalistes correspondent à un mouvement d'esquive qui déséquilibre les identifications imposées.

Dans *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre* et *Vers Toi terre promise*, qui font intervenir des personnages juifs avant, pendant ou après la Shoah, l'on peut clairement dégager ce fonctionnement de l'humour comme « disjoncteur » par rapport à des contraintes et à des diktats qui enferment les sujets dans leur appartenance juive. Les tableaux offerts par *En r'venant de l'Expo*, *Adam et Eve* et *H. H.* révèlent aussi l'envers et l'illusion des entreprises d'identification totale à des signifiants abstraits, qui alourdissent le poids de l'héritage alors que les personnages sont rattrapés par l'histoire. Enfin, les saynètes et les dialogues jouent de l'humour involontaire produit par les méprises, les jugements hâtifs et les divergences de vue qui jalonnent la relation aux autres qui s'établit à travers le langage. Les mots forment en effet le premier médium d'agencement et de réduction de l'étendue et de la complexité de la réalité.

Les pièces qui s'inscrivent dans un contexte historique représentent des personnages aux prises avec les discours méprisants ou agressifs de leur époque. Mais elles mettent aussi au premier plan les recoins moins glorieux de l'histoire de France du XX^e siècle, qui ont souvent été camouflés soit par l'exaltation de l'héroïsme et des bienfaits de certains citoyens, soit par la revendication d'un statut de victime. Comme Catherine Douzou l'a montré, les trois pièces de Grumberg regroupées en un volume de la collection « Babel » – *Dreyfus...*, *L'Atelier* et *Zone libre* – démontent en profondeur le mythe de la France exemplaire¹. Nous pouvons poursuivre cette réflexion en nous penchant sur les principes et les effets humoristiques de cette déconstruction.

Tout d'abord, l'on constate que Grumberg donne toute leur place à la contradiction et à l'expression de la divergence des opinions. Les conversations et les entretiens qui animent la scène laissent transparaître les différents discours, dans leur banalité et dans leur correspondance à une conception de la norme et des valeurs qui doivent soutenir l'organisation sociale. En mettant en présence sur la scène des voix exprimant des conceptions divergentes – parfois des plus conservatrices et des plus ethnocentristes –, le dramaturge confronte ces conceptions à leurs apories et à leurs implications néfastes. Ceci lui permet d'éviter tout idéalisme, puisque même les convictions les plus progressistes se voient opposées à leurs implicites nuisibles à la liberté ou à la subsistance de chacun. Dans *Dreyfus...*,

¹ Cf. Catherine DOUZOU, « Le mythe de la France en pièces ? La trilogie juive de Jean-Claude Grumberg », in Marie-Odile ANDRÉ, Marc DAMBRE et Michel SCHMITT, sous la dir. de, *La France des écrivains. Eclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 265-274.

cette confrontation fonctionne dans toutes les scènes étant donné que le principe de la pièce réside dans le projet de monter un spectacle sur l'affaire Dreyfus, mais avec des comédiens qui ne comprennent ni le sens ni l'intérêt de leur rôle. Une scène témoigne particulièrement de ce travail de confrontation humoristique des conceptions : il s'agit de la rencontre de la troupe avec un conférencier sioniste.

MOTEL. C'est sur quoi au juste votre causerie ?

WASSELBAUM. La Terre promise !

Sifflement général d'admiration.

MOTEL. Beau sujet...

ARNOLD. Intéressant... Intéressant...

ZINA. Et la Terre promise pour vous, c'est quoi exactement : Birobidjan, Pitchepoï, New York ou la Palestine ?

WASSELBAUM. [...] Je relaterai aussi en quelques mots l'effort magnifique, l'admirable dévouement d'une poignée de pionniers, nos frères, qui préparent là-bas, déjà, pour nous, le grand retour !

Zina. Mais où ça, là-bas ?

ARNOLD. En Palestine, voyons... Où veux-tu ?

ZINA. Ah ! Pourquoi il le dit pas alors ? Il a honte ?...

MAURICE (*de sa place*). "Le grand retour ?" Personnellement, je ne désire retourner nulle part, je pense qu'il vaut mieux s'imposer en tant que juif et en tant qu'être humain possédant des droits et des devoirs égaux aux autres êtres humains dans le pays où le hasard et nos parents nous ont fait naître. Est-ce trop demander ?

MICHEL. S'imposer, comme Dreyfus, en France ?

MAURICE. Pourquoi pas ? [...] si nous arrivons à guérir les antisémites de leur sale et honteuse maladie, le monde entier s'en portera mieux ; eux-mêmes respireront ce jour-là avec plus de joie, leurs enfants seront plus beaux et leurs femmes plus heureuses...

ARNOLD. En attendant, c'est une maladie moins dangereuse pour eux que pour nous...¹

L'exaltation du sioniste Wasselbaum et du metteur en scène Maurice pour leurs convictions les empêche d'avoir conscience des failles ou des contresens de leurs aspirations théoriques, mais les interventions incessantes des autres protagonistes minent cet emportement et subvertissent les cadres de leur discours en y réintégrant des aspects concrets – la localisation géographique de la « Terre promise » ou les victimes réelles des violences antisémites.

Le retour d'une vérité évacuée par les discours courants constitue le principe dramatique de *L'Atelier* : la tentative de masquer la spécificité de la déportation des juifs et de ne pas reconnaître ce crime transparaît à travers les discussions banales des finisseuses ou les récits de Simone. Les personnages n'évoquent que rarement les rafles, la disparition de leurs proches et le silence des autorités à ce sujet, mais même dans les anecdotes ou les remarques amusantes qu'ils émettent lorsqu'ils racontent leur situation, l'on perçoit indirectement l'évocation de la blessure non cicatrisée liée aux persécutions et aux déportations auxquelles la France a assisté ou contribué.

HÉLÈNE. Vous avez des enfants ?

SIMONE. Oui, deux garçons...

HÉLÈNE. Quel âge ?

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre*, *op. cit.*, pp. 68-70.

SIMONE. Dix et six.

HÉLÈNE. C'est bien comme écart... Enfin c'est ce qu'on dit... J'ai pas d'enfants...

SIMONE. Ils se débrouillent bien, l'aîné s'occupe du petit. Ils étaient à la campagne en zone libre, quand ils sont revenus le grand a dû expliquer au petit qui j'étais, le petit se cachait derrière le grand, il voulait pas me voir, il m'appelait madame...

*Elle rit.*¹

Le presseur qui a été déporté et qui a connu l'univers concentrationnaire ne rit quant à lui jamais, mais il donne tout de même un compte rendu caustique de son accueil par la société française à son retour, après la fin de la guerre.

LE PRESSEUR (*tout en repassant*). Dernièrement on m'a réclamé mes fiches de paie d'avant-guerre, j'ai dit que comme j'étais parti avec j'étais revenu sans... Après m'avoir fait les gros yeux, la dame m'a dit de faire faire des duplicata... Comment faire des duplicata quand on a pas les originaux ?... Alors elle m'a conseillé d'aller voir mes anciens patrons et de leur demander des doubles... J'ai dit merci madame et je suis sorti... J'ai pas osé lui dire que tous mes anciens patrons étaient partis avec moi et qu'en plus ils n'étaient pas du genre à donner des fiches de paie...²

Le récit du presseur a une portée représentative du rejet du témoignage des survivants des camps par la société de l'après-guerre. Si tous les récits rapportés par les protagonistes des pièces référentielles de Grumberg peuvent s'interpréter comme des paraboles, cette parole-là signifie, à travers un énoncé lacunaire et laconique, toute la souffrance des rescapés face à l'incompréhension qu'ils rencontraient. Henry Roussio – dont nous avons déjà évoqué précédemment le travail historique sur la mémoire de Vichy – a parfaitement analysé ces œillères de la société française pour se préserver de la vision du crime commis en partie sous ses yeux :

Le retour des victimes de l'univers concentrationnaire nazi représente sans doute l'événement le plus vite refoulé. [...] le choc le plus épouvantable survient en avril, lorsque les premiers trains rapatrient les survivants. Beaucoup pensaient trouver des hommes et des femmes dans un état semblable à celui des prisonniers de guerre. [...] Cette rencontre entre les déportés, dont beaucoup n'ont pu survivre qu'avec l'espoir de transmettre et de témoigner, et les premiers réflexes de refus et de refoulement, représente un autre rendez-vous manqué, lourd de rancœur et d'incompréhension.³

L'émergence d'une réaction d'amnésie volontaire, de refus d'évoquer ce crime – même de la part de certains proches des victimes – réapparaît d'ailleurs souvent au travers d'allusions, de malentendus ou de déformations, tant dans les pièces longues que dans les séries de dialogues brefs du dramaturge.

Les métaphores et les exemples utilisés par les personnages de *L'Atelier* pour parler de questions qui n'ont à première vue pas de rapport avec le génocide commis pendant la guerre constituent cependant toujours un jeu de référence à cette sinistre mémoire. Lorsque Léon, le

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus..., L'Atelier, Zone libre*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 178.

³ Henry ROUSSIO, *Le syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, op. cit., pp. 40-41.

patron, critique la qualité du travail de ses ouvrières, il ne leur dit pas platement que c'est de l'ouvrage bâclé et gâché, ni, par ironie, que c'est du joli ou du propre ; sa réplique traduit plutôt une posture énonciative descriptive, faussement détachée, qui digresse en dessinant des parallèles presque déplacés.

LÉON (*d'un calme inhabituel attend le retour de Mme Laurence qui se réinstalle, puis il démarre*). Bon... A votre avis, Mesdames, on travaille pour qui : pour les morts ou pour les vivants ? (*Pas de réponse, Léon tout en faisant tourner le veston sous tous les angles – c'est une pauvre chose.*) Si on travaille pour les morts, je dis que ce vêtement est un très bon vêtement pour mort... Seulement entre nous, un mort peut très bien se passer de vêtements non ? On le jette dans un bout de chiffon, on le roule dedans et hop au trou... On peut même faire l'économie du bout de chiffon et du trou. Ça s'est déjà vu non ?... Si on travaille pour les vivants, il faut prévoir qu'un vivant sera inévitablement amené à faire certains gestes comme bouger un bras, s'asseoir, respirer, se lever, [...] ; je parle même pas du temps de guerre où fréquemment le vivant pour rester vivant est obligé de lever les deux bras en l'air et en même temps, non, je parle des mouvements ordinaires, de la vie ordinaire dans la confection ordinaire.¹

L'image du charnier, de la fosse commune dans laquelle se trouvent entassées les victimes de génocides, est reprise ici au travers d'un cadre énonciatif prosaïque – évoquer la mauvaise qualité d'un habit. Le recours à cette image crée un décalage incongru, mais qui permet néanmoins de faire entendre la déshumanisation et l'horreur qui ont eu cours alors que des individus ont été jetés comme des déchets, privés même de la dignité du vêtement.

La pièce que Grumberg a écrite pour rendre hommage aux juifs qui ont connus la période des persécutions et de la clandestinité subie, intitulée caustiquement *Zone libre*, fait également du discours humoristique une caisse de résonance pour cette réalité gênante. Grumberg se sert de bons mots, de remarques empreintes de dérision pour la propriété que leur attribue Lacan. Rappelons que nous avons vu au chapitre II combien le psychanalyste articulait trait d'esprit, vérité et désir ; mais Lacan lie aussi l'effet de la plaisanterie au dépassement du tabou et de l'amnésie. Selon lui,

Il y a des choses qui ne peuvent pas être entendues, ou qui habituellement ne sont plus jamais entendues, et que le mot d'esprit cherche à faire entendre quelque part, en écho. Pour les faire entendre en écho, il se sert justement de ce qui y fait obstacle, comme de je ne sais quelle concavité réfléchissante.²

Zone libre concrétise l'effet d'écho qu'évoque Lacan en présentant des personnages juifs obligés de « s'enterrer » à la campagne pour échapper aux rafles. Ceux-ci pressentent l'étendue du crime dont ils sont les victimes légalement désignées, mais ne peuvent le dire qu'en reprenant sous une forme détournée les faits et les discours antisémites qui ont provoqué leur situation. Le chef de famille, Simon, se retrouve tout à coup chargé de la survie d'un neveu, de sa belle-sœur et de sa belle-mère, alors qu'il a toujours vécu seulement avec

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre*, op. cit., p. 194-195.

² Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, op. cit., p. 119.

son épouse. L'iniquité, l'angoisse et le dépouillement infligés aux juifs par la société durant la guerre ne pourront jamais selon Grumberg être tout à fait rendus par une œuvre de fiction ; la réalité de ce vécu échappera toujours pour partie à la représentation. C'est pourquoi les répliques de Simon se présentent souvent comme des observations insolentes, inversant les valeurs morales et les cadres culturels. À sa femme qui propose qu'ils sortent de la clandestinité et se mettent en règle il répond :

En règle ? Avec qui ? Les gendarmes sont passés du côté des voleurs Léa, on t'empêche de travailler, de circuler, on te vole comme dans un bois, au nom de la loi Léa, au nom de la loi !... Maréchal Blablabla fait don de sa personne à la France et du statut des juifs aux youvences... [...] je ne serai plus jamais en règle Léa, plus jamais. (*Il disparaît un instant, puis réapparaît aussitôt brandissant son rasoir.*) Ce sera à eux, un jour, de se mettre en règle avec nous, si jamais on s'en sort. À eux, pas à nous !¹

La franchise parfois outrancière de Simon, qui se dégage du respect de son héritage culturel, des personnes âgées ou de la vie même, suscite le rire mais aussi le malaise car elle rappelle la négation sans limite d'un antisémitisme qui n'épargnait ni les nouveaux nés ni les vieillards.

Bon, bon, admettons qu'il faille des enfants pour que tout ce bordel se perpétue, admettons, admettons... Mais pourquoi précisément des enfants juifs ? Pourquoi puisque plus personne n'en veut ? Pourquoi insister ? C'est mal élevé à la fin de s'imposer comme ça et c'est malsain. Moi je ne peux déjà plus apercevoir la lettre J imprimée sur un journal sans avoir des palpitations. Je vois Jeudi, je lis Yuddi, Juin, je lis Youpin.²

L'outrance ou la banalisation des discours nationalistes, racistes et antisémites qui circulaient en France et en Europe des années trente aux années cinquante constituent aussi un ressort humoristique, car Grumberg ose les présenter sur scène sans les atténuer, mais en les insérant dans un cadre qui en révèle le mensonge et l'aberration. Le spectateur entend ainsi dans *Zone libre* la leçon d'histoire de France réécrite à la gloire de Pétain que doit apprendre Henri, l'adolescent juif scolarisé sous un faux nom en Zone libre. Cette leçon inscrit la collaboration du maréchal dans la lignée de Vercingétorix, qui s'est livré pour apaiser la colère de l'ennemi, et de figures qui auraient préservé la France d'attaques barbares. Elle se termine par cette comparaison grandiloquente :

HENRI. [...] le 17 juin 1940, le maréchal Pétain, le vainqueur de Verdun, s'adressant au peuple français, s'engageait à assumer la direction du gouvernement de la France vaincue. Ne faut-il pas remonter jusqu'à ce valeureux chef averne... arverne... qui un jour d'automne à Alésia décida de s'en remettre à la discrétion de son vainqueur afin de sauver l'unité de son peuple, pour trouver dans la défaite pareil esprit de chevalerie ?³

Le culte pétainiste a longtemps subsisté, et la mémoire de ses aspects sombres ne constitue pas toujours un souvenir aisé. Mais Grumberg contourne l'amnésie en mettant en évidence les

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, *Zone libre*, op. cit., p. 306.

² *Ibid.*, p. 301.

³ *Ibid.*, pp. 271-273.

falsifications et les incongruités du discours qui l'accompagnait. L'on retrouve l'exposition des discours officiels discriminatoires et racistes dans la pièce que Grumberg a écrite quinze ans après *Zone libre* et qui montre le combat d'un dentiste juif et de son épouse pour retrouver leur fille, leur logement et leur lieu de travail, dont ils ont été privés pendant la guerre. La pièce intitulée *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire* s'écarte un peu du cadre référentiel réaliste puisqu'elle fait intervenir un représentant de « l'auteur enfant » ainsi qu'un chœur qui récite directement pour le public le contenu de courriers administratifs et les lettres de leur fille confiée pendant la guerre à un couvent. L'une des séquences du chœur consiste dans la citation intégrale d'une lettre qui représente le style impersonnel et euphémistique avec lequel les autorités françaises ont appréhendé le rétablissement des droits de propriété des juifs.

LE CHŒUR (*citant*).

Gouvernement provisoire de la République française

Ministère des Finances

Service de Restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliation [...]

Monsieur,

Pour me permettre de contrôler l'application des dispositions de l'ordonnance 45770 du 21 avril 1945 concernant la restitution des biens vendus ou liquidés aux victimes d'actes de spoliation accomplis par l'ennemi ou sous son contrôle, j'ai l'honneur de vous prier de me renvoyer par retour du courrier le questionnaire au verso après l'avoir rempli. [...]

– Avez-vous introduit une demande de contestation de nullité en vertu de l'article 1^{er} de l'ordonnance 45770 du 21 avril 1945 ? [...]

– Avez-vous conclu un accord amiable avec votre acquéreur ?

– Si oui, l'avez-vous fait homologuer en justice, par application de l'article 26 de l'ordonnance 45770 ?

– Voulez-vous revendiquer vos intérêts ?¹

Il est aussi question de moments et de faits moins glorieux du passé français dans *En r'venant de l'Expo* ; mais ceux-ci concernent les prémices de la première guerre mondiale et la répression violente des manifestations ouvrières. La pièce juxtapose des séquences présentant l'insouciance, le contentement et l'exaltation de la population française durant l'Exposition universelle de 1900 ou pendant des soirées au café-concert où chantent les principaux protagonistes, avec des séquences de discussions de syndicalistes pour s'opposer à la violence des dirigeants et des discours va-t-en-guerre et revanchards. En 1975, la pièce est créée au théâtre de l'Odéon, mais elle ne rencontrera réellement le succès qu'en 1980, dans une mise en scène de Jean-Claude Penchenat et du théâtre du Campagnol, à travers un dispositif de scènes multiples et de gradins disposés tout autour.

L'entrelacement contrastif de deux univers, de deux types de réunions – festives et politiques –, amène à découvrir l'envers tant du militarisme enthousiaste vantant la valeur guerrière de la France sous la bannière de Jeanne d'Arc, que du syndicalisme paralysé par

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, Arles, Actes Sud, 2006, coll. « Papiers », p.23.

l'incapacité à imposer une décision et une action cohérente. Le groupe des chanteurs du café-concert et le mouvement des militants syndicaux paraissent a priori s'opposer en tout point. Mais la pièce révèle progressivement un rapport de reflet et un effet de miroir entre l'un et l'autre. Les deux communautés se fondent sur un déni de la faiblesse humaine – physique ou morale – ainsi que sur une diabolisation outrée de leur adversaire désigné – Allemands ou autorités politiques et économiques françaises. Les couplets patriotiques entonnés oublient ainsi complètement la douleur et l'horreur bien réelles de la guerre. Les syndicalistes refusent quant à eux de prendre en compte le poids des mouvements nationalistes, et de négocier avec les structures politiques établies. En outre, les deux univers supportent mal l'émergence de remarques ou d'opinions dissonantes, malgré leur prétention à constituer un espace de liberté, d'évasion ou d'émancipation. Les représentations et les discussions font constamment intervenir des voix contradictoires, qui interrompent tout qui présente un discours uniforme et obtus. Lorsque le patron du café-concert explique qu'il investit ses bénéfices dans des emprunts russes, le jeune comique troupier qui a des convictions communistes lui renvoie le cynisme de ses opinions.

PAULIN. Dame, comme tout le monde, j'économise.

LOUIS (*citant*). "Français, enrichissez-vous."

PAULIN. Eh oui, eh oui ! Même si ça ne plaît pas à tes amis, la jeune garde berlinoise, le Français épargne sou après sou. C'est ce qui fait sa force et sa supériorité. C'est ce qui le met à jamais à l'abri du besoin. C'est l'argent qui rend indépendant et libre. [...] en 1905, j'étais frais avec tout mon papier russe que je sentais pourrir sous mon matelas ? Malade, j'étais malade, je vivais plus. Je pouvais plus manger, je gardais rien, je dormais plus non plus. J'arrivais même pas à chanter. Je pensais qu'à ça ! "Ils vont réussir à nous piquer notre pognon, ces salauds-là avec leur foutue révolution" [...]. Dieu merci, tout est rentré dans l'ordre. J'en ai repris. C'est un plaisir de prêter son pognon à un gars comme le tsar, non ? On sait au moins qu'il s'en occupe, qu'il y fait attention.

LOUIS. Et comment, des millions d'ouvriers et d'étudiants fusillés, répression aveugle et sauvage. Tout un peuple en esclavage. La Sibérie pour qui proteste et voilà l'épargnant français soulagé. Bien sûr, son argent fusille pour lui à trois et demi pour cent.¹

L'observation de Louis met en lumière les dessous criminels de la stabilité financière et de la tranquillité revendiquée par Paulin. Sur un ton badin – et sans apparaître comme un reproche ou une accusation –, la remarque décrit le terrible prix payé pour satisfaire de petits intérêts égoïstes, ainsi que le fait que l'argent de ce Français prétendument supérieur et libre a en réalité servi à financer des massacres.

Deux décennies après *En r'venant de l'Expo*, Grumberg repart des grandes désillusions idéologiques du XX^e siècle, telles le libéralisme consumériste et le communisme, pour en faire l'objet d'un traitement humoristique. Il rédige *Adam et Eve*, où un couple de personnes âgées juives revient le jour de Noël dans le café qui abritait les réunions

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *En r'venant de l'Expo*, op. cit., pp. 50-51.

communistes auxquelles ils participaient durant leur jeunesse. Quarante-cinq ans après, le décor a complètement changé, et les grands idéaux militants semblent aussi passés et tristes que les guirlandes et les décorations un lendemain de réveillon. Pourtant, ni Ève ni Adam ne s'abandonnent totalement à la mélancolie ou à la déploration de cette évolution. Leur « retour sur les lieux du crime »¹ – ainsi dénommé avec dérision par Adam – constitue l'occasion d'une rétrospection sur les véritables raisons pour lesquelles ils ont consacré toute leur jeunesse à la cause communiste : celle-ci leur offrait un écran et une échappatoire après la guerre et la Shoah. Si, en comparaison avec l'évolution de la société occidentale et avec la réalité politique des États soviétiques, cette conviction paraît aujourd'hui tout à fait périmée, l'importance qu'elle avait et le poids qu'elle représentait ne doivent pas être oubliés ou niés.

ÈVE. Adam, ne sois pas amer, il nous fallait croire en quelque chose, même faire semblant, c'était vital, indispensable. L'avenir radieux, le bonheur futur, c'étaient des produits de première nécessité pour nous, souviens-toi. La joie, l'espoir dans ces années-là étaient tellement rationnés.²

Si les protagonistes sont confrontés à l'effacement des traces des aspirations militantes qui faisaient le lien social dans leur jeunesse, ils rappellent toutefois par de très nombreuses remarques auto-ironiques leur propre état de décrépitude. Cette association entre leur propre évolution et l'évolution des discours sociaux ambiants donne à leurs observations une tonalité de constat lucide et distancié plutôt que d'amertume et d'abattement pessimiste. Le discours humoristique permet à Grumberg de maintenir la connivence entre ses personnages âgés et les jeunes radicaux qu'ils ont été : ils ne renient pas leur passé, mais ils ne condamnent pas non plus la société qui n'a pas suivi la voie en laquelle ils avaient placé leurs convictions.

ADAM. Même pendant les slows tu ne voulais entendre parler que de révolution.

Bref silence.

ÈVE. Tu peux causer toi.

ADAM. Ça je peux encore, oui, merci.

ÈVE. Partout où tu étais tu te mettais instantanément à hurler "Liberté ! Egalité ! Lutte des classes !", maintenant c'est "Cataracte, glaucome, prostate, coronaire, ponction lombaire, coryza chronique !". J'ai l'impression d'avoir lié ma vie à un dictionnaire médical mal broché.

ADAM. Je fais profiter mes contemporains de l'expérience acquise au cours de ma longue carrière de patient de base et de compagnon de route des médecines dures, douces et molles. C'est mon côté didactique et messianique qui resurgit.³

Les répliques reprennent les vocables courants du discours communiste, mais les réutilisent pour évoquer des préoccupations individuelles bien plus prosaïques et inéluctables.

Le traitement humoristique et bienveillant du devenir des anciens engagés dans la lutte contre le système capitaliste vient aussi fissurer l'apparente constance et l'unanimité de la

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Adam et Eve*, Arles, Actes Sud, 1997, coll. « Papiers », p. 30.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, pp. 17-18.

société consumériste. La structure de la pièce se noue autour de la rencontre inattendue d'une ancienne camarade militante venue, comme le couple, revoir le café de sa jeunesse. Celle-ci a complètement rejeté cette période de sa vie : elle a changé de nom et de prénom, elle commande du champagne et vit à Toronto dans une grande villa. Mais grâce à l'humour tendre de ses anciens compagnons, elle passe outre l'oubli et la gêne sous lesquels elle avait rangé cette période pour en retirer les aspects plaisants, mais aussi les impasses puisqu'elle remarque avec malice que « le malheur avec les solutions collectives c'est que ça marche toujours très bien mais que sur le papier. »¹

IV.2.c. Humour et allégorie critique

L'énonciation humoristique consistant en un jeu de décalage et de transposition des signifiants dans des perspectives détournées et ambivalentes, elle se rapproche par cet aspect de la démarche allégorique. Grumberg recourt dans un nombre important de ses œuvres à une situation irréaliste, dont les agents, les circonstances et les actions renvoient par allusion à des faits, à des événements ou à des conceptions « autres ». En représentant des personnages, des échanges ou des intrigues fantaisistes, le dramaturge expose une réalité douloureuse ou sombre, et évite que celle-ci ne soit écartée ou refoulée à cause de sa charge réelle traumatisante ou déplaisante. La création allégorique rejoint donc la tendance de reconstitution réaliste ou historique, dans le sens où il s'agit d'immerger le spectateur dans un univers délimité et particulier, tout en y rendant tout à fait perceptible des enjeux et des problématiques plus essentielles. Les allégories théâtrales de Grumberg ne visent donc pas à suggérer un réseau sous-jacent de correspondances entre toute chose – telles certaines créations allégoriques médiévales² – mais plutôt à analyser et à décrire les mécanismes sociaux qui touchent et façonnent toujours peu ou prou les existences individuelles ou les contextes particuliers.

Dans cette démarche, l'on retrouve une marque de l'affection grumbergienne pour la pièce d'Evguénii Schwartz intitulée *Le Dragon*³. Dans cette œuvre, le dramaturge russe

¹ *Ibid.*, p. 65.

² Cf. Gabriella PARUSSA, « Allégorie », in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, sous la dir. de, *Le dictionnaire du littéraire, op. cit.*, pp. 10-11.

³ Cette admiration se marque d'ailleurs clairement dans l'unique roman de Grumberg, puisque le personnage principal, qui est comédien, participe à un projet de représentation du *Dragon*, dans lequel il joue le rôle du chat. Cf. Jean-Claude GRUMBERG, *La nuit tous les chats sont gris*, Paris, Calman-Lévy, 1987, et Evguénii SCHWARTZ, *Le Dragon*, traduit du russe par André MARKOWICZ, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011, coll. « Traduction du XXI^e siècle ».

montre un univers proche de celui des contes de fées, et en particulier une communauté villageoise entièrement soumise au désir arbitraire et dictatorial d'un dragon, jusqu'à ce qu'un chevalier étranger le défie et le tue, sans pour autant éliminer la peur et la soumission du comportement et de l'esprit des habitants. Par cette transposition dans un cadre imaginaire, il met en lumière les attitudes d'indifférence, de résignation ou d'opportunisme qui ont rendu ou qui rendent possible l'établissement de régimes tyranniques. Grumberg reprend cette démarche de combinaison d'un divertissement fantaisiste et d'une critique des comportements et des habitudes qui ont favorisé souvent involontairement l'entreprise génocidaire, ou qui participent imperceptiblement de la banalisation du mal.

Cependant, les figures fictionnelles ou mythiques que Grumberg fait intervenir subissent un détournement : elles restent identifiables par rapport à l'image d'Épinal d'un référent connu – Dieu, prêtre, juge, animateur de télévision, etc. – mais échappent aussi par certains aspects à un simple contour, au simple signe d'une fonction ou d'une notion. C'est pourquoi ses pièces qui débordent les cadres réalistes ne peuvent jamais se lire comme des fables à thèse, qui ne viseraient qu'à imager un jugement moral ou un mot d'ordre. Le détournement des icônes et la transposition légèrement incongrue des phénomènes et des principes qui ont cours dans la réalité produit plus un effet de remise en question des opinions, des conceptions et des comportements qui forment plutôt des présupposés courants et implicitement partagés. Nous avons déjà présenté précédemment la saynète intitulée *Les Rouquins*, qui reprend les discours et les comportements racistes mais les transpose en leur donnant pour cible un trait qui dans la réalité actuelle en fait encore l'objet, mais sur un mode mineur et informel. Ce déplacement ténu dans la représentation du phénomène du rejet de l'autre permet d'en interroger en écho les fondements arbitraires et irrationnels. En outre, il invite le spectateur à prendre conscience de ses propres présupposés, ainsi que de préjugés dont il n'a pas conscience ou qu'il refoule. Grumberg refuse en effet l'angélisme qui consisterait à dire que la peur et l'agressivité peuvent ou doivent être tout à fait éliminées au profit d'une fraternité et d'une indifférenciation générale ; il préfère rendre compte de la part négative, ou même intolérable, de la nature humaine, afin de l'appréhender au lieu de l'occulter. Les tendances contradictoires et latentes qui forment tout sujet constituent d'ailleurs selon lui un aspect des plus intéressants et des plus théâtraux :

Je ne m'adresse pas aux militants, je ne fais pas de théâtre politique dans la mesure, par exemple, où je ne montre pas comment on devient raciste, mais comment on l'est sans même s'en apercevoir. [...] je ne montre pas les erreurs des gens mais leurs illusions.¹

¹ Jean-Claude GRUMBERG cité par Colette GODARD, « Itinéraire de Jean-Claude Grumberg », in *Théâtre, Revue programme*, 1981, n° 11, pp. 40-43.

Dans les pièces de Grumberg, la représentation de fantaisies, de principes ou d'environnements imaginaires donnent à voir les significations qui forment la logique de certains discours, mais qui demeurent en creux, implicites et inaperçues. On le constate notamment lorsqu'on examine certaines saynètes rédigées par Grumberg durant ses débuts dans les années soixante. L'une d'elle intitulée *Guerre et paix d'après Tolstoï, par quelqu'un qui ne l'a pas lu* fait intervenir les figures de La Guerre, sous la forme d'une vieille femme sale et malade, et de La Paix, sous les traits d'une jeune fille légère et gentiment idiote, que les généraux et les curés manipulent pour captiver la foule. La vieille Guerre interrompt une cérémonie d'hommage à la Paix en rappelant au général qu'elle aussi a eu son heure de gloire, et en révélant combien la glorification de la Paix et son institution comme signifiant positif majeur, suscitant l'unanimité, masque une forme particulière de violence.

Elle ricane.

Pourtant, sous mon règne, tout n'était-il pas réglé dans l'honneur, dans l'ordre ? N'y avait-il pas mes lois que chacun s'efforçait de respecter ? Qui pouvait se plaindre de moi ? N'y avait-il pas des dommages pour ceux qui avaient à souffrir de ma puissance ? Et aujourd'hui, où sont les lois de cette dévergondée, et qui s'en soucie ? Tout n'est-il pas permis quand il s'agit de protéger cette radieuse colombe, tout ! Le feu, l'acier, l'atome, des mégatomes et des mégatomes [sic] et même des petites bestioles.¹

L'intervention de la Guerre, qui rompt l'effusion collective autour de la jeune et jolie Paix, vient dire explicitement à la foule l'illusion et la supercherie que les puissants lui présentent. Le caractère humoristique de cette énonciation se situe là dans le fait que l'opposition courante entre la guerre et la paix, conçue comme univoquement positive, est subvertie par la teneur de vérité et la franchise du propos de la Guerre, qui rappelle le caractère immuable de la violence induite par les rassemblements sous la bannière d'une valeur unique, ainsi que la façon dont les mots et les discours peuvent être détournés au profit de quelques-uns. Cette courte facétie prend bien sûr tout son sens lorsque l'on note que sa rédaction date de 1969 – en pleine Guerre froide –, mais elle présente encore toujours des résonances avec des discours politiques populistes du début du XXI^e siècle.

IV.2.d. Représentation imagée de la « banalité du mal »

Pour appuyer ce constat d'un détournement des figures symboliques permettant de contourner les refoulements ou les manipulations langagières idéologiques, nous évoquerons encore brièvement une saynète des débuts, *Job*, puis nous analyserons la structure de la pièce

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Guerre et paix d'après Tolstoï, par quelqu'un qui ne l'a pas lu*, in *Les courtes*, op. cit., p. 231.

par laquelle l'œuvre de Grumberg est entrée au répertoire de la Comédie-Française, *Amorphe d'Ottenburg*. Ces deux textes abordent la question de l'origine indéterminable du mal et des illusions qu'entretiennent les hommes malgré le démenti des faits. Dans *Job*, un dialogue entre Dieu et Job à propos de la consistance et de la permanence de l'espoir chez les êtres humains, Dieu est traité comme une figure mondaine, capricieuse et nullement omnisciente puisque ses questions et ses demandes motivent et relancent le dialogue. La didascalie liminaire reprend pourtant l'opposition canonique entre Job, pauvre et mal en point, et Dieu, supérieur et impénétrable.

*Sur le plateau nu, deux hommes. L'un, vêtu d'une sorte de guenille en toile de jute, pieds nus, l'air vieux, sale, humble et soumis : c'est Job.
L'autre, en habit de soirée noir, chemise blanche, barbe somptueuse et également blanche, à la fois soucieux et très avantageux : c'est Dieu.*¹

Toutefois, le discours de Dieu à propos de sa lassitude et de sa déception par rapport à sa création et à ses créatures heurte les considérations courantes sur la perfection de l'action divine, tout en exprimant aussi une vue sans concession sur l'état du monde et des relations humaines : l'auto-ironie divine paraît bien plus sincère et lucide que certains discours religieux ou spiritualistes. Les soliloques du créateur, que Job est prié d'appuyer, présentent sa propre œuvre sous un abord peu flatteur, sans se départir cependant d'une légère note d'affection.

DIEU. [...] Je n'aurais jamais dû commencer, jamais !...

JOB. C'est bien vrai !

DIEU. Ta gueule ! Je n'en avais pas le droit ! Seulement voilà, on s'ennuie, on croit bien faire, et hop ! On fait un monde ! Après une chose en entraîne une autre, ou même pas, justement, une chose n'entraîne pas... n'entraîne rien, comme ça par hasard on finit par faire un homme ! [...] on essaie de rattraper le coup, on ajoute des animaux, une femme, mais rien n'y fait... Quand c'est loupé au départ, c'est loupé pour longtemps !

JOB. C'est bien vrai !

DIEU. Mais encore, allons, délaye un peu... Donne-moi le point de vue de l'utilisateur... vous avez bien dû remarquer quelques légères imperfections, cher monsieur, en passant, non ?

JOB. Je ne sais pas quoi dire... même pour rire... Tout est si parfait !

DIEU. Ha ! ha ! ha ! Comme tu dis, Jobo ! Moi-même quand je me prends à contempler mon œuvre, ma création et que j'aperçois ce magma infect, je me dis : "Non, ce n'est pas possible, ce n'est pas toi qui a commis ça, c'est trop laid, trop laid !", et pourtant si ! [...] Ce n'était quand même pas mal de mon temps...²

La convocation des figures de Job et de Dieu pour évoquer le malheur et les catastrophes qui touchent ou qui peuvent toucher les êtres permet de dire indirectement l'absence de Cause définie du mal. C'est pour Grumberg une façon d'exprimer son rejet de toute conception d'une Providence qui orienterait ou régirait les existences et le cours des

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Job*, in *Les courtes*, op. cit., p. 249.

² *Ibid.*, pp. 262-263.

événements. Le dramaturge ne rejette pas la croyance – la discussion de *Job* porte d'ailleurs entre autres sur l'indéfectible disposition humaine à espérer et à croire –, mais met en cause la façon dont certaines invocations recouvrent ou nient la souffrance en la présentant comme banale ou nécessaire.

La banalisation de la violence interpersonnelle et sociale apparaît de manière plus directe encore sous la fable d'*Amorphe d'Ottenburg*. Nous avons déjà cité cette pièce pour montrer la prégnance dans la construction dramaturgique grumbergienne d'une montée de principes et d'idéaux désincarnés, exprimant un « certain fascisme au quotidien »¹. Parmi les œuvres de Grumberg, c'est celle qui s'apparente le plus à une farce, étant donné que l'honnêteté et le respect de l'intégrité physique semblent n'avoir plus aucune valeur aux yeux de certains personnages. Le prince Amorphe, qui ne parvient pas à prononcer d'autre parole que les premiers phonèmes de son nom – et cela seulement après avoir commis un meurtre –, ne constitue pas en lui-même l'unique source de drôlerie. Par contre, les réactions de son entourage qui continue à s'attendrir sur lui et à le traiter comme un enfant capricieux, craint et adoré, produisent un effet humoristique et pathétique, tant elles sont ingénues et inadaptées pour s'adresser à cet être asocial, violent et aphasique. Mais les traits humoristiques se fondent également sur des allusions à des événements ou à des épisodes passés, créant une sorte de jeu intertextuel historique qui amène le spectateur à relire de manière interne ses connaissances et son récit d'un passé conflictuel et effrayant. La première d'*Amorphe d'Ottenburg* a en effet eu lieu en 1971² : la seconde guerre mondiale constituait une expérience et un événement proche pour la majorité des gens qui fréquentaient alors les salles de théâtre.

Grumberg produit un cadre rappelant les clichés médiévaux : le roi, la reine et leurs enfants vivent dans un château, entouré par une lande où habitent et travaillent les serfs, le souverain est assisté par un bourreau et les armes employées par les personnages sont la dague, la lance et l'arbalète. Mais il se sert de cette transposition moyenâgeuse pour rappeler les tendances gothiques du mouvement nazi. L'emblème qu'il assigne à la lignée d'Ottenburg, le vautour, renvoie à l'aigle des Nazis, tout en le rabaissant à une forme moins noble, et pourtant signifiante des charniers que ceux-ci ont causés. Le roi et la reine s'appellent Hans et Berta – deux prénoms à connotations tant germaniques que médiévales – et les personnages prient un dieu nommé Gott. Par ailleurs, les crimes d'Amorphe servent de prétexte au roi pour trahir son ancien allié et pour l'attaquer, ainsi que pour développer un discours sur la

¹ Cf. supra, point IV.1.a.

² Programmation du théâtre de l'Odéon de Paris en octobre 1971.

supériorité de son peuple et la nécessité de réduire les autres populations en esclavage pour assurer la prospérité de son économie. Enfin, le capitaine de la garde rapporte que l'un des princes a brûlé au milieu de ses livres.

STANISLAS. [...] serait-ce le chagrin dû à cette perte qui a poussé Arnolphe à se détruire ?

KEIT. Certes, son pauvre esprit, affaibli par trop de lectures, n'a pu résister à ce coup du sort... Il a perdu la tête... Quelques jours après ce triste événement le noble précepteur du prince Amorphe découvrit le pauvre Arnolphe carbonisé. Il avait, on ne sait trop comment, fait une sorte de bûcher de tous ses maudits livres puis, après s'être pendu par les pieds au-dessus du brasier, il se serait laissé ainsi, tout doucement, brûler... [...]

MATOLAS. Quelle horrible mort... Où mène la démence...

STANISLAS. Et la lecture !¹

Les allusions aux postures ou aux actions de régimes totalitaires qui ont eu cours affleurent tout au long du texte. Mais la pièce dépasse aussi la transposition d'un événement historique : elle expose sans jugement la lâcheté qui incite à faire semblant de ne rien voir, et la peur partagée de sortir du rang. Le principe dramaturgique créé par Grumberg rend la servilité des protagonistes d'autant plus drôle qu'Amorphe y reste tout à fait insensible. En effet, ce personnage n'exprime aucune pensée propre : il ne manifeste aucun souci ni aucune intention d'établir une relation avec quelqu'un. Il crache au visage de son père qui essaie de lui apprendre à dire *papa* et renverse son écuille sur les genoux de sa mère.

Amorphe ferme enfin sa bouche et fait deux fois de suite un bruit de pet en sortant à chaque fois un bout de langue, puis avec vigueur et précision, il crache au visage de son père. Entre Astolphe, jeune homme d'allure martiale. Hans s'essuie précipitamment le visage en se redressant.

ASTOLPHE. Vous aurait-il encore craché à la gueule, père ?

HANS. Il est si joueur ! Il fait d'énormes progrès... d'énormes... [...]

BERTA. Mange... mange... c'est bon ça, c'est bon ! (*Amorphe, brusquement, se saisit de son écuille, et la renverse sur les genoux de sa mère. Celle-ci pousse un petit cri, s'ébroue, puis s'exclame :*) Est-il coquin, non ?²

Tous ceux qui s'inclinent devant lui ou le flattent – tels le vieux scribe, le prélat ou même le roi son père – mourront donc sous le coup de dague qu'il leur assènera presque machinalement. La singularité de la construction dramaturgique d'*Amorphe d'Ottenburg* réside dans le fait que la pièce place au centre un personnage sans contour clair, que l'on pourrait qualifier d'*amorphe* si les didascalies ne faisaient état de sa compulsion à planter son poignard dans le dos de tout ceux qu'il voit. Ceci permet de faire apparaître comment les autres protagonistes cherchent à récupérer ces agissements insensés et irrationnels, au lieu de s'y opposer. Grumberg accompagne certes Amorphe d'un précepteur retors et servile, mais celui-ci n'agit qu'en exploitant l'aveuglement et la faiblesse des autres protagonistes, toujours prêts à fermer les yeux tant qu'ils y trouvent en partie leur compte. Lorsque le prélat est

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Amorphe d'Ottenburg*, op. cit., p. 55.

² *Ibid.*, pp. 14-15.

frappé pendant une cérémonie, aucun des cousins de l'assassin ne manifeste le désir de rendre justice à la victime : la monstruosité est ramenée à un « incident » normal, presque favorable.

Il tourne malheureusement pour ce faire le dos à Amorphe. Erreur fatale : il s'écroule aussitôt, frappé à mort. [...]

STANISLAS (*aux cousins*). Regrettable incident ! [...]

MATOLAS. La sénilité est un bien grand fléau ! Elle n'épargne personne...

L'UNE DES COUSINES (*aux deux autres*). Il puait des pieds pendant les audiences...

UNE AUTRE. Et il voulait nous empêcher de baiser...¹

À travers le caractère incongru et égoïstement calculateur des réactions, la pièce montre combien la cause de la barbarie ne réside pas uniquement dans l'existence d'un seul être malfaisant, mais bien dans toutes les petites compromissions de tous ceux qui y trouvent un quelconque intérêt et qui peuvent en récupérer les principes ou les effets. De cette manière, l'idée d'une responsabilité commune peut être entendue plus aisément, puisque le rire reconnaît que l'indifférence et les petits accommodements constituent tout autant une suspension par rapport aux interdits régissant et instituant les relations sociales. La facilité et le détachement avec lesquels l'assistance accepte le meurtre perpétré sous ses yeux semblent presque plus incongrus et absurdes que le crime, pourtant tout à fait insensé.

Chaque scène, chaque séquence de la pièce décline un motif de mise à mal ou de perte d'un principe qui permet au sujet de se séparer, et de s'approprier d'autres identifications et d'autres références que celles qui entourent le prince héritier. Ce manque produit un effet burlesque dans la scène où la princesse Éva s'enfuit dans la lande pour se suicider car elle ne peut supporter la vue des cadavres et du sang : elle tente sans succès de se planter une lame dans le dos, étant donné que c'est ainsi qu'ont péri toutes les victimes de son frère.

Une clairière déserte. Le château au loin. Paraît Eva, échevelée, hors d'haleine... Elle s'immobilise, reprend son souffle, regarde autour d'elle rapidement, puis tire un poignard de sa ceinture. Ensuite avec décision, elle va tenter de se porter un coup mortel entre les omoplates.

Paraît le troubadour qui l'observe en silence. Eva continue de s'évertuer vainement et maladroitement.

LE TROUBADOUR. Que cherchez-vous à faire exactement ?

ÉVA (*sursaute, comme prise en faute*). Me tuer ne vous en déplaît !

LE TROUBADOUR. Ah ! Ah ! Est-ce vraiment la bonne méthode ?

ÉVA (*confuse*). Je n'en connais point d'autre !²

La signification de l'inacceptable par le suicide n'est même plus possible pour Éva, tant est prégnante pour elle l'action meurtrière de son aîné.

La dernière scène semble d'abord marquer une limite par rapport aux crimes impunis, puisqu'Amorphe est tué et que son frère valeureux, Astolphe, prend le pouvoir et dit vouloir rétablir la justice. Mais alors que ce dernier s'apprête à tuer le précepteur de l'assassin

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, pp. 29-30.

apathique, il se laisse influencer par les suggestions pragmatiques de ce serviteur et décide de continuer à l'employer. Son ambition personnelle refait très vite surface : la dernière scène juxtapose quasi immédiatement le grand discours fraternel et humaniste d'Astolphe et son souhait d'imposer ses vues à ses cousins. C'est pourquoi la pièce se clôt par une didascalie qui décrit un tableau de retour constant des maux que la fin semblait pourtant avoir abolis.

Astolphe s'éloigne et sort.

Le bossu reste seul en scène.

Noir très bref.

Pleins feux.

*Une rangée de bossus, tous porteurs d'un Livre des Comptes, fait face aux spectateurs.*¹

L'image d'une armée de gestionnaires calculateurs et manipulateurs traduit combien toute organisation sociale peut se laisser gagner par l'inhumanité, en l'absence d'opposition subjective et de manifestation d'une position d'autorité. La résistance du bossu, qui parvient à manipuler celui qui semblait pourtant le plus décidé à le tuer, suscite l'amusement car son sort paraissait bien scellé. Toutefois elle manifeste aussi le fait que le personnage ne vaut pas comme un simple individu : « il est l'incarnation logique d'une monstruosité institutionnelle. »² La fable de la pièce ne constitue pas qu'une métaphore du nazisme ; elle représente aussi sous une forme caricaturale – à la fois déformée et reconnaissable – le recours aux systèmes qui amènent les individus à abdiquer leur propre construction subjective et à adhérer volontairement au fichage et à l'étiquetage. Lors de la reprise de l'œuvre en 1990, vingt ans après sa création, Grumberg rappelle la persistance de cette tentation :

On est troublé du fait qu'un groupe humain, que la société aient [sic] pu produire une organisation aussi perfectionnée dans le projet de la mort donnée, avec une infinité de complicités ou d'assentiments tacites. Je pense qu'*Amorphe d'Ottenburg* sera reçue à présent de façon plus claire, parce qu'*on sait*. Klaus Barbie, qui a été jugé à Lyon, avait aussi travaillé pour les Américains : je ne le savais pas à l'époque de l'écriture de la pièce, mais je le sentais, et cette intuition *est* dans la pièce.³

IV.2.e. La tendresse et la cruauté de la distance

Grumberg n'a pas lésiné sur la dose de cruauté et d'excès dans la vulgarité pour l'écriture d'*Amorphe d'Ottenburg*. Comme dans d'autres de ses œuvres, le plaisir humoristique réside en effet souvent dans des saillies de personnages qui laissent libre cours à leur franc-parler. C'est par exemple le cas du roi Hans, qui n'hésite pas à demander, en parlant de sa fille Éva : « foutre, où donc encore engendrant cette momie avais-je laissé mes

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Colette GODARD, « Itinéraire de Jean-Claude Grumberg », *op. cit.*, p. 39.

³ Jean-Claude GRUMBERG, « Jean-Claude Grumberg auteur dramatique, Entretien avec véronique Hotte », *op. cit.*, p. 40.

couilles ? »¹ La transgression des tabous habituels produisant des répliques cocasses repose souvent sur la parole de personnages que n'arrêtent pas la bienséance commune et les usages, ou qui se posent en dehors des cadres hiérarchiques et protocolaires. Ce type de répliques figure tant dans les grandes pièces historiques et allégoriques que dans les saynètes et les petits dialogues cocasses, mais sur des modes variés et parfois différents de l'outrance ordurière et brutale qui caractérise l'écriture d'*Amorphe d'Ottenburg*. À côté d'univers où les protagonistes semblent tout à fait détachés des principes éthiques et sociaux, l'on découvre une série de personnages à qui sont attribuées une parole cynique et une posture émancipée, correspondant à celle de l'humoriste par rapport aux signifiants et aux contraintes sociales, qu'il considère avec une distance surmoïque et détachée. Que ce soit par le détour de la fantaisie ou par la représentation d'un vécu quotidien ou historique, la démarche de Grumberg rappelle toujours pour partie que la réalité est constituée de semblants et de codes qui n'ont de valeur que parce que la communauté tient ou non à leur en accorder.

Pour porter ce type de remarques humoristiques distanciées, le dramaturge met souvent en scène des personnes âgées. Ces dernières portent en effet un regard et un dire plus francs et plus légers vis-à-vis des structures sociales, des grandes préoccupations et des discours qui imprègnent les êtres. Les personnages de la génération des aînés apportent une distance qui les affranchit du poids des enjeux et leur permet de mesurer les préoccupations, les illusions et les inquiétudes de leurs descendants. Dans *L'enfant do*, qui représente des séquences de l'existence du petit Jacquot, dont les parents ont des difficultés relationnelles ou professionnelles et qui vit donc un jour sur deux chez la mère de son père et chez le père de sa mère, les grands-parents occupent sans conteste cette position de regard certes bienveillant mais libéré par rapport aux contraintes et aux normes sociales. Lorsque le jeune père déclare s'être engagé à jeûner par solidarité politique, les réactions de sa mère âgée vident son action de tout son sens et de toute sa logique.

LUI. Ça n'est ni un jeûne médical ni un jeûne religieux, c'est politique, maman, politique.

ROSE. Alors mange au moins le hors-d'œuvre.

LUI. Maman, merde !

ROSE. Qui le saura ?

LUI. Moi, moi, moi ! Je me suis engagé à ne pas manger, engagé, tu comprends !

ROSE. Engagé, oui, oui... Pour quoi faire ?

LUI. Par solidarité, maman, par solidarité avec les grévistes de la faim.

ROSE. Sois solidaire avec ta mère qui hache encore l'aubergine à la main.

LUI. Maman, je suis juste passé en coup de vent voir le petit, je l'ai vu, il dort, tout va bien, j'y retourne.

ROSE. C'est ça... [...]

LUI. Maman, on a organisé un jeûne tournant de soutien aux grévistes de la faim...

ROSE. Bravo ! Vous avez juste trouvé le truc qui fait du bien à personne et qui fait du mal qu'à ta mère.²

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Amorphe d'Ottenburg*, op. cit., p. 15.

² Jean-Claude GRUMBERG, *L'Enfant do*, Arles, Actes Sud, 2002, coll. « Papiers », pp. 36-37.

La parole de la vieille dame ne s'embarrasse pas des préoccupations éthiques de son fils, vis-à-vis desquelles elle affiche même un certain iconoclasme. Une figure assez semblable de grand-mère humoriste malgré elle occupe une position importante dans *Zone libre*. Les répliques de cette grand-mère n'expriment pas une intention comique ; mais elles acquièrent une tonalité humoristique pour le spectateur car la supériorité – voire la condescendance – affichée par ce personnage paraît tout à fait inconsciente par rapport à la précarité de sa situation. Son attitude correspond à celle du mauvais joueur. L'une des scènes les plus drôles de la pièce est sans doute celle où elle joue une partie de dominos avec le paysan qui les cache. Alors qu'elle se trouve en mauvaise posture car elle ne possède aucune pièce adéquate, elle fait semblant d'ignorer les règles pour ne pas avoir à piocher puis déclare à sa fille qui lui sert d'interprète : « dis-lui qu'aujourd'hui à Paris, les règles sont changées, et que c'est celui qui a le plus de pions qui gagne. »¹ (p. 326) Peu après, alors qu'elle devrait fuir sans discussion l'arrivée des gendarmes, elle refuse puérilement d'enfiler des bottines de marche sous prétexte qu'elle ne se sent bien que dans des chaussures à talons.

Le parler franc et dégagé du contexte caractérise ces figures de personnes âgées, mais aussi, dans une grande partie des pièces de Grumberg, l'un ou l'autre personnage impertinent et « grande gueule », qui remet en question les projets, les hiérarchies et les idéaux dans lesquels s'investissent les autres. Ces protagonistes produisent des remarques humoristiques, teintées d'une férocité ingénue vis-à-vis de ceux dont elles déshabillent les entreprises. Leur discours ne manifeste pas toujours d'intention méchante, mais un simple retrait par rapport aux idéaux, aux insignes et aux quêtes sacralisés par d'autres ; ceci les rapproche encore de la posture de l'humoriste, détaché du plan d'immanence auquel se situent ses semblables :

L'acte humoristique met l'humoriste dans une position d'omnipotence (peut-être d'une illusion d'omnipotence) dans la mesure où il serait le signe du triomphe de l'esprit sur les conventions et la morale sociale. Durant un instant, celui de l'acte humoristique, le sujet occupe la place du Diable : il se libère des contraintes de la pensée sociale en la niant ou en la relativisant, il se délivre du poids du réel, des croyances et par la même occasion de ses « terreurs » : un acte de lucidité qui l'affranchirait de la bêtise humaine.²

On retrouve cette gouaille lucide dans les répliques de Mimi dans *L'Atelier*, de la mère dans *Maman revient pauvre orphelin* et dans *Votre maman*, d'Arnold dans *Dreyfus...* et de certains interlocuteurs de *Ça va ? Combien de « ça va ? » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?* et de *Si ça va, bravo*. La franchise la plus désarmante appartient sans doute à Arnold, le vieux

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, in in *Dreyfus..., L'atelier, Zone libre, op. cit.*, p. 326.

² Patrick CHARAUDEAU, « Des catégories pour l'humour ? », in *Questions de communication*, 2006, n° 10, p. 40.

comédien cabotin censé jouer Zola dans *Dreyfus...* : il explique sans hésitation à l'auteur et metteur en scène que son projet de pièce n'a selon lui aucune pertinence.

MAURICE. Je ne veux pas parler des parents de Dreyfus, ni de la vie de la famille de Zola, je veux montrer comment dans un pays hautement civilisé, où les juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain, à la faveur d'une modeste erreur judiciaire, une campagne antisémite a pu s'étendre, se développer au point de diviser la pays en deux camps, balayant et submergeant tout bon sens et toute justice. [...]

ARNOLD. Formidable !... Le meilleur moyen alors pour raconter ça, c'est de faire une petite réunion, une sorte de conférence avec buffet ou sans buffet, [...] tu viens, tu racontes ton truc simplement comme tu viens de le faire, [...] après on danse un peu si on veut, ou on laisse les vieux faire quelques discours, pourquoi pas ? On est pas des sauvages ! Et après chacun rentre chez soi content ! Mais un machin comme ta pièce, sans musique, avec des lettres, des chmordereaux, des bordereaux, des cérémonies, des appels, des contre-appels, [...] ! Personne n'y comprendra rien, personne n'y croira et personne ne sera content !...¹

La production de nombreuses répliques humoristiques qui surgissent dans les dialogues de Grumberg se fonde sur ce décalage énonciatif qui mêle franchise, lucidité et insensibilité ou inconscience. Mais c'est aussi cette part d'ignorance et d'illusion qui donne son ambivalence à l'humour grumbergien et qui lui confère cet aspect de tiraillement entre le rire et le malaise dont parle Pirandello à propos de l'humorisme.

IV.3. L'humour tragique de l'aveuglement : entre rires et grincements

IV.3.a. L'ironie de l'histoire et les contradictions du hasard

Les questions et les événements abordés par les pièces de Grumberg mettent en évidence les dimensions douloureuses de réalités et de situations humaines. Pourtant, il n'est jamais question de désigner un responsable clair et unique aux malheurs qui touchent ses personnages. Au contraire, la structure des pièces révèle plutôt la part de ce qui échappe à l'homme et l'entraîne malgré lui dans l'erreur. L'on retrouve donc à travers différentes pièces des protagonistes qui se heurtent à un point incompréhensible, ou qui pensent bien faire mais qui en réalité participent à leur mal car ils n'ont pas perçu tous les développements possibles d'une action. Grumberg a souvent insisté sur l'ironie du sort qui a facilité l'arrestation et la déportation de son père : celui-ci vivait en France depuis plusieurs années sans s'y être déclaré, mais après s'être engagé et avoir été fait prisonnier une première fois, il a voulu se mettre en règle et s'est fait faire une carte de résident à l'Union générale des Israélites de

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre, op. cit.*, pp. 23-24.

France. Malheureusement, lorsque la Gestapo a ordonné les rafles, la police s'est servie du fichier de cet organisme et a très facilement pu mettre la main sur lui. Cet accroc de l'histoire est rapporté par Simone dans *L'Atelier* lorsqu'elle confie son espoir de voir revenir son mari.

LE PRESSEUR. Il faisait plus ou moins ? (*Simone ne comprend pas.*) Plus vieux ou moins vieux ?

SIMONE (*toujours sans le regarder*). Peut-être un peu plus quand ils l'ont pris ? Il était convalescent. Il était resté un moment prisonnier de guerre à Compiègne. Là-bas, il était tombé malade. Alors ils l'avaient relâché. En rentrant à Paris, il s'est fait faire des papiers à l'UGIF, pour être en règle, c'est drôle, lui qui avait vécu en France des années sans papiers d'identité, là il voulait être absolument en règle... A l'UGIF, ils lui ont donné une sorte de permis de séjour, il était pas français, il était encore roumain, enfin apatride d'origine roumaine ils ont mis...¹

L'impossibilité pour l'être humain de prédire avec certitude et exhaustivité quelles seront les conséquences de ses actes et de ses choix, ou quelles seront les méprises sur lesquelles il se fondera, trouve plusieurs illustrations à travers les récits et les affirmations des personnages créés par le dramaturge. Dans *Zone libre*, ils sont pris par l'immédiateté de la guerre, vécue au quotidien, et n'ont dès lors pas conscience des conséquences et des significations funestes que peuvent avoir leurs actes et leurs propos. Le spectateur, qui dispose par contre de connaissances historiques et d'un recul temporel par rapport aux faits évoqués, est amené à reconstituer les sous-entendus et les implications de ce qu'il voit et entend.

Cette dérision tragique concerne d'abord un personnage juif qui a fui en zone libre, comme la famille des personnages principaux, mais qui refuse la clandestinité et la discrétion à laquelle s'astreignent les autres protagonistes. Il semble inconscient de la portée des lois antisémites et déclare fièrement :

APFELBAUM. Moi aussi pour passer la ligne et tout, j'ai changé. On m'avait collé un nom imprononçable. Gaillac, Goillac, Guillac est-ce que je sais. Mais ici, j'ai déclaré à la préfecture à Limoges Ludovic Apfelbaum, juif de nationalité française par décret de naturalisation, né à Tarnapolsky, Biélorussie, domicilié rue Doudeauville, etc. Alors ils m'ont établi mes cartes d'identité et d'alimentation, et tout ça à mon vrai nom, comme ça je peux marcher la tête haute sur n'importe quel chemin de campagne en Haute-Vienne, et même dans les départements limitrophes ils m'ont dit...²

Le spectateur, qui sait que la Zone libre sera supprimée durant les dernières années de la guerre et qui connaît surtout le sort final réservé aux juifs, peut déjà saisir combien ce souci de bien faire, de respecter les procédures, sera nuisible pour ce personnage. Une allusion viendra d'ailleurs confirmer par la suite son arrestation et sa déportation.

Le même aveuglement, la même inconscience est citée dans le récit fait par Léon, le patron de *L'Atelier*, à propos de son expérience de mise au ban de la société pendant la guerre.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus..., L'Atelier, Zone libre*, op. cit., p. 180.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, in *Dreyfus..., L'Atelier, Zone libre*, op. cit., p. 278.

LÉON. [...] toute la guerre à Paris moi monsieur ! J'ai même eu des faux papiers et tout, Richard, je m'appelais Richard, Léon Richard... Oui... j'allais partout ; des jours j'étais moi avec étoile, des jours j'étais Richard sans étoile, j'ai même travaillé un peu sous ce nom-là chez un tailleur pour dames dans le seizième... Un Italien... Les gens me disaient : Faites attention monsieur Léon, mais moi je pensais : Et même si je me fais prendre ils me feront quoi ? Un autre trou au cul ?... Personne savait à l'époque... l'aveuglement... l'aveuglement...¹

La confrontation à une part d'arbitraire et à un point de non-savoir produit des erreurs terribles et pourtant risibles tant elles sont incongrues et en contradiction avec l'intention et les buts exprimés par ceux qui les commettent. Dans le récit des pérégrinations administratives de Simone pour connaître le sort de son mari, une anecdote qu'elle rapporte produit en particulier cet effet d'ambivalence entre la perplexité et le malaise.

SIMONE. [...] A la préfecture, j'ai rencontré une madame Levit avec un *t*, celle-là très gentille, une femme bien, elle a vraiment pas eu de chance, son mari a été pris aussi en quarante-trois, mais lui il était même pas juif, vous vous rendez compte, il s'appelait Levit, c'est tout... Depuis elle arrête pas de courir : au début pendant la guerre c'était pour prouver qu'il était...

Elle cherche le mot exact.

LE PRESSEUR (*lui souffle*). Innocent ?

Simone approuve.

SIMONE. Et maintenant, comme nous, elle court juste pour savoir ce qu'il est devenu [...].²

Trouver la capacité d'appréhender cette part de contradiction imposée par l'aléa peut sans doute devenir plus aisé à travers une considération humoristique. C'est en tout cas la posture que Grumberg assigne au principal protagoniste de *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire*, nommé Charles Spodek.

IV.3.b. Considérer la perte tragique à travers l'humour : *Vers toi Terre promise*

Le nœud qui se présente au personnage central de ce texte, daté de 2006, réside dans le fait que les persécutions à l'égard des juifs l'ont privé pendant la guerre de deux de ses traits identitaires les plus importants : sa dignité professionnelle de dentiste – étant donné que son cabinet a été spolié – et sa qualité de père, puisque sa fille cadette est morte en déportation et que son aînée ne revient pas à la maison après la fin de la guerre, mais reste dans la congrégation religieuse catholique à laquelle il l'avait confiée dans l'espoir de la sauver. Lui et son épouse se heurtent dans plusieurs scènes à l'impossibilité de savoir si elle subit ou non des pressions pour demeurer loin d'eux et embrasser la foi chrétienne. Le maintien dans l'ignorance et la privation de contact le dépouillent indirectement de son statut de père, alors que ce trait lui demeure attaché et qu'il ne peut l'oublier ou y renoncer. Comme le fait

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier*, Zone libre, op. cit., p. 185.

² *Ibid.*, p. 177.

remarquer le chœur que Grumberg a introduit dans la pièce pour émettre des commentaires réflexifs et briser l’immersion dramatique par la narration d’épisodes intermédiaires,

LE CHŒUR. Les enfants qui ont perdu leurs parents sont orphelins, mais il n’y a pas de mot pour désigner les parents orphelins de leurs enfants. Peut-être en yiddish ce mot existe-t-il, il doit exister, s’il n’existe pas il faut le créer d’urgence. Il manque un mot, en yiddish surtout, un mot nécessaire, un mot commun, un mot utile, un mot pour nommer les parents qui ont perdu leurs enfants.¹

La situation est d’autant plus lésée d’une charge tragique que Charles et son épouse ont eux-mêmes remis leur fille aux bonnes sœurs : elle ne leur a pas été arrachée et eux-mêmes ont survécu tous les deux. Il ne leur reste plus qu’à s’exprimer au conditionnel passé, à éprouver la culpabilité de vivre alors que la valeur suprême à laquelle sacrifier leur existence est d’ores et déjà perdue.

Mais malgré le poids de cette perte d’être contre laquelle Charles ne peut et ne veut rien forcer, car il refuse de réclamer sa fille comme une chose ou comme son cabinet qui ne lui a été restitué qu’après trois ans de procédure, le personnage apporte à travers ses répliques un discours à la fois inventif et désinvolte sur sa situation, tout en exprimant cependant tout de même la pénibilité. De manière générale, ses répliques créent un décalage appuyé et corrosif par rapport à l’apitoiement ou à l’interventionnisme avisé des discours que lui adressent les autres intervenants. Dans la première scène, intitulée *En guise de prologue*, il reproche à son épouse de se lamenter avec ses nombreux patients dont les proches ont aussi été déportés. Il exprime la contradiction que fait peser sur lui le fait d’appartenir à une communauté qui sans cesse lui rappelle la perte qui meurtrit sa dignité et le prive de son statut de père.

CHARLES. Je veux renouveler totalement mon fonds de clientèle oui ! [...] Je ne veux comme clients que d’anciens miliciens aux dents pourries, que d’ex-collabos édentés et des rédactrices de lettres anonymes, que je puisse leur arracher les nerfs à vif !

Dringgg ! Clara tout en étouffant un sanglot lève le doigt.

CLARA. Charles ça sonne.

CHARLES. Ça sonne oui ça sonne, va ouvrir, qui c’est encore ?

CLARA. Madame Suzanne.

CHARLES. Madame Suzanne et son morveux aux dents gâtées ? Une mine d’or ce gosse pour un dentiste qui ignorerait que son père est parti dans le convoi précédent celui de...

Il se mord la lèvre inférieure et secoue la tête.

CLARA (*chuchotant*). C’est toi qui veux jamais la faire payer, elle elle veut, elle peut, elle travaille.

CHARLES. C’est ça, c’est ça, moi je vais faire payer une veuve de déporté !²

Son désir de s’abstraire de la déploration commune, exprimé de manière hyperbolique et catégorique, se trouve immédiatement contredit par son incapacité à traiter la mère de son jeune patient comme si elle n’était pas victime du même crime que lui.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, op. cit., p. 23.

² *Ibid.*, pp. 6-7.

Dans le personnage de Charles, Grumberg combine la figure éminemment tragique du roi déchu avec celle du bouffon même de ce roi. Le protagoniste désigne en effet son fauteuil de dentiste comme un « trône »¹ – il lit son journal « *assis sur le trône des douleurs* »² – et règne en tyran catégorique sur sa patientèle, à laquelle il adresse ses ordres et ses jugements définitifs.

CHARLES. En attendant pour ne pas perdre de temps venez me montrer vos caries.

SUZANNE. J'ai pas de caries docteur.

CHARLES. Appelez-moi plutôt *herr professor*.

SUZANNE. Pardon ?

CHARLES. Docteur, j'aime pas.³

Le dentiste déclare ensuite sans tact aucun à Suzanne que son fils ne se brosse pas suffisamment les dents et qu'« à vingt ans il aura plus une dent dans la bouche, on lui mettra un appareil, ça se lave tout seul dans un verre d'eau, près du lit. »⁴

Son discours rend compte à travers toute la pièce de la fatalité et de la perte inéluctable ; il ne la nie pas par ses remarques caustiques ou auto-ironiques, mais il s'en défend en adoptant la posture énonciative de l'humoriste, qui feint d'y trouver des aspects positifs : il disqualifie l'entreprise violente qui lui a infligé cette perte en usant du langage pour en détourner les conséquences. Le personnage de Charles refuse d'abdiquer, de céder à l'atmosphère de tristesse indéfinie et abjecte. Ses répliques visent à réfuter cet enfoncement pour considérer plutôt les faits de manière détachée, en tant que résultats de choix d'autrui qui sont tout à fait respectables. Son dégagement systématique de la position de victime dont on déplore le sort et à qui l'on prodigue soutien et avis permet une parole plus ouverte, moins entravée par les conventions et les affects, qui ne s'inscrit pas dans le jeu de pressions et d'actions que proposent les discours des autres protagonistes. Il rejette par exemple les suggestions de la religieuse qui sert d'intermédiaire avec sa fille.

LA MÈRE SUPÉRIEURE. Elle souhaite avant tout que vous retrouviez vite calme et paix intérieure et si je puis ajouter un conseil personnel je vous engage très vivement à vous tourner vers la prière afin d'y trouver vous aussi force et réconfort.

Silence.

CHARLES. Elle sait, et vous savez, que nous ne faisons pas partie de votre paroisse.

LA MÈRE SUPÉRIEURE. Quand bien même, les israélites prient également, priez, priez.

CHARLES. Je ne prie pas plus votre Dieu que le prétendu mien.

LA MÈRE SUPÉRIEURE. J'ai peine à vous suivre.

CHARLES. Ma femme et moi sommes athées, et je trouve même au mot "athée" une connotation trop religieuse à mon goût.⁵

¹ *Ibid.*, p. 6 et p. 48.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

Dans une scène ultérieure, lorsque son cousin lui suggère de faire intervenir le grand rabbin pour exiger des sœurs qu'elles le laissent voir sa fille, il rejette tout aussi catégoriquement cette initiative.

MAX. [...] Si tu ne veux pas d'avocat va au moins voir Kaplan. Oscar Breiner, l'oncle de Mauricette, jouait au rami avec lui avant-guerre tous les jeudis.

CLARA. Kaplan le rabbin ?

MAX. Le grand rabbin, oui, depuis qu'il s'occupe des enfants Finally t'as vu le foin que ça fait !

MAURICETTE. Lui il s'adresse directement à l'archevêque.

MAX. et il peut monter plus haut, beaucoup plus haut sans intermédiaire, il décroche son téléphone, et...

Silence. Charles mâche avec application.

CLARA. Qu'est-ce qu'on risque Charles ?

Silence. Puis :

CHARLES. Je ne veux pas faire de foin, je ne veux pas que ça devienne une affaire théologique entre le grand rabbin et l'archevêque, je veux qu'elle rentre d'elle-même si elle en a envie, point à la ligne.¹

Pris isolément, ces refus pourraient être compris comme de la résignation ou de la faiblesse, mais l'ensemble des réactions du protagoniste produisent plutôt un effet de rejet de toute ingérence dans les choix, les désirs et les identifications de chacun, et de résistance aux adhésions communautaristes. Ceci l'amène, lorsque son épouse lui propose de s'accorder aux suggestions de la sœur et de se convertir, à affirmer sa conviction ultime sous la forme du paradoxe suivant.

CHARLES. On croit qu'on ne croit pas ! Voilà, c'est ça qu'on croit, c'est ça notre foi, notre religion : ne pas croire ! Et tous les jours j'y crois davantage. Et puis qu'est-ce que tu me fais dire ? Qu'est-ce que tu me fais dire ? On est juifs, juifs Clara, tu sais ce que c'est ? Tu sais ce que ça veut dire ?²

La question de la croyance forme un point central de l'œuvre de Grumberg – cette problématique étant bien entendu liée à celles de la communauté et de l'identification –, sur laquelle nous reviendrons ci-dessous lors d'une analyse de *Moi je crois pas !* Toutefois, l'on peut déjà noter qu'en rejetant l'inscription de ses maux dans une quête, sous une quelconque bannière qui leur donnerait une signification, le dentiste créé par Grumberg se retrouve dans l'état que Lacan pointait par la locution équivoque des « non-dupes errent »³. Son cri pour soutenir qu'« IL N'Y A PAS DE SENS »⁴ face à la religieuse qui lui explique que sa fille a besoin de trouver une signification aux persécutions et à la mort de sa sœur cadette s'accompagne d'une errance, d'une impossibilité de trouver la quiétude dans une conviction et une espérance

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Lacan donne à son XXI^e séminaire l'intitulé *Les non-dupes errent*, dont le signifiant oral se confond avec celui des « noms du père », un concept qu'il avait intégré dans son enseignement pour désigner ce qui marque pour l'enfant la prévalence du symbolique et introduit la séparation d'avec le désir de la mère. Étant donné que le volume XXI du *Séminaire* reste à ce jour inédit, nous nous reportons au document diffusé par l'association freudienne internationale, dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque de psychologie de l'UCL sous la cote BF173 L129 No.

⁴ Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, op. cit., p. 19.

commune. Le chœur de *Vers toi Terre promise* raconte au public comment les époux Spodek se sentent condamnés à errer la nuit, en « alla[nt] tous deux d'une pièce à l'autre [...] sans jamais trouver le repos » ; or cette dérive constitue pour Lacan le sort de ceux qui ne sont pas dupes de l'une ou l'autre structure :

Pour tout ce qui est de la vie et du même coup de la mort, il y a une imagination qui ne peut que supporter tous ceux qui, de la structure, se veulent non-dupes, c'est ceci : c'est que leur vie n'est qu'un voyage.

La vie, c'est celle du viator. Ceux qui dans ce bas monde – comme ils disent – sont comme à l'étranger.¹

Le couple part d'ailleurs s'installer en Israël après avoir reçu une lettre de leur fille annonçant sa consécration comme religieuse catholique. Mais dans la dernière scène, alors qu'ils se trouvent sur le bateau qui les emmène vers la « terre promise », ils sont rattrapés par une logique dont ils n'ont pas eu conscience : ils partaient parce qu'ils ne supportaient plus de croiser des religieuses et des églises, mais ils s'aperçoivent vite que sur ce point, leur choix de destination n'était peut-être pas le meilleur.

Le cantique enfle encore. Clara sort en titubant. [...] Le cantique envahit l'espace. Charles articule les paroles lui aussi entre deux renvois. Soudain il court vers le lavabo et vomit à côté.

Clara revient, hagarde.

CLARA. Charles, c'est horrible.

CHARLES. Oui oui c'est dégueulasse mais au moins c'est sorti.

CLARA. Des sœurs, des sœurs, des sœurs partout sur le pont, et elles chantent et elles chantent si tu savais !

CHARLES. Passe-moi un chiffon.

CLARA. Quel chiffon ?

CHARLES. N'importe. Elles vont où ?

CLARA. Sur leurs lieux saints.

CHARLES. Quels lieux saints ?

CLARA. Là-bas, chez nous.

(Il s'essuie, essuie le sol, puis s'assied et rit.)

Ça te fait rire ?

CHARLES. Les histoires de bonnes sœurs m'ont toujours fait rire.²

Comme le montre bien cet extrait, le discours de Charles propose toujours un point de vue qui révèle l'aspect dérisoire et cocasse des situations auxquelles il se voit confronté. Cette disposition du personnage à s'observer et à constater sans réticence les impasses de sa situation lui apporte finalement une part de l'ancrage qui lui manque, et l'empêche de s'abîmer tout à fait. Il calme par exemple les larmes de Suzanne, qui a perdu son mari, en la distrayant par cette observation pince-sans-rire : « vous avez pas de caries et vous pleurez ? C'est moi et ma femme qui devrions pleurer ! Si plus personne n'a de caries qu'est-ce qu'on devient ? »³ Et s'il refroidit un peu l'ambiance en faisant remarquer à son cousin qui lui

¹ Jacques LACAN, *Le séminaire livre XXI, Les non-dupes errent*, op. cit., leçon du 13 novembre 1973, p. 7.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire*, op. cit., p. 51.

³ *Ibid.*, p. 9.

explique qu'il respecte les traditions juives uniquement pour qu'Hitler n'ait pas gagné que « chez [lui] il a déjà gagné », il termine la soirée en écartant pour cette même raison l'hypothèse d'un suicide comme échappatoire à son mal.

CHARLES. Tu sais ce qui me ferait plaisir ?

CLARA. Je sais, je sais...

(*Silence. Elle reprend :*)

Qu'est-ce qui t'empêche de le faire, tu connais les doses et les produits ?

CHARLES. Le gaz hilarant à dose ultime : se faire littéralement crever de rire ?

Clara. Par exemple.

Charles. Qui me fera la piquûre ?

CLARA. Moi si ça peut te faire plaisir.

CHARLES. Et qui te la fera à toi ?

CLARA. Pourquoi à moi ?

(*Silence.*)

Faut que je reste derrière toi pour m'occuper de tes obsèques, liquider le cabinet...

CHARLES. Et tout donner aux petites sœurs des pauvres ! Non, non, je ne veux pas me faire ce qu'Hitler n'a pas réussi à me faire, j'attendrai.¹

La posture du bouffon vient rappeler au roi déchu que la perte subie ne coïncide pas nécessairement avec la fin de sa vie et qu'il ne doit pas sombrer dans la mélancolie ni se réfugier dans un statut de victime. Grumberg ajoute par ailleurs une figure d'humoriste, qui redouble et épure celle du dentiste. Il s'agit de celle de son patient désigné dans les didascalies par le nom de Stalingrad, en référence à la station de métro éloignée d'où il vient pour se faire soigner expressément par Charles – dont il apprécie le langage direct –, mais aussi par extension en référence à la ville martyre dans son combat contre l'armée allemande. Lors de sa dernière séance avant le départ de son dentiste pour Israël, il dépasse sa tristesse par la plaisanterie.

STALINGRAD. Monsieur Charles, de chacun de ses malheurs l'homme doit faire une petite blague à raconter en fin de repas, c'est sa *mitsva*. [...]

Une très courte alors, sur le pouce : vous vous me dites shalom et moi je vous réponds shalfemme ! (*Il rit.*) Là vous pouvez rire monsieur Charles, c'est la chute.

CHARLES (*sérieux comme un pape*). Ça ne se voit pas mais je ris.

Silence. Stalingrad approuve gravement, puis toujours à voix basse :

STALINGRAD. Le monde entier préfère rire que pleurer, qu'y faire ? C'est à nous de nous adapter, non ?²

La « moralité » sous forme de question rhétorique par laquelle conclut Stalingrad insiste sur le caractère nécessaire, quasi obligatoire – la signification de *mitsva* oscillant entre *commandement*, *devoir* et *bonne action*³ – de l'adoption d'un discours humoristique, étant donné la disposition humaine à écarter les faits négatifs ou pénibles, à s'y rendre aveugle pour préférer les perspectives divertissantes. Comme il l'exprime dans un entretien radiophonique

¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

² *Ibid.*, pp. 47-48.

³ Cf. Geoffrey WIGODER et Sylvie GOLDBERG, sous la dir. de, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Laffont, 1996.

en 2010, Grumberg choisit de composer avec cette incurable préférence pour l'espoir et l'amusement, afin de faire entendre tout de même les maux et les douleurs que recouvre cette insouciance.

J.-CL. GRUMBERG : Moi, j'ai un principe : je raconte ma vie. Mais c'est un peu comme quelqu'un qui aurait une maladie grave : vous l'invitez à manger, il a une maladie grave ; il ne vous parle que de sa maladie. S'il ne vous fait pas rire, vous ne le réinvitez plus. Un auteur dramatique, il a besoin de...

M. VOINCHET : Faut-il vraiment qu'il nous fasse rire sur ce sujet-là ?

J.-CL. GRUMBERG : Ne serait-ce que pour que ce soit supportable ! C'est-à-dire qu'en fin de compte, mon malheur à moi, si je veux vous le faire partager... Vous n'avez aucune raison d'écouter mes... de me voir sanglotant, vous avez des malheurs aussi ! Je pense que le but du jeu, c'est de raconter sa vie en donnant le choix à l'auditeur – en ce qui concerne le théâtre au spectateur – de rire ou de pleurer. Et au même moment, c'est mieux !¹

IV.3.c. La part de l'habitude dans le cours de la barbarie et des blessures ordinaires

La représentation de l'incorrigible aveuglement humain comme à la fois tragique et dérisoire, surprenant et drôle apparaît dès les deux premières pièces longues que Grumberg a écrites dans les années soixante et qu'il a fait lire à Marcel Cuvelier – lequel a décidé de les monter². *Demain une fenêtre sur rue...* et *Chez Pierrot* sont des textes pour lesquels Grumberg s'inspire encore beaucoup de lectures qui l'ont marqué, telles qu'*En attendant Godot*³, mais qui manifestent déjà son attention singulière aux significations qui se font jour dans les énoncés sans que leur locuteur ne les ait (a)perçues, sans qu'il n'ait eu conscience des implications de ce qu'il disait. La représentation de la capacité illimitée des êtres humains à s'habituer au pire, tant qu'ils peuvent encore trouver leur propre sort un tant soit peu favorable, produit dans *Demain une fenêtre sur rue...* un effet ambivalent entre l'horreur, l'abjection et l'amusement au vu du décalage entre le ton badin des protagonistes et la gravité des faits dont ils devisent. La scène qui pousse cet écart au maximum consiste dans la conversation quasi mondaine entre la famille et un couple de voisins dont les fenêtres donnent sur cour, et non sur rue, à propos des exécutions qui ont lieu dans le patio.

LA VOISINE. Oh ! Habiter cet immeuble et ne rien avoir sur rue, est-ce assez bête ?

¹ Interview visible sur la page http://www.dailymotion.com/video/xcitif_jean-claude-grumberg_news, consultée le 29 décembre 2012.

² Cf. sur ce point de la biographie de Grumberg l'entretien public donné à la Bibliothèque François Mitterrand le 11 mai 2011. Visible sur la page http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2011/a.c.110511_traits_union.html, consultée le 29 décembre 2012.

³ Rappelons ici combien Grumberg a été marqué par sa découverte du chef-d'œuvre de Samuel Beckett, auquel il rend un hommage vibrant dans le texte *L'invasion*, qu'il fait paraître dans la revue *Du théâtre*, n°25, été 1999, aux pages 5 et 6. Il y écrit notamment que, selon lui, Vladimir et Estragon, « Didi et Gogo, coincés entre deux coulisses obscures, se débattent sous l'éclat éphémère des projecteurs, afin d'apprendre à tous et à chacun que plus le monde est désespérant, moins il mérite notre désespoir. Ainsi annoncent-ils accessoirement que le théâtre n'est pas mort. » (p. 6)

LA MÈRE (*tout en servant le café*). D'un autre côté, vous avez sur cour...

LE VOISIN. Oui, trois fenêtres, deux sur la petite, une sur la grande au fond...

LA MÈRE. C'est déjà ça, non ?

GÉRARD. Et ça leur donne quoi ? [...] Vous avez quelque chose le matin ?

LA VOISINE. Ouiii... dans la cour au fond, la grande... [...] A l'aube...

LE VOISIN. Dans la cour du fond...

LA VOISINE. On fusille...

GÉRARD. Non ?

LE VOISIN. Mais si !

GÉRARD. Et vous pouvez voir ?

LA VOISINE. Il suffit de se lever assez tôt ! [...]

LA MÈRE. Pardon, mais est-ce vraiment spectaculaire ?

LA VOISINE. Si c'est spectaculaire, chère amie ? Pensez donc, ils font ça avec un tel cérémonial... [...]

LE PÈRE. Et c'est comme ça tous les jours ?

LE VOISIN. Oui.

LE PÈRE. Ce n'est pas un peu lassant à la longue ?

LA VOISINE. Mais il n'y a pas qu'eux...

LE VOISIN. Heureusement, sinon ce serait effectivement un peu fastidieux...

LA VOISINE. Dieu merci, il y a les autres, cher monsieur...

LE VOISIN (*riant*). Et il y en a des marrants...

LA VOISINE. Figurez-vous qu'il y en a qui chantent...

GÉRARD. Ils chantent ?

LA VOISINE. Oui, parfois ensemble, en chœur ! Parfois un tout seul, en solo !

LE VOISIN (*riant*). Et parfois juste, mais rarement ! [...] si vous voulez profiter de notre fenêtre un matin...

LA VOISINE. Avec le plus grand plaisir...

LA MÈRE. Oh, nous vous dérangerions...

LA VOISINE. Nous sommes bien venus, nous !... Venez demain matin, nous petit déjeunerons ensemble... Ce sera charmant !¹

L'hyperbole dans l'attitude superficielle des personnages peut induire une réaction de rejet, un mépris et une condamnation de leur discours. Toutefois, dans l'ensemble de la pièce, Grumberg rappelle par un grand nombre de détails qui jalonnent leurs propos ou les didascalies que leur situation est extrêmement précaire, qu'ils sont cloîtrés chez eux sans aucune distraction ni aucune autre relation au monde extérieur que les fenêtres par lesquelles ils peuvent regarder, et qu'ils craignent eux-mêmes d'être dénoncés comme révolutionnaires par leur locataire ou de voir les rebelles parvenir jusqu'à eux et les massacrer. Le ridicule de ces protagonistes est en outre contrebalancé par le fait que leur aveuglement à la souffrance de ceux qu'ils considèrent comme « les autres » – ceux qui vivent « de l'autre côté du mur » – concorde en réalité avec leur déni de l'imminence de leur anéantissement. En effet, la pièce s'interrompt lorsque les assaillants sont aux portes de l'immeuble et que la famille espère que l'aviation va les bombarder. Mais Grumberg évite le manichéisme qui verrait triompher l'un des camps, puisque l'avion qui arrive lâche sa bombe juste au-dessus de l'immeuble.

GÉRARD. Ça y est ils se rendent, ils agitent des drapeaux blancs, ces cons-là... Mort aux pauvres !

LA VOISINE. Ils doivent en faire une tête dans la cour, j'espère qu'on les obligera à rentrer chez eux par le chemin qu'ils ont pris pour venir... A l'égout, les hindous !

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Demain une fenêtre sur rue...* suivi de *Chez Pierrot*, op. cit., pp. 33-36.

GÉRARD. Bon Dieu, ce qu'ils ont l'air cons avec leurs pans de chemises... Fous leur quand même une bonne petite bombinette sur la gueule pour leur apprendre à vivre à ces chiens-là... Allez mon pote ! GO !

LE SOLDAT NOIR. Le zinc se met en position, il va chier sa crotte... Ça y est il chie... Juste au-dessus de nous !

*Pendant qu'Huguette hurle de joie le rideau-champignon tombe. Et c'est le silence...*¹

Chez Pierrot présente aussi un groupe de personnages qui vivent ensemble dans un espace clos : il s'agit d'un groupe de vieux et d'une femme sans âge, tous alcooliques, qui occupent une brasserie que plus personne ne fréquente, étant donné que la rue dans laquelle elle se trouve va être démolie. Ils répètent pendant toute la pièce qu'ils ne peuvent ni partir ni aller travailler car ils attendent leur fils, leur mari, leur ami ou leur ancien élève, Pierrot. Le patron du café, Gaston, prétend qu'il a donné à son établissement le nom de son fils avant que celui-ci ne parte faire fortune en Australie ; mais le récit de ce souvenir paraît flou, à mi-chemin entre la réalité et le fantasme. L'attente de ce fils prodigieux sert de prétexte à toutes les veuleries et d'alibi à l'immobilisme persistant malgré la décrépitude complète de leur espace de vie. Leur discours haineux vis-à-vis de l'entière du monde extérieur trouve sa justification absolue et sa caution dans la croyance en un retour triomphal de Pierrot, dont la fortune permettra de rénover entièrement le café, et qui les rendra de toute façon riches.

ÉDOUARD. Ouais... Mort aux bics ! Qu'est-ce qu'ils viennent monter des murs devant des cafés français ?

GASTON (*près de la porte*). Ils l'ont pas encore monté, celui-là... allez-y les gars...

LE PROFESSEUR. Inutile, laissons-les faire, voyons : Pierrot arrive dans quelques jours, demain peut-être ?

GASTON. Et alors, justement !

LE PROFESSEUR. Alors ? Un billet de dix sacs à droite, un billet de dix sacs à gauche, et hop, ils courent enlever leurs tas de pierres et ils te font des excuses... Laissez-les : faire et défaire, ça les fait travailler, ces cons-là... [...]

POPAUL (*déjà assis*). Oui... quand Pierrot sera là il arrangera tout... c'est sûr !

LE PROFESSEUR. C'est évident... avec du pognon t'achètes ce que tu veux, alors pourquoi pas des bics ?

GASTON. Sûr, ils iront le faire ailleurs leur espace vert, Pierrot et moi, on fera un snack ici ! [...] Allez, montez-le votre mur ! Dans dix jours au plus tard, vous le foutez en l'air !

LE PROFESSEUR. Et avec des excuses...²

La représentation de discours qui font prévaloir la croyance ou l'illusion chimérique sur les aspects observables ou généralement admis de la réalité offre un ressort humoristique : les personnages se comportent comme si l'incongruité la plus obtuse constituait pour eux une norme, qui s'imposera de toute façon. Il y a en effet pour Grumberg un immense attrait dans le fait de repérer et d'épingler les croyances parfois infimes, les conceptions préétablies et les superstitions qui alimentent le discours courant et auxquelles tout un chacun peut s'accrocher malgré des démentis.

¹ *Ibid.*, p. 71.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Demain une fenêtre sur rue*, suivi de *Chez Pierrot*, *op. cit.*, p. 135.

IV.3.d. La réflexion humoristique des croyances et des présupposés

Lorsque l'on interroge le dramaturge sur la possibilité ou l'impossibilité pour l'humain de dépasser cet ancrage dans des convictions partiales ou irrationnelles, il répond en racontant l'anecdote suivante :

Je raconte volontiers cette histoire à propos de ma mère. Elle avait très peur des Chinois. Je lui demandais pourquoi et ce qu'ils lui avaient fait. Elle me disait de me taire et que c'était dégueulasse. En fait, elle avait entendu que quand naissait un Français, il naissait six Chinois. Elle s'imaginait les femmes chinoises comme des truies, qui mettaient bas des « portées ». Elle ne voyait pas que ce n'était qu'une proportion ; pour elle, c'était monstrueux et elle ne voulait surtout pas que je lui en parle même pour lui expliquer. C'est la manière dont on reçoit l'information qui induit parfois la bêtise. [...] J'ai donc vécu avec une femme qui avait beaucoup d'intuition, mais qui prenait les informations au pied de la lettre. Elle pouvait me faire rire avec des trucs complètement terrifiants. Pourtant, elle avait elle-même éprouvé le racisme et les préjugés. Elle me racontait comment, réfugiée avec sa famille dans une petite ville du Nord pendant la guerre de 14, on les avait pris pour des Allemands. On lui avait fait enlever son foulard pour voir si elle avait la tête carrée. Comme elle était née à Paris et qu'elle parlait français, elle a expliqué qu'ils n'étaient pas Allemands mais juifs. On lui a fait enlever ses sabots pour voir si elle avait les pieds fourchus ! Et ça, c'est dans les années 15-16 du XX^e siècle, pas au Moyen-âge !¹

Dans les séries de saynètes produites par le dramaturge ces cinq dernières années, les textes exploitent ces petites formules et de ces opinions qui participent des échanges alors que les sujets qui y recourent ignorent finalement leur genèse et leur sens. L'auteur y démonte les évidences consensuelles et les convictions qui naissent des rumeurs et du désir de savoir, de découvrir un sens sous-jacent là où la réalité semble chaotique.

La pièce *Moi je crois pas !*, mise en scène en 2011 par Vincent Dujardin à Louvain-la-Neuve et par Charles Tordjman à Paris et applaudie de part et d'autre, reprend la structure récurrente chez Grumberg de séquences présentant des personnages dans un lieu unique mais à des moments successifs et distincts. Chacune de ces séquences se différencie par le sujet du dialogue du couple de protagonistes. Celui-ci porte sur un élément auquel Monsieur refuse d'accorder son crédit, alors que Madame le soutient. Toutefois, Monsieur ne se débarrasse jamais de la disposition à la croyance, puisqu'il apparaît paradoxalement à travers ses paroles que ne pas croire, c'est tout de même encore croire et affirmer ses convictions. Là où le protagoniste prétend être moins berné, moins aveuglé que la majorité de ses semblables, les mots que Grumberg lui attribue manifestent son besoin de s'appuyer sur sa confiance en des généralités, en des conceptions véhiculées par son éducation ou en des on-dit. Plus il veut réfuter ce qui ne répond pas selon lui à des données tangibles, observables et mesurables, plus il revient vers des références à un tiers qui porterait la vérité – qu'il s'agisse de Dieu ou d'un

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 17.

on/ils représentant une instance occulte qui maîtrise les événements et manipule l'esprit des gens ordinaires et anonymes.

MONSIEUR. Moi je crois pas.

MADAME. Quoi ?

MONSIEUR. Que les fayots font péter.

MADAME. Les fayots font péter ?

MONSIEUR. Non justement. [...]

MADAME. Quand même...

MONSIEUR. Quand même quoi ?

MADAME. Si tout le monde le dit...

MONSIEUR. Ça doit être vrai...

MADAME. Ben oui.

MONSIEUR. Voilà, il suffit que tout le monde répète la même connerie pour que cette connerie soit vraie.

MADAME. Ben oui.

MONSIEUR. T'as pas remarqué qu'on cherche à nous bourrer le mou de tous les côtés depuis quelque temps, non ?

MADAME. Tu crois ?

MONSIEUR. Je crois pas, je suis sûr.¹

La revue des incrédulités de Monsieur enchaîne les dialogues en forme de numéro sur les petits dogmes et les opinions courantes puis, progressivement, sur les grandes théories sur le sens de l'existence et sur la définition de la maîtrise que l'humain peut en avoir. Après avoir soutenu que le yéti n'existe pas car Dieu n'« a pas fait de yéti [...] aucune des exégèses ne parle de yéti » mais aussi parce que « personne n'a jamais vu de yéti »², Monsieur soutient que Corneille était le nègre de Molière – puisque un ami qui l'a lu sur Internet le lui a dit –, que l'Holocauste a été inventée par un lobby et que les attentats du 11 septembre sont une mise en scène de l'administration du Président Bush.

MONSIEUR. Les tours jumelles !

MADAME. Le 11 septembre !

MONSIEUR. Voilà, j'y crois pas.

MADAME. Tu crois pas à quoi ?

MONSIEUR. Je crois à rien de tout ça.

MADAME. Elles se sont écroulées quand même !

MONSIEUR. Ça, oui. On l'a assez vu en boucle à la télé. Remarque ils auraient pu faire comme pour la lune, tourner en studio puis liquider l'équipe technique pour pas laisser de traces.

MADAME. C'est affreux ce que tu me racontes là ! [...] Pourquoi ils ont fait ça ?

MONSIEUR. La lune ?

MADAME. Non, les tours ?

MONSIEUR. Ça...

MADAME. Ça quoi ?

MONSIEUR. (*du bout des lèvres*). Bouche... [...]

MADAME. Mais le barbu ? [...] avec sa kalachnikov et son drôle de fichu.

MONSIEUR. Un acteur ! Un acteur ! On lui voit la colle !³

L'alternance entre des séquences plus triviales, des séquences exaltées et des séquences d'interrogations existentielles – telles « y a-t-il une vie après la mort ? » et « l'Immaculée

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Moi je crois pas !*, op. cit., pp. 5-6. Nous soulignons.

² *Ibid.*, pp. 19-20.

³ *Ibid.*, pp. 59-61.

Conception est-elle techniquement possible ? » – reflète l’ambiguïté et la polysémie du concept de *croyance*¹ qui, selon Ricœur, oscille entre le savoir, la connaissance, et le crédit, la foi accordée alors même qu’un point de non-savoir en marque l’objet.

Par ailleurs, les dialogues de Monsieur et Madame font bien apparaître le statut particulier des croyances dans la construction des interactions et des liens sociaux, ainsi que dans la constitution des identifications qui façonnent le moi. Les convictions forment à la fois un socle pour cette élaboration – elles relient l’individu à ceux avec qui il les partage – et des œillères qui encadrent la perception et conduisent à une cécité teintée d’irréflexion et d’insensibilité. Monsieur en arrive par exemple à tenir des propos négationnistes et odieux, qui soutiennent que

s’il y en avait eu autant qu’ils disent qu’il y en a eu, ils seraient moins nombreux aujourd’hui à écrire et à jacter sur ceux qu’on a soi-disant liquidés hier, non ? [...] faut être salement pervers pour inventer des horreurs pareilles ! Et tout ça pour quoi ? [...] Le pognon qu’ils se ramassent en écrivant leurs livres ou en faisant leurs films, ou en jactant de ça à la télé en *prime time* ! Et je te dis rien des indemnisations, du blé qu’ils se sont fait !²

Le détachement des deux protagonistes, qui ne croient pas ou plus en quoi que ce soit, se double d’un isolement et d’un dégagement par rapport au monde : ils évoquent la possibilité de sortir de chez eux pour des activités ou des voyages mais s’avouent qu’ils n’ont en fait plus envie de se déplacer. Madame préfère regarder la télévision – seule fenêtre par laquelle ils perçoivent l’extérieur –, surtout pour les reportages animaliers et les publicités. Même pour la préparation des repas, Madame ne sort plus de leur immeuble puisqu’elle se fournit en plats préparés par ses voisines étrangères ou passe commande par téléphone. Elle résume d’ailleurs l’étroitesse de ses contacts sociaux en constatant : « je commande les pizzas par téléphone, je parle à une machine, j’ai plus jamais un être humain au bout du fil. » La situation de *Moi je crois pas !* se rapproche de ce point de vue de celles de couples créés par Ionesco :

Délires à deux

Deux personnages enfermés dans leur intérieur, avec pour principal horizon les paroles qu’ils tressent eux-mêmes. Le monde résumé à un homme et une femme. Aucun élément extérieur ne pouvant venir contrarier les fictions qu’ils entretiennent, leurs divagations font office de vérité. Télévision mise à part, c’est la situation des *Chaises*. L’appartement de Monsieur et Madame est une variante de l’île qu’habitent les deux vieux de Ionesco, qui ont pour seuls invités les produits de leur imagination.³

Monsieur et Madame manquent de communautés et de buts auxquels s’identifier ; leur apathie fait sourire tant elle semble dépasser toute limite et mener vers un délitement de la signification et une accumulation de malentendus. En effet, même lorsqu’ils sont d’accord

¹ Cf. sur cette ambivalence Paul RICOEUR, « Croyance », in *Encyclopaedia Universalis en ligne*, consultée le 3 janvier 2013.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Moi je crois pas !*, op. cit., pp. 42-43.

³ Yannick HOFFERT, « Un virtuose de la platitude, Autour de *Moi je crois pas !* », op. cit., p. 72.

l'un avec l'autre sur une idée, ils restent persuadés de ne pas pouvoir s'entendre puisqu'ils formulent leur opinion de manière différente.

MONSIEUR. Ah voilà, je crois pas que tout ça soit le fruit du hasard.

MADAME. Tout ça quoi ?

MONSIEUR. Tout.

MADAME. Moi, je crois.

MONSIEUR. Tu crois ?

MADAME. Je crois que tout a été voulu, oui.

MONSIEUR. Tu penses comme moi.

MADAME. Pas du tout ! La preuve...

MONSIEUR. Quelle preuve ?

MADAME. Moi je crois et toi tu crois pas.¹

Ainsi Grumberg représente-t-il sans réserve les petites obstinations et les élucubrations persistantes qui circulent dans les discours quotidiens pour couvrir l'absence d'engagement fédérateur dans une conviction. Mais cette démarche ne se départit jamais d'une longanimité vis-à-vis des travers des deux personnages, ancrés dans un contexte analogue à celui de la plupart des Occidentaux d'aujourd'hui.

IV.3.e. La connivence dans le dédoublement entre vision et cécité

Dans l'ensemble de son œuvre théâtrale, Grumberg cherche à donner une épaisseur et une plurivocité à ses personnages, de manière à éviter que ceux-ci puissent être tout à fait assimilés à un type et interprétés univoquement. C'est le constat que pose Claudine Nacache-Ruimi à propos des figures de *L'Atelier* en particulier, mais que l'on peut étendre à l'ensemble des créatures grumbergiennes :

Le dramaturge opère ainsi une construction qui va du type au personnage ; il part de figures qui semblent peu nuancées pour créer, insensiblement, des personnalités moins simples qu'il n'y paraît, et qui ne relèvent jamais d'une vision manichéenne de l'humanité.²

Confrontés à ces êtres de fiction, le spectateur ne peut adopter une position de surplomb, d'où il pourrait se gausser de leurs vices et se sentir lui-même épargné par ces traits. Étonnamment, la disposition dans laquelle la dramaturgie de Grumberg vise à mettre son destinataire correspond assez bien à l'état que décrit Barthes à propos de sa découverte de *Mère Courage* de Brecht. Le critique met en avant l'aveuglement qui touche le personnage principal de la pièce du dramaturge allemand : « Mère Courage, cantinière, dont le commerce et la vie sont les pauvres fruits de la guerre, est dans la guerre, au point qu'elle ne la voit pour ainsi dire pas

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Moi je crois pas !*, op. cit., p. 50.

² Claudine NACACHE-RUIMI, *Étude sur Jean-Claude Grumberg L'atelier*, Paris, Ellipses, 2007, coll. « Résonances », p. 32.

[...] : elle est aveugle, elle subit sans comprendre »¹. Or nous avons pu constater combien l'ignorance, le déni ou l'indifférence marquent les répliques des personnages de Grumberg, qui contribuent souvent sans en avoir réellement conscience à la violence, à la peur et au rejet de l'autre. Pourtant, Barthes relève que la cécité de Mère Courage, qui « ignor[e] stupidement son propre pouvoir de faire cesser son malheur », ne contamine pas totalement le public, qui peut constater, observer et démasquer la faiblesse et la pusillanimité qu'il recouvre :

Mère Courage est pour nous une substance ductile : elle ne voit rien, mais nous, nous voyons par elle , nous comprenons, saisis par cette évidence dramatique qui est la persuasion la plus immédiate qui soit, que Mère Courage aveugle est victime de ce qu'elle ne voit pas, et qui est un mal remédiable. Ainsi le théâtre opère en nous, spectateurs, un dédoublement décisif : nous sommes à la fois Mère Courage et ceux qui l'expliquent ; nous participons à l'aveuglement de Mère Courage et nous *voyons* ce même aveuglement [...].²

Dans la démarche de Grumberg, l'on découvre aussi une volonté d'instiller le doute et de susciter une oscillation entre prendre part, s'assimiler à ce qui est mis en scène, et s'en détacher pour le considérer comme inapproprié, démesuré ou délirant. Cependant, le dramaturge français semble plus sceptique par rapport aux idées de démystification par le théâtre et de possible éradication complète du mal. À propos de la portée du théâtre sur le racisme et sur le rejet de l'étranger, Grumberg confie ceci :

Ce qui m'intéresse dans ces situations, ce ne sont pas les racistes, ce qui me fascine, c'est le racisme. C'est une source incroyable de farce, de comique, car c'est très lié avec la bêtise. Le théâtre traite très bien de la bêtise : la répétition des mêmes 'arguments', la simplification complètement irrationnelle, c'est très théâtral. Mais s'il s'agissait de faire reculer le racisme, nous avons échoué ! [...] Le théâtre n'est pas un moyen de lutte, mais de réflexion.³

La polysémie du terme *réflexion* nous ramène au partage de la position de son spectateur entre celui qui observe la bêtise, l'insuffisance ou l'étroitesse des discours tenus sur scène et celui qui ne peut fustiger ces dispositions car il sait qu'il pourrait s'y reconnaître, qu'il y voit aussi une part de lui, d'un entourage ou d'un contexte familial. Pour ne donner qu'un seul exemple de la suspension entre distanciation et connivence, l'on peut revenir brièvement sur les saynètes rassemblées dans le recueil *Les Autres*. Le spectateur des saynètes prend part à un jeu de rôles, au travers duquel il peut observer le déploiement des pulsions humaines les moins charitables, ou des réactions stupides induites par l'égoïsme et la peur. Mais étant donné qu'il reconnaît les tensions du quotidien dans les situations des protagonistes, il hésite alors entre condamnation et compréhension vis-à-vis des protagonistes.

¹ Roland BARTHES, « Mère Courage aveugle », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. « Points », n° 127, p. 48.

² *Ibid.*, pp. 48-49.

³ Jean-Claude GRUMBERG, « Rixe suivi de *Les gnoufs* suivi de *Sortie de théâtre, un soir de pluie* », in *Tribune du nouveau théâtre de Besançon*, n° 21, mai-juin 2001, p. 5.

En outre, les connotations des dialogues troublent le public qui a à l'esprit les conséquences historiques de la banalisation de la haine et de la désignation de boucs émissaires. Le sketch des *Rouquins* exprime le plus clairement ce rire amer : il évoque l'épuration ethnique en la déplaçant sur une catégorie qui ne fait aujourd'hui pas l'objet d'animosité, mais bien de préjugés négatifs. L'obsession haineuse de Monsieur et Madame vis-à-vis des roux fait à la fois rire – car elle exagère démesurément la réalité – et trembler car elle pointe la répétition toujours possible de l'histoire. L'échange final développe cette ambiguïté à un point ultime.

- Même les légumes n'ont plus de goût !
- Ah bon ?
- A ton avis qu'est-ce qu'ils en font ?
- Ils les traitent chimiquement.
- Non ? Mais c'est horrible ça !
- Que veux-tu, ils pourriraient pendant le transport sinon...
- De quoi parles-tu ?
- Pardon, c'est toi qui parles de légumes non ?
- Non, je demande qu'est-ce qu'ils font des...
- Ah, je sais pas, ce qu'ils ont fait des autres sans doute...
- Et qu'ont-ils fait des autres ?
- Ça je sais pas, je sais pas...¹

Les propos obstinément aveugles au sort réservé aux roux pris dans les rafles donnent un éclairage sur les conséquences éventuelles des petits aveuglements quotidiens. Pourtant il ne s'agit pas de culpabiliser le spectateur, mais de le placer dans la posture de l'humoriste, capable de reconnaître avec autodérision ses compromissions, ses craintes et ses réflexes narcissiques.

IV.4. L'antiphrase humoristique comme procès de « dépathétisation »

IV.4.a. Inscription dans la tradition de l'humour juif ?

Plusieurs théoriciens et penseurs ont véhiculé et soutenu l'idée d'une connivence ontologique entre l'appartenance juive et la disposition humoristique, ou même l'idée d'un type d'humour juif particulier – à l'instar du concept d'un « humour anglais », d'un « humour belge », d'un « humour québécois » ou encore d'un « humour médical ». Le principe de types d'humour bien distincts paraît discutable étant donné que les caractéristiques attribuées à

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Les Rouquins*, in *Les Autres*, op. cit., p. 71.

chacun de ces types rejoignent en réalité les grands traits généraux de l'énonciation humoristique : autodérision, détachement et flegme, transgression des évidences et assimilation de ces décalages à la normalité, clins d'œil à des références communes et à des représentations courantes. Par contre, l'articulation entre la position des juifs dans les sociétés européennes et une certaine disposition à la dérision et à l'auto-ironie semble plus acceptable, puisque cette thèse largement partagée est étayée par des arguments psychiques et sociaux. Freud ne formule pas explicitement cette hypothèse, mais il l'insinue lorsque dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, il appuie sa théorie d'un relâchement de l'agressivité refoulée à cause des contraintes sociales sur toute une série d'histoires drôles mettant en scène des juifs pauvres et déconsidérés. Pour Judith Stora-Sandor, auteur d'une étude importante sur l'humour juif dans la littérature, les ressorts de cette disposition se trouvent dans une profonde conscience de l'inadéquation de l'être aux circonstances, dans une pratique continue de l'interprétation, qui amène à réfléchir et à retourner sans cesse les significations, et dans une faculté à développer une vision positive de sa situation – quelle qu'elle soit – étant donné une conscience aiguë de l'inconstance du monde.

Le malheur apparent cache un bonheur à venir. Le pessimisme se transforme en optimisme, un optimisme tragique où le malheur devient source de bien. Voilà le procédé de « fabrication » de l'humour juif, un véritable mode d'emploi qui servira pendant des siècles à des écrivains juifs à créer l'humour à partir des malheurs les plus divers, individuels ou collectifs, qui n'ont manqué que rarement dans leur histoire.¹

L'idée d'un renversement de position permis aux juifs par le recours à l'humour se retrouve aussi dans la réflexion de Vladimir Jankélévitch :

L'humour a été pour les juifs un moyen de déjouer les persécuteurs, de ridiculiser le tsar et les pogromistes ; mais sans prétendre opposer une vérité à une autre ; car l'humour exigeait d'eux autre chose encore : qu'ils se moquassent aussi d'eux-mêmes, pour qu'à l'idole renversée, démasquée, exorcisée ne fût pas immédiatement substituée une autre idole.²

La recherche d'une dramaturgie humoristique par Grumberg semble alors participer de la tradition de la communauté dans laquelle il est né et dont il se réclame. L'on trouve en effet dans ses pièces de nombreuses répliques qui exploitent les clichés péjoratifs et les discriminations qui touchaient ou qui touchent les juifs dans toutes les sociétés où ils se sont établis. Les personnages feignent de reprendre ces stéréotypes et ces injures dévalorisantes à leur compte, mais en estompent la portée en en affichant la bêtise et la partialité. Le recours à l'humour comme mécanisme de défense contre un discours antisémite ou raciste pervers lui permet de « s'amuse[r] de la violence identitaire dont il est la cible. Ainsi, il prend souvent la

¹ Judith STORA-SANDOR, *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984, p. 42.

² Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond Humour », *op. cit.*, p. 187.

forme d'une parodie de l'identité juive en jouant avec les codes identitaires du judaïsme, en les tournant en dérision »¹. Ses personnages juifs affichent leur conscience de leur situation de paria, mais en tirent un objet d'amusement et de sarcasme. Léon, le patron de *L'Atelier*, raille sa femme qui lui reproche le laisser-aller de ses paroles, en la dévaluant à partir de ses origines juives et allemandes.

Léon tente de rire, montrant Hélène du doigt. Il prend le presseur à témoin.

LÉON. Tsss tsss tsss... Elle a jamais eu le moindre sens de l'humour. Jamais... Qu'est-ce que tu veux faire : une juive allemande ? Chaque peuple a les youtres qu'il mérite... (*Il rit.*) La lie de la lie de la terre madame, voilà ce que vous êtes.

*Il fait semblant de lui cracher dessus.*²

Grumberg met l'accent sur l'autodérision pour faire surgir la possibilité d'une sortie de l'entreprise perverse, ou, en parallèle, pour faire entendre sous l'apparente assurance des évidences leur dérapage possible vers un ordre normatif pervers. L'usage du discours humoristique permet de contrer l'entreprise perverse qui – comme nous l'avons vu précédemment³ – vise à colmater le manque et le défaut de l'ordre symbolique, tout en réduisant l'autre au rang d'objet, privé de son humanité et de sa singularité subjective. Or le schéma du *witz*⁴ proposé par Lacan nous a permis de saisir combien le recours à un usage plaisant du signifiant offre une voie au sujet pour rappeler que l'Autre demeure « faillible », notamment travers la création d'un détournement inédit de la signification. Le sujet humoriste barre la configuration perverse qui nie son existence de sujet désirant pour établir un ordre normatif et infaillible, dans lequel les mots et les choses correspondraient parfaitement.

L'auteur de *L'Atelier* – sensible à tout ce qui relève de cette entreprise de déshumanisation au profit du comblement d'un Autre – suggère sans cesse un sous-texte, une antiphrase que le spectateur doit se représenter. Cet usage ne s'apparente pas à l'ironie, qui affirmerait clairement le contraire des clichés, mais plutôt à l'antiphrase, qui sous-entend une signification autre, une contamination de l'énoncé par un sens annexe qui le contredit ou l'annihile. En cela, on peut rattacher l'œuvre grumbergienne à la tendance humoristique juive. Il existe également une tradition corollaire revendiquée explicitement par le dramaturge français et juif. En effet, Grumberg mentionne dans différents entretiens⁵ le fait qu'il s'est

¹ Guillaume POIX, « “Un petit panaché...” », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, p. 31. Cf. aussi sur le détournement parodique des stéréotypes concernant les juifs dans l'écriture de Grumberg notre article intitulé « Au-delà du comique : l'humour dans les pièces de la trilogie juive de Grumberg », in *Proteus*, n° 2, septembre 2011, pp. 9-18, et cité par l'essai de Guillaume Poix.

² Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre, op. cit.*, p. 183-184.

³ Cf. supra, point IV.1.a.

⁴ Cf. supra, point III.1.c.

⁵ Cf. l'entretien avec Véronique Hotte et 1999 paru dans *Du théâtre*, Printemps 1999, n° 24, l'entretien avec Pierre Assouline en mars 2009 et intitulé « Le rire comme règlements de compte » (visible à la page

reconnu après coup dans le canon de la littérature yiddish, qu'il a lue en traduction, et dans les contes et les pièces de Sholem Aleichem. Le trait par lequel il s'identifie à cette culture concerne précisément l'élaboration d'une tonalité humoristique marquée par l'hésitation et la peine :

J'ai compris cette ambition de la littérature yiddish, que je connais très mal, mais dont j'ai perçu certaines règles. Quand on essaie de faire rire quelqu'un, il faut dans le même temps essayer de la faire pleurer, et inversement. Il ne faut ni le pousser à un rire gratuit ni le condamner sans rémission aux larmes. [...] mon projet se résume à cela, à l'échange d'émotions.¹

Son rattachement à la tradition littéraire et théâtrale populaire yiddish trouve selon lui son origine dans une influence de son entourage, qui développait une forme d'énonciation sans cesse ambiguë, à la frontière entre la gravité et la boutade :

J'ai vécu jusqu'à 16 ou 17 ans, et même jusqu'à aujourd'hui, dans un monde où même les gens qui se prenaient au sérieux étaient obligés de faire des blagues. Quand mon grand-père parlait, je ne savais jamais s'il essayait de me faire rire ou s'il était sérieux. Ça faisait partie de l'environnement. Moi, je ne parle pas yiddish, mais j'ai ça dans l'oreille. C'est une manière de répondre !²

Toutefois, il serait paradoxal d'expliquer le discours humoristique déployé par Grumberg dans ses dialogues uniquement à partir d'une assimilation de l'esthétique et à la tradition littéraires yiddish, puisque le dramaturge insiste constamment sur sa recherche d'une distance par rapport aux identifications établies, qui détermineraient entièrement l'existence et l'être des individus. Il se présente autant comme Français que comme juif, et justifie la singularité de son recours à l'humour par son décalage et sa distance par rapport à la culture et aux symboles de la nation française :

C'est peut-être aussi ce fait, qu'on retrouve chez beaucoup d'auteurs, le fait d'être à la fois Français et considéré par les autres comme pas tout à fait Français, avec en plus dans mon cas une difficulté relative à la seconde guerre mondiale... C'est peut-être une manière de regarder justement ceux qui se réclament de la culture française, dont je me réclame aussi ; mais je suis obligé de faire un petit détour.³

IV.4.b. Se tenir entre rires et larmes pour rompre le pathos : *Dreyfus...* et *L'Atelier*

La prégnance du second degré et de l'écart face aux situations et aux discours qui prédisposent plutôt au sérieux ou à l'affliction forme un principe d'écriture de l'œuvre de Grumberg. Pourtant, il cherche à éviter le rire trop franc et unanime pour se permettre une

http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/litterature/shoah-et-litterature/le-rire-comme-reglement-de-comptes-13-05-2009-7724_404.php consultée le 28 décembre 2012) et l'entretien public donné à la Bibliothèque François Mitterrand le 11 mai 2011, *op. cit.*

¹ Jean-Claude GRUMBERG, « Jean-Claude Grumberg auteur dramatique, Entretien avec véronique Hotte », *op. cit.*, p. 40.

² Jean-Claude GRUMBERG, « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 5.

³ *Id.*

dérision interrogatrice, qui prend pour objet des faits reconnus comme graves et préoccupants – parfois au point de susciter l’incompréhension ou le rejet¹ à travers des réactions du type « on ne rit pas avec cela ». Or le discours humoristique oscillant entre exagération et acuité clairvoyante sert dans l’écriture de ce dramaturge pour aborder justement des sujets et des dispositions qui suscitent la tension, le trouble ou le grincement. C’est pourquoi il traite par exemple pour un de ses premiers grands succès public de l’affaire Dreyfus – laquelle a divisé la France et demeure encore aujourd’hui enseignée comme une des plus importantes erreurs judiciaires françaises.

Dans *Dreyfus...*, Grumberg pousse l’antiphrase jusqu’à placer un discours semblable à celui des anti-dreyfusards dans la bouche de juifs polonais, qui évoquent par ailleurs fréquemment les persécutions et les vexations dont ils font l’objet. Pour dépeindre les implications de l’affaire et sa situation dans l’ensemble des mouvements et des exactions antisémites des XIX^e et XX^e siècles, le dramaturge se sert d’une mise en abyme : *Dreyfus...* ne représente pas l’affaire en question mais les répétitions et les discussions houleuses d’une troupe de comédiens amateurs d’un ghetto de Pologne qui, au début des années trente, montent une pièce basée sur cet événement historique très éloigné de leurs propres conditions de vie. Certains d’entre eux éprouvent par exemple des difficultés à comprendre que Dreyfus se soit engagé de bonne foi dans l’armée, ni qu’il ait été possible pour un juif d’être intégré dans l’ensemble de la société étant donné l’ostracisme dont ils font les frais dans la société polonaise. Les répétitions sont donc constamment interrompues par des questions et des remarques abruptes et impertinentes des comédiens, qui remettent en cause tant la vraisemblance et l’importance de l’affaire que le bien-fondé du projet de leur auteur et metteur en scène.

ARNOLD. Dis Maurice ?...

MAURICE. Oui ?

ARNOLD. Rien, juste une idée...

MAURICE. Va toujours...

ARNOLD. Il ne pouvait pas démissionner ?

MAURICE. Qui ?

ARNOLD. Machin, Alfred quoi ! Quand il a vu que ça tournait mal, pourquoi il a pas envoyé une lettre à son général, ça se fait tu sais, je l’ai lu dans des livres... “Cher général, puisqu’on est plus d’accord du tout, inutile de prolonger une collaboration qui est devenue aussi pénible pour vous que pour moi, je vous envoie ci-jointe, en conséquence, ma démission [...]”

MAURICE. Très drôle, et c’est pour ça que tu interromps la répétition ?

ARNOLD. Pardon, j’ai rien interrompu, j’ai demandé la parole dans un silence !...²

¹ C’est le cas notamment pour l’une des séquences de *Moi je crois pas !* portant sur les discours négationnistes, qui a été mal perçue par une critique qui, selon Grumberg, craignait que le public n’entende les paroles du personnage comme une conviction personnelle du dramaturge et comme une caution des spéculations révisionnistes. (cf. « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 15.)

² Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus*, op. cit., pp. 38-39.

Même le jeune acteur qui joue Alfred Dreyfus met en cause son personnage et le bien-fondé de l'entreprise du metteur en scène.

MICHEL. [...] Tu sais Maurice, plus j'y pense et plus je me dis que si moi j'avais vécu à l'époque en France eh bien je n'aurais pas pris le parti de Dreyfus... [...] Pour moi, un juif qui s'engage dans l'armée ne peut avoir qu'une seule excuse : l'espionnage !... Comme tu m'affirmes qu'il est innocent et qu'il s'est engagé par pur idéalisme, il a droit à mon plus profond mépris, je lui crache dessus, définitivement !¹

Ces commentaires désinvoltes ou sceptiques contrastent tout à fait avec la dimension douloureuse et émouvante des scènes qu'ils répètent : la cérémonie de dégradation publique, les visites de Lucie Dreyfus à son mari emprisonné, les manifestations passionnées des dreyfusards et des anti-dreyfusards.

L'écriture de *Dreyfus...* se sert du mécanisme humoristique de détournement de l'attention de la charge affective vers un détail à première vue anodin ou accessoire. Ce déplacement offre, selon Freud, une alternative face aux névroses produites par le refoulement². Grumberg fait appel à cette brusque destitution des émotions et des sentiments exacerbés, trop vifs ou trop pesants : il fait poindre une émotion, un ressentiment ou une douleur, mais au lieu d'enclencher une réaction, le malaise, la tension ou le conflit se trouvent brusquement désamorçés, vidés de leur importance, par une réflexion incongrue. Cependant ces décalages dépassent le simple divertissement car ils n'évacuent jamais complètement le malaise et les émotions sous-jacentes. Une étude de la fin de *Dreyfus...* permet de le constater avec précision. Dans l'avant-dernière séquence, la répétition costumée est perturbée par l'irruption de deux jeunes Polonais antisémites, éméchés et agressifs. La peur et l'effroi qui accompagnent cette situation menaçante pour les personnages principaux sont atténués par les réponses imperturbables du vieux juif responsable de la salle.

LE PREMIER. Ça sent le bouc, c'est normal ! (*A Zalman.*) Pas vrai vieux phoque ? Ça cocotte sec, on se lave pas souvent le cul par ici !...

Il attrape Zalman par la barbe, Zalman n'esquisse aucun geste, ni de défense, ni de surprise, ni de peur.

LE DEUXIÈME (*reniflant toujours*). Non ça sent pire, ça sent l'enfer... L'enfer... T'as raison, t'as raison, c'est eux qui pourrissent tout, c'est eux qui rendent l'air irrespirable... Eh vieux dégueulasse, pourquoi tu me regardes comme ça avec tes gros yeux de veau ?

ZALMAN (*calmement*). C'est à moi que vous parlez ? Pardon, je suis un peu dur d'oreille, je comprends pas tout ce que vous dites... En tout cas, tout le monde est parti, si vous cherchez quelqu'un faudra revenir demain, y a plus personne...³

¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

² Cf. *supra*, point I.5.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus, op. cit.*, pp.103-104.

La bêtise et la cruauté des deux hommes pourraient affliger et faire pleurer si elles n'étaient contrées par les répliques hors de propos de Zalman, puis effacées par une intervention de l'acteur qui tient le rôle de Dreyfus pour effrayer les deux hommes en se présentant dans son costume militaire et en les menaçant de son sabre factice. La dernière séquence écarte enfin toute charge émotionnelle puisque l'on y retrouve les personnages après une ellipse temporelle, alors que la troupe s'est dissoute et a abandonné le projet de pièce sur l'affaire Dreyfus. Ceux qui sont restés reçoivent des lettres et des nouvelles exaltées ou émouvantes, mais l'exacerbation est toujours désamorcée par les commentaires superficiels du comédien fanfaron et cabotin.

ZINA. [...] (*Elle lit la lettre de Maurice.*)

«Varsovie, le 3 mai 1931.

Chers tous,

J'ai beaucoup pensé à vous et à ce que nous voulions faire ensemble avec *Dreyfus*... Je crois que nous étions, par ma faute, sur une mauvaise route... L'homme d'aujourd'hui qu'il soit artiste ou prolétaire ne doit pas regarder le passé, il doit se tourner vers l'avenir, il doit construire l'avenir... [...] Vive le parti communiste polonais, vive l'Union soviétique et pourquoi pas aussi, bien sûr, vive le peuple juif éternel et international.

Votre Maurice pour toujours.»

MOTEL. Tu me la donneras à lire. J'ai pas tout compris...

ZINA (*pleurant*). Moi c'est pareil, j'ai pas tout compris mais quand même ça me fait pleurer...

ARNOLD. Qu'est-ce qu'il y a à comprendre, on a pas à comprendre ! Il veut plus faire de théâtre, c'est tout...D'ailleurs il a raison, quand on est vraiment pas né pour ça vaut mieux s'occuper de la chmévolution... c'est moins difficile.¹

La construction du dialogue sur la base du principe d'enrayage du pathos – ou de « dépathétisation » selon la terminologie de Vaclav Havel dans sa théorisation du gag² – est mise en œuvre tout au long de *L'Atelier*. Nous l'avons déjà constaté à travers les extraits des conversations entre les ouvrières, où les remarques de Mimi font basculer une atmosphère tendue ou sombre. Mais l'on peut aussi considérer sous cet angle le discours de Léon, le patron, qui frôle constamment la désolation et le drame sous une apparence de facétie. Chaque fois qu'une séquence comprend un rappel explicite de la déportation et du génocide, Léon fait irruption et enraye la tension, la colère et l'affliction. Nous avons déjà vu comment Léon surgit au moment où le presseur révèle à Simone le sort qu'a subi son mari dans les camps, et relate alors sous la forme d'un récit picaresque son expérience de la guerre et de la clandestinité³. L'on retrouve cette intervention lors d'une séquence ultérieure, intitulée *L'acte*

¹ *Ibid.*, pp. 118-120.

² Dans *L'Anatomie du gag*, Vaclav Havel aborde l'humour et le considère comme un ressort de « dépathétisation » (p. 19). Si le pathos constitue pour lui l'accroissement exclusif et absolu d'une émotion, la dépathétisation consiste à faire apparaître un décalage entre le contenu exprimé et la forme de l'expression, ou à singulariser la situation en attirant l'attention sur des détails dissonants. Cf. Vaclav HAVEL, *L'Anatomie du gag*, trad. Du tchèque par Katia KRIVANEK, Paris, Éditions de l'Aube, 1992, coll. « Regards croisés ».

³ Cf. supra point IV.3.a.

de décès, où Simone montre l'acte de décès de son mari délivré par l'administration à la patronne de l'atelier, qui se fâche lorsqu'elle constate que le document nie l'existence des camps en mentionnant seulement « décédé à Drancy ».

HÉLÈNE. Pourquoi ? (*Simone ne répond pas, elle travaille de plus en plus énergiquement. Silence, Hélène hurle soudain.*) Fallait refuser ! Fallait refuser, vous n'avez pas à accepter ça en plus, vous n'avez pas à accepter ça !

LÉON (*arrive, les ciseaux de coupe à la main*). Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qu'il y a encore ? Qu'est-ce qu'elle a fait ?

HÉLÈNE. Tiens, lis ! [...]

LÉON. Très bien... Très bien. Comme ça elle aura plus à courir d'un bureau à l'autre, elle pourra peut-être rester de temps en temps, un peu assise là. [...]

HÉLÈNE. Pourquoi ils mentent, pourquoi ? Pourquoi ne pas mettre simplement la vérité ? Pourquoi ne pas mettre : jeté vif dans les flammes ? Pourquoi ?...

LÉON. Un papier, c'est un papier, elle a besoin de ce papier pour essayer d'obtenir une pension, c'est tout, elle a même peut-être pas droit à cette pension, certainement pas droit, mais elle veut essayer, elle veut courir et courir encore dans les bureaux, c'est plus fort qu'elle, elle aime ça remplir des dossiers, des fichiers, des papiers, c'est son vice à elle et ce papier lui servira à rien d'autre... C'est un papier pour obtenir d'autres papiers, c'est tout !

HÉLÈNE. Et ses enfants comment ils sauront ? Ils verront mort à Drancy et c'est tout ?

LÉON. Ils sauront, ils sauront, ils sauront toujours trop.

HÉLÈNE. Bien sûr avec toi moins on sait mieux on se porte.

LÉON. Ceux qui devraient savoir ne sauront jamais, et nous on sait déjà trop, beaucoup trop...¹

L'attitude et les mots de Léon détournent l'attention de l'injustice et du mensonge dont Simone et les proches des déportés sont les victimes vers un détail pratique – l'absentéisme de Simone –, tout à fait étranger à la portée symbolique de la discussion et à la colère de son épouse. Mais cette disposition superficielle sert aussi à véhiculer son refus de subir le poids de la culpabilité imposée par le mensonge de l'Autre incarné dans les documents officiels, qui condamnent les survivants à rester seuls, paralysés par un « trop » de savoir leur interdisant toute élaboration d'un avenir.

IV.4.c. Echapper au figement par la dérision et le retournement de situation

L'épingleage de l'individu par une structure administrative rigide et perverse aura constitué pour Jean-Claude Grumberg le nœud et le moteur contre lequel il a développé une dramaturgie orientée par le discours humoristique et l'auto-ironie. Il le redit encore dans un récit sous forme d'autobiographie parodique et condensée, *Une vie de "On"* :

"On" est né et aussitôt "On" fut classé youtre, youpin, youvence, alors "On" a dû cacher son nez, changer son nom, coincer son zizi dans des langes, passer la ligne en fraude bardé de faux papiers de baptême identitaire, puis "On" a attendu que ça se tasse...

C'est drôle non ce que cette histoire de con aura pu préoccuper "On" tout le long, le long de sa vie de "On" ...¹

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, in *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre*, op. cit., pp. 204-206.

Le dramaturge a particulièrement mis en perspective la confrontation à une structure qui assigne arbitrairement le sujet à une catégorie ou à un statut déterminé dans *Rêver peut-être*. Cette pièce allégorique fait intervenir des références intertextuelles tant à *Hamlet* qu'au *Procès*, puisque Gérard, comédien qui répète pour jouer Hamlet, se trouve convoqué au tribunal car il est accusé d'avoir tué un proche en rêve. De ce songe que Gérard reconnaît avoir fait devant le juge, l'appareil policier et judiciaire déduit que le personnage est dangereux pour la société et l'accuse d'« inhumanité ».

La construction de la pièce entremêle des séquences d'auditions de Gérard par la gendarmerie, le juge et l'avocat sur la base de rêves qu'il a faits et qui ont été enregistrés comme pièces à conviction, et des séquences de conversation entre Gérard et le metteur en scène d'*Hamlet* sur le sens à donner au texte de Shakespeare et sur l'opportunité de couper le passage du meurtre de Polonius ou de changer les noms de Rozencrantz et Guildenstern pour ne pas « raviver l'antisémitisme latent »². À « ce salmigondis de rêves enchevêtrés »³ s'ajoutent les souvenirs de Gérard sur l'arrestation et la disparition de son propre père. Le personnage principal se trouve sans cesse accablé par les convocations, les accusations et les recommandations impératives de la part des représentants des institutions étatiques comme de son avocat et de son metteur en scène. Son intimité lui est complètement retirée puisque ses rêves sont enregistrés et utilisés à charge contre lui. Tous lui conseillent de faire des rêves généreux et héroïques, mais il ne parvient bien entendu qu'à produire des songes bizarres et iconoclastes.

LA FEMME. T'as rêvé ?

GÉRARD. Oui.

LA FEMME. Bien ?

GÉRARD. Bizarre.

LA FEMME. Quoi bizarre, raconte.

GÉRARD. Je suis dans le bureau du juge, on cause.

LA FEMME. De quoi ?

GÉRARD. Rien, des banalités. A un moment il se lève, fait le tour du bureau et vient s'asseoir sur mes genoux.

LA FEMME. Non ?

GÉRARD. Il porte pas de pantalon, il est en minijupe.

LA FEMME. Les cuisses à l'air ?

GÉRARD. Oui. Machinalement je pose une main sur l'une de ses cuisses et je sens des poils, je remonte à contre-poil et je lui dis : « Tu aurais pu te raser les pattes. »

LA FEMME. Tu l'as tutoyé ?

GÉRARD. Oui. Il avait de gros poils noirs dégueulasses.

Silence.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Une vie de "On"*, in *Sortie de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000, coll. « Papiers », p. 19.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Rêver peut-être*, op. cit., p. 32.

³ Jean-Claude GRUMBERG, « Notes », in *Rêver peut-être*, op. cit., p. 65.

LA FEMME. Ne le raconte à personne.

GÉRARD. Que je le raconte ou non je suis foutu. Ils ont tout dans leur saloperie de machine.¹

Face à cette immersion dans des circonstances extrêmement angoissantes où les rêves et les pensées intimes pourraient être extraits et utilisés arbitrairement contre leur auteur – tout comme le père de Grumberg a vu ses données utilisées pour forcer son intimité et l'arracher à son lit alors qu'il était encore en pyjama –, Grumberg introduit pourtant dans le texte un très grand nombre de calembours et de mots d'esprit. En effet, *Rêver peut-être* constitue sans doute sa pièce qui joue le plus des collusions et des collisions qu'offre la matérialité signifiante de la langue. L'on a déjà cité au premier chapitre de ce travail le « rememberg Nuremberg » de l'avocat pour critiquer la défense de Gérard qui explique qu'il tue Polonius parce qu'il doit faire ce qui est écrit. Il serait trop long de relever exhaustivement tous les jeux de mots qui jalonnent le texte, cependant quelques répliques de Gérard qui tournent en dérision le juge, l'avocat, la gendarme et les autorités permettent d'illustrer ce travail :

GÉRARD. Je sors mon nez de sous ma couette en faisant attention de ne pas faire tinter mon hochet et je m'aperçois – horreur, horreur, horreur ! – que dans le dos du juge un placard condamné depuis la fin de la guerre...

L'AVOCAT. Laquelle ?

GÉRARD. Pour moi maître il n'y en eu qu'une...

L'AVOCAT. La première.

GÉRARD. La seconde !

L'AVOCAT. Moi celle que je préfère c'est celle de 14-18.

GÉRARD. Moi pas, je suis devenu allergique aux poilus.²

Cette dernière réplique comporte implicitement une attaque contre le juge, dont la pilosité a été soulignée précédemment dans la pièce. Gérard appelle par ailleurs obséquieusement son avocat « maître » et répond à celui-ci lorsqu'il menace d'abandonner sa défense à un commis d'office.

GÉRARD. Maître, vous n'allez pas me laissez tomber ?

L'AVOCAT. Vous avez de la chance mon petit B.

GÉRARD. Vraiment ?

L'AVOCAT. J'aime le théâtre, c'est mon dada.

GÉRARD. "Un cheval pour mon empire..."

L'AVOCAT. Pardon. ?

GÉRARD (*répète timidement*). "Un cheval pour mon empire..." maître.³

Finalement, Gérard échappe aux poursuites entamées contre lui, qui se dissolvent dans l'ensemble des turpitudes communes. Et lorsqu'il désire poursuivre la procédure pour enfin se

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Rêver peut-être*, op. cit., pp. 20-21.

² *Ibid.*, pp. 54-55.

³ *Ibid.*, p. 27.

confronter à la loi, l'avocat lui oppose que « les placards de la république débordent de cadavres de tout genre non vengés et les parterres de fleurs itou. »¹

Le principe de renversement final, qui retourne le point de vue et les positions qui paraissaient s'établir tout au long de la pièce, caractérise une large part des pièces de Grumberg. Le dramaturge cherche à déstabiliser les conclusions, les constats et les jugements auxquels ses spectateurs pourraient s'attacher à partir de ce qui leur est présenté dans la majeure partie de la pièce à laquelle ils assistent. Il s'agit toujours de faire pressentir combien il est risqué d'établir un verdict définitif sur les apparences, même familières, alors que celles-ci peuvent toujours évoluer, se révéler plus insolites et distantes qu'a priori. Selon Guillaume Poix, les anecdotes et les petits récits que Grumberg fait raconter par ses protagonistes prennent une dimension allégorique car ils produisent « un renversement identitaire : [ils] invite[nt] à se méfier des préjugés et de la rumeur publique. »² La pièce du dramaturge présentée au festival d'Avignon de 1994, *Linge sale*, joue fortement de ce principe de renversement des apparences : la scène semble d'abord représenter les événements quotidiens d'une laverie automatique, et en particulier les discussions entre deux hommes en pleine crise de la quarantaine sur la manière de laver le linge. Mais cette représentation se révèle brusquement comme une répétition d'une pièce par une troupe de comédiens peu enthousiasmés par le texte qu'ils jouent. Cette rupture dans la mimésis crée un véritable choc, et explique sans doute la réception assez contrastée de la pièce, à laquelle l'auteur répond en ces termes :

Quoi ? La pièce ainsi coupée paraît, dit-on, quelque peu décousue ? Pourquoi ne le serait-elle pas ?
Si le théâtre se doit de représenter la vie, de témoigner pour les siècles futurs, un magma ignoble de linge sale puant devrait attendre, tapi derrière les lourds rideaux rouges, chaque soir les spectateurs dans chaque salle de spectacle du monde !
[...] Pourtant il y a tant à dire sur le sujet. Pardon, quel est le sujet ?
Apprendre désormais à laver son linge sale sans famille.³

La vie même est décousue, l'existence humaine révèle à chaque instant son lot de coups de théâtre et d'incidents abracadabrants. L'humour à la fois bienveillant et troublant qui caractérise l'écriture de Grumberg lui permet de l'exprimer avec acuité. L'un de ces renversements de perspectives qui bouleversent soudain les catégorisations et les positions identitaires peut servir de paradigme pour comprendre la récurrence dans la dramaturgie

¹ *Ibid.*, p. 57.

² Guillaume POIX, « Du témoignage au récit : l'appétit d'histoires ! », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, op. cit.*, p. 26.

³ Jean-Claude GRUMBERG, « Présentation », in *Programme de Linge sale*, Festival d'Avignon de 1994, exemplaire consulté au fond des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, conservé sous la cote : Richelieu – Arts du spectacle – magasin WNG- 1 (1994).

grumbergienne d'un final qui retourne les points de vue et contredit l'interprétation première. Dans la saynète des *Gnoufs*, lorsque Monsieur et Madame sont allés accueillir leurs invités, leurs musiciens gnoufs qu'ils ont roués de coups sont seuls sur scène, et le public s'attend à ce qu'ils se plaignent du comportement du couple. Mais leur réaction va dans un sens tout à fait opposé et inattendu.

- Gnouf ?
- Qva ?
- Ti pleures ?
- Vouï... Quond je ponse que cette femme qué jé né connais ni des livres ni des dongs m'a défondi contre son propre salopard de mari, moi qui loui souis ria di tout !
- Né dis pas qué c'est un salopard, il m'a défondi loui oussi, mvoi...
- Ti sé qva gnouf ?
- Non gnouf...
- Jé né ponsé ps qué les gons nous aimaient tont, c'est ça qui m'é fe plorer...
- Ti sé qva tva ? Jé crois qu'ils nous aiment trou !
- Trou ?
- Trou oui !
- On aime jamais trou...
- Ti crvoua ?
- Jé souis sir, qu'est-ce qu'on jouille ?
- Ine marche miliéyé ?
- Nou, pourqva pas ?
- Allons-y !
- Allons-y... Eins, swaï, draï...

*Ils jouent alors une très ancienne et très poignante mélodie gnouve, une de celles qui invariablement tirent des larmes des gnoufs et des autres.*¹

Le spectateur qui aurait pu être tenté de condamner l'attitude de Monsieur et Madame en la considérant comme violente et bestiale se retrouve lui-même confronté à la dureté de son jugement. A la fin, ce sont l'étonnement et le partage de la faille qui reviennent par-dessus les appartenances et les catégorisations identitaires.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Les Gnoufs*, in *Les Autres*, op. cit., pp. 82-83.

Chapitre V : Le débat humoristique de Benaïssa

Au théâtre, lieu de socialisation réel de tous les conflits d'une société, je donnais l'écrit et il me rendait la parole. Je lui donnais la solitude, il me rendait le dialogue. Je lui donnais mes malheurs, il me rendait la joie. Je lui donnais mes larmes, il me rendait mon rire. Le théâtre, par sa capacité à convertir le malheur en fête a fait ma vie d'homme et a garanti ma survie d'être.¹

V.1. Un dialogue théâtral avec l'histoire de l'Algérie

V.1.a. La représentation des tabous et des cicatrices de l'histoire algérienne

Parmi la dizaine de pièces que Slimane Benaïssa a écrite et publiée en français, une grande partie renvoie au contexte et aux événements de l'histoire coloniale et contemporaine de l'Algérie. Cette intrication correspond à celle de l'existence du dramaturge avec les événements historiques. Né à Guelma en 1943, il a vu durant son enfance les soulèvements réprimés dans le sang par les autorités françaises, et les violences de la guerre d'Algérie qui s'est prolongée de 1954 à 1962. Sa position est par ailleurs tributaire de l'histoire de la colonisation française en Algérie et des dispositions que ce régime imposait à ceux qu'il désignait sous le terme d'*indigène* ou de *musulman*. En effet, Slimane Benaïssa faisait partie de la minorité arabo-berbère qui avait accès au système scolaire français², et qui côtoyait donc la population de colons « européens », mais il connaissait aussi les discriminations et les humiliations imposées à sa communauté et à sa famille par le pouvoir colonial. Ce partage traduit les hésitations d'une histoire qui semblait effacer plusieurs décennies au cours desquelles les musulmans algériens ne votaient pas à part égale avec les Français d'Algérie et durant lesquelles les terres agricoles étaient concentrées dans les mains de grands

¹ Slimane BENAÏSSA, « Mes sept lieux d'écriture », in Beate BURTSCHER-BECHTER et Birgit MERTZ-BAUMGARNER, sous la dir. de, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, coll. « Etudes littéraires maghrébines », n° 16, p. 140.

² L'article « Algérie » de l'*Encyclopaedia Universalis* mentionne que malgré « la grande idée de Jules Ferry de conquérir les musulmans par l'école laïque [...] les résultats parurent fort décevants car une petite minorité seule pouvait en tirer parti : en 1890, 1,9 p. 100 des musulmans d'âge scolaire étaient scolarisés dans des écoles françaises, 4,3 p. 100 en 1908, 6 p. 100 en 1929, 8,8 p. 100 en 1944. »

propriétaires européens, en accordant abruptement en 1944 la citoyenneté française à toute l'élite musulmane algérienne. Le rattrapage paraît tardif et souligne plutôt a posteriori la mauvaise conscience de responsables politiques français par rapport au code de l'indigénat, appliqué dans les départements d'Algérie depuis 1881, en complète contradiction avec les idéaux de la République française. Pris dans ces contradictions politiques, le dramaturge algérien grandit entre les essais hésitants d'assimilation de la population arabe pour maintenir à tout prix une appartenance française de l'Algérie, et les actions de plus en plus fortes des nationalistes algériens pour revendiquer l'indépendance.

Si les événements de l'histoire contemporaine de l'Algérie et des communautés qui habitent – ou ont habité – ce territoire sont marqués par la violence et les tensions, ils sont tout autant chargés du poids du mensonge, de la dissimulation et du tabou. En effet, il n'y eut de la part des autorités françaises aucune reconnaissance officielle de la guerre qu'elles menaient en Algérie. Les documents administratifs faisaient mention d'« événements » algériens ; les soldats français appelés à servir sur ce territoire devaient participer à des « opérations de maintien de la paix » et contrer l'action de quelques rebelles isolés. Ce n'est qu'en 1999 – soit trente-sept ans après les accords d'Évian et l'indépendance de l'Algérie –, que la France admit avoir réellement mené une guerre sur le sol algérien entre 1954 et 1962. La dénégation de la réalité de la guerre a perduré car une grande partie de la population et des hommes politiques de cette génération y avaient pris part, de près ou de loin : ce conflit demeurerait pour eux associé à un échec difficile à assumer. En outre, la guerre d'Algérie fut le théâtre de faits très peu glorieux : si aucune guerre n'est jamais « propre », la guerre d'Algérie peut néanmoins être qualifiée de particulièrement sale. De nombreux massacres y sont commis, tant par les partisans de la France que par les fellaghas algériens – chaque assassinat entraînant son lot de représailles frappant souvent arbitrairement des civils de tout âge. Le recours à la torture pour soutirer des informations aux prisonniers soupçonnés de participer aux activités du Front de libération nationale algérien, le F.L.N. en abrégé, était attesté et connu d'une part importante de la population française. Plusieurs personnes s'étaient exprimées pour en témoigner : l'ouvrage intitulé *La Question*, du militant communiste Henri Alleg, circulera malgré la censure et fera connaître les méthodes infâmes des parachutistes durant la bataille d'Alger. Ceux-ci recourraient par exemple à l'injection de produits chimiques ou à l'administration de décharges électriques¹. Mais malgré ces témoignages répétés, les représentants politiques

¹ Cf. sur l'usage de la torture par l'armée française pendant la guerre d'Algérie l'ouvrage de Raphaëlle BRANCHE, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2001, coll. « La suite des temps ».

persisteront à nier ou à minimiser ces faits. Comme l'indique Raphaëlle Branche, « lors du débat sur la torture en 2000-2001, [...] le premier ministre Lionel Jospin comme le président de la République, Jacques Chirac, [...] se retrouvèrent pour minimiser l'importance des actes de torture en les attribuant à des dérives marginales, refusant ainsi toute réflexion en termes de système. »¹ En dépit du fait que la réalité de l'extrême violence des faits ait été très tôt révélée², un sentiment de tabou et d'omerta a longtemps frappé toute tentative d'aborder cet épisode dans le débat public français.

L'effacement de la mémoire des faits constitue une forme de mensonge qui, sous couvert d'amnésie, dispense les autorités et les acteurs d'assumer la représentation défavorable qui y est liée et d'intégrer celle-ci dans leur construction identitaire. Toutefois cette opération interdit la « cicatrisation » et la construction de relations apaisées : c'est ce qu'affirme l'historien Benjamin Stora, spécialiste de l'Algérie, lorsqu'il intitule son ouvrage consacré à la mémoire de cette guerre *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*.³ Il y inscrit en préambule que « de part et d'autre de la Méditerranée, elle [la guerre] n'a pas été suffisamment nommée, montrée, assumée dans et par une mémoire collective. La mise en mémoire qui devait permettre l'apaisement par une évaluation rationnelle de la guerre d'Algérie a été "empêchée" par les acteurs belligérants. »⁴ Dans l'Algérie indépendante également, une forme de mensonge historique a eu cours, pour imposer une version unique et tronquée de la période coloniale et de la guerre d'indépendance. Le parti qui s'est imposé comme meneur dans la lutte de libération, le Front de Libération Nationale, a accaparé le pouvoir et a imposé une historiographie qui minimisait l'implication d'autres fractions politiques algériennes, qui niait la division qu'avait suscitée ce conflit entre les Algériens musulmans eux-mêmes, puisque certains étaient demeurés attachés aux institutions françaises et auraient souhaité un maintien des liens avec la France sous condition d'une réelle égalité entre tous les citoyens. Il n'y eut jamais de reconnaissance de la part des dignitaires algériens des massacres de musulmans qui avaient requis la protection française ou des représailles sanglantes à l'égard des harkis, ces soldats musulmans qui

¹ Raphaëlle BRANCHE, *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Seuil, 2005, coll. « Points » : histoire, n° 351, p. 105.

² Dans l'article qu'il consacre à la difficile mémoire de la guerre d'Algérie en France, Chester Obuchowski fait dès 1968 la remarque suivante : « The particularly dirty character of the fighting could not for long be concealed from public view. Hence, the title of the November 1955 issue of the liberal Catholic monthly *Esprit*, "Arrêtons la guerre d'Algérie," even at that early hour reflected the views of many more people than its publishers alone. » Chester OBUCHOWSKI, « Algeria: The Tortured Conscience », in *The French Review*, tome ILII, n° 1, October 1968, p. 93.

³ Benjamin STORA, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998.

⁴ *Ibid.*, p. I.

avaient servi au sein des forces françaises : « en Algérie, dont la victoire était essentiellement politique, on a reconstruit une histoire officielle qui gommait les terribles affrontements algéro-algériens et présentait l'image héroïque d'un peuple unanimement massé derrière le F.L.N. »¹ La toute jeune république a donc elle aussi connu le refoulement et le mensonge, à l'instar de la puissance coloniale dont elle venait de se séparer. La population algérienne n'aura d'ailleurs pas plus droit à une véritable égalité et à une liberté de choix démocratique qu'avant l'indépendance, puisque la création de mouvements politiques est interdite et que les dirigeants sont désignés au sein du F.L.N., avec l'approbation des chefs de l'armée.

Pour Slimane Benaïssa, la constitution du jeune État algérien est liée au motif de la désillusion et à l'image d'une construction inachevée, laissée à l'abandon. S'il a cru un temps pouvoir faire participer la rénovation de l'activité théâtrale à l'édification d'une nation libre et moderne, il a dû constater la difficulté de cette entreprise étant donné la mainmise du pouvoir politique sur la création artistique : le contrôle et la censure auxquels les artistes algériens musulmans étaient soumis pendant la colonisation ne se sont en rien arrêtés dans l'Algérie indépendante. Les premières expériences de création théâtrale collective auxquelles il a participé avec des étudiants et des jeunes acteurs au début des années soixante-dix lui paraissent finalement trop faibles pour mener à une critique et à une rénovation sociales.

L'homme [Benaïssa] tire le bilan des premières années de théâtre et de cette forme particulière qui s'est inventée alors dans la création collective : « *je me suis rendu compte qu'en réalité, on jouait le jeu du pouvoir.* » À la fragmentation thématique correspondait une fragmentation opportuniste de la politique. « *Le pouvoir par exemple, face à l'industrialisation, était socialiste; dans l'éducation, il était post-colonial; face à la religion, il était intégriste.* »²

V.1.b. L'amertume et l'intégrisme : corrélats de la crise identitaire algérienne

Dans les entretiens qu'il a accordés et dans les articles qu'il a publiés dans diverses revues d'expression française, l'auteur de *Prophètes sans dieu* insiste sur la pluralité des cultures et des traditions qui lui ont permis de se construire et de développer sa personnalité. Il revendique comme Jean-Claude Grumberg de pouvoir pleinement s'identifier à plusieurs communautés, et d'assumer les contradictions qu'il y aurait entre celles-ci. Il se définit d'ailleurs dans son discours de réception du grade de Docteur honoris causa comme un « métis heureux » :

¹ Charles-Robert AGERON, Jean LECA, Sid-Ahmed SOUIAH et Benjamin STORA, « Algérie », in *Encyclopaedia Universalis en ligne*, article disponible à la page <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:888/encyclopedia/algerie/>

² Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme », in *Le matricule des anges*, n° 44, mai 2003, p. 16.

Ma mère disait toujours : « je ne veux pas qu'on lui enlève ce qui fait de lui, lui ! » Et Madame Ferrer [son institutrice française] n'a pas enlevé ce qui fait de moi, moi. C'est peut-être grâce à ces deux femmes qu'aujourd'hui je reçois une distinction qui reconnaît le talent d'un homme né du talent de deux mères. C'est ce qui fait de moi un métis heureux : je suis l'enfant de plusieurs grossesses.¹

Le dramaturge a toujours insisté sur la pluralité culturelle et la richesse que celle-ci aurait pu représenter pour son pays d'origine. Mais cette pluralité a été étouffée, tout de suite après l'indépendance. Les dirigeants ont pris le parti d'imposer à l'ensemble de la population l'arabe classique comme unique langue officielle, de faire de l'Islam l'unique religion d'État et de restreindre les initiatives individuelles et privées. Le rejet de la langue française, considérée comme une marque de l'ancienne domination coloniale alors qu'elle était encore pratiquée par une large part de la population, a été vécu par les dernières générations scolarisées dans cette langue comme une amputation. Benaïssa regrette donc que la réaffirmation de la dignité arabe, bafouée sous la colonisation, soit passée par une absolutisation de ses spécificités. En 1994, il déclare dans un entretien :

L'Algérie n'a pas assumé sa pluralité culturelle [...] Cela ne s'est pas fait parce qu'il y avait un parti unique dont l'obsession était l'unité nationale. Il ne faut pas que cela se divise, donc on nie toutes les diversités et on propose quelque chose qui ne correspond à personne ; tout le monde est, par conséquent, frustré. On a vécu l'Indépendance dans un état de frustration.²

La frustration apparaît alors comme un trait généralisé et commun à l'ensemble de la société algérienne, privée de la maîtrise de ses institutions et sommée de ne pas exprimer ses particularités et ses connaissances culturelles, alors que l'arabe classique officiel était pour beaucoup aussi éloigné que le français. Les berbères et les kabyles finiront par revendiquer avec force la reconnaissance de leurs cultures dans les années quatre-vingts : ce sera le « printemps berbère »³ d'avril 1980, au cours duquel fleuriront les manifestations et les revendications à la suite de l'interdiction d'une conférence de l'écrivain Mouloud Mammeri sur l'emploi du berbère.

La décennie verra ensuite de nombreux mouvements de colère et de réclamations, exprimés à travers des émeutes et des grèves, mais sans que les changements exigés n'aboutissent à des mesures concrètes. Avec l'effondrement du cours du baril de pétrole, qui déterminait le montant des principaux revenus de l'État, la crise politique se double d'une

¹ Slimane BENAÏSSA, « Discours de réception du Doctorat honoris causa de l'Institut National des Langues Orientales, mai 2005 », INALCO, Paris, copie d'archives personnelles transmise par l'auteur.

² Slimane BENAÏSSA, « Entretien avec Chantal Donceel le 2 février 1994 à Bruxelles », in Chantal DONCEEL, *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine* Molly des sables de Fatima Gallaire et Le conseil de discipline de Slimane Benaïssa, Louvain-la-Neuve, UCL, 1995, [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en études théâtrales], Annexe B, p. 24.

³ Cf. sur ces événements Benjamin STORA, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1, 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2001, coll. « Repères », n° 316.

crise économique et une part importante de la jeunesse algérienne se trouve dépourvue de perspectives d'avenir, en sus d'être privée de vérité sur le passé et l'histoire du pays. Le paradoxe de la situation algérienne des années quatre-vingts est parfaitement résumé dans le titre que Benjamin Stora donne à la conclusion de son *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1* : « une jeunesse impatiente, un avenir en panne ». L'amertume et le désenchantement dominant cette société théoriquement émancipée de la tutelle coloniale, mais dont la population essentiellement jeune n'a accès ni à l'emploi, ni au logement, ni aux libertés démocratiques.

Le vide laissé par l'absence de réponse politique et par le blocage de toute initiative indépendante offre un terrain disponible pour le développement de mouvements radicaux, qui prônent non une réforme pluraliste de la société mais l'abolition des institutions pour instaurer un ordre rigide de prescrits et d'interdits uniformément applicables à tous. La radicalisation religieuse de la jeunesse désœuvrée, en mal d'opportunités, constitue une des problématiques centrales de l'œuvre de Benaïssa : il la traite notamment dans *Les fils de l'amertume*, dans *L'avenir oublié* et dans son roman *La dernière nuit d'un damné*¹. Le dramaturge pointe l'emprise de l'islamisme et de ses discours sur l'existence privée et publique de ses compatriotes, en particulier dans la pièce « charnière » qu'il a d'abord écrite en arabe algérien, sous un titre qui signifie en français *Si tu es mon frère, qui suis-je ?*, puis traduite en français sous l'intitulé d'*Au-delà du voile*. Celle-ci met en effet en scène un dialogue entre deux sœurs à propos de l'injonction de porter le voile émise par leur frère. Pour l'homme de théâtre, qui a travaillé l'exposition du corps, l'annihilation de la dimension corporelle par le discours religieux constitue le danger fondamental :

Tout l'intégrisme est né d'un imam du XII^e siècle [...], il a formé Ibn Taymiya, lequel a formé Abd Al Wahhâb et on est arrivé au wahhabisme. Cette doctrine qui a été la doctrine des kamikazes et de l'intégrisme a privilégié le châtement du corps, la flagellation, couper la main aux voleurs, etc. Le corps n'existe pas, si tu dois le donner à Dieu, tu le donnes.²

L'empreinte de l'islamisme politique sur la société algérienne qu'a connue Benaïssa avant son exil en France en 1993 se traduit concrètement par l'ampleur et la fréquence des rassemblements politiques du Front islamique du salut, le F.I.S. en abrégé, par des agressions de femmes non voilées, par des attentats contre des policiers et des soldats d'abord, puis

¹ Slimane Benaïssa est l'auteur de trois romans écrits en français et publiés chez Plon. *La dernière nuit d'un damné* est le dernier de ceux-ci. Publié en 2003, ce roman se présente comme la narration d'un jeune Américain d'origine libanaise qui se tourne vers l'Islam radical et participe à la préparation d'un attentat.

² Slimane BENAÏSSA, « L'écrivain comme un juge de paix [entretien avec Thierry Guichard] », in *Le matricule des anges*, n° 44, mai 2003, p. 20.

contre des intellectuels et des civils¹. Face à la déréliction du F.L.N., miné par la corruption et les luttes intestines, le F.I.S. apparaît pour beaucoup de jeunes algériens comme une voie de rénovation sociale radicale, en faveur de laquelle ils votent massivement lorsque la réforme de la Constitution autorise le multipartisme en 1989 et que des élections municipales sont organisées en 1990. Le raz-de-marée en faveur du parti islamiste se poursuit ensuite lors du premier tour des législatives fin décembre 1991. L'annulation pure et simple du second tour des élections par la direction de l'armée et l'arrestation des figures fondatrices du F.I.S. vont permettre aux tenants de l'islamisme de se présenter en victimes et de justifier leur recours à une violence extrême pour prétendre accomplir une « purification » de la société.

V.1.c. Le poids des problématiques identitaires dans la crise algérienne

Dès les lendemains de l'indépendance, les dirigeants politiques avaient visé à imposer une identité uniforme du peuple algérien. L'Islam et la langue arabe en forment les composants essentiels et obligatoires : « la révolution algérienne entendait réarabiser l'Algérie "dépersonnalisée par le colonialisme" »² et « souligner la dimension religieuse de la personnalité musulmane du pays »³. D'après Benjamin Stora, « dans les vingt années qui suivent l'indépendance, la religion est utilisée comme instrument pour maintenir la progression des courants laïques et démocratiques, et surtout comme arme de légitimation du pouvoir. »⁴ Cette crispation identitaire sur les marqueurs qui distinguaient les Algériens des colons européens et de la culture française a rendu problématique la construction de soi par la dernière génération arabe qui a été scolarisée dans la langue et les structures françaises, et qui s'en est imprégnée. En outre, malgré l'arabisation des institutions et d'une grande part de l'enseignement, le bilinguisme et l'usage du français demeurent très répandus dans les rapports semi-formels et dans les pratiques culturelles.

Par ailleurs, les options idéologiques prises d'autorité par les chefs d'État et les cadres du F.L.N. s'appliquent en particulier au détriment des cultures et des langues régionales. L'Algérie forme en effet un territoire vaste comme quatre fois la France, qui abrite des communautés de traditions et de langues diverses, notamment les Kabyles et les Berbères

¹ Cf. Benjamin STORA, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La découverte, 1994, coll. « Repères », n° 140 et Séverine LABAT, *Les islamistes algériens, Entre les urnes et le maquis*, Paris, Seuil, 1995.

² Benjamin STORA, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1, 1962-1988*, op. cit., p. 66.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

Mozabites. Slimane Benaïssa juge la déconsidération du patrimoine linguistique et des particularismes culturels comme une mutilation et un appauvrissement dommageable pour son pays ; il le rappelle d'ailleurs dans son discours de réception du doctorat honoris causa de l'INALCO.

Il est regrettable de voir que dans beaucoup de nos pays africains et arabes, les dialectes sont abandonnés, réprimés, livrés à la dissidence. Bientôt, un soupir du peuple représentera deux heures de parole. Les langues écrites nous sont utiles certes, mais quand nos langues maternelles ne sont qu'orales, elles nous sont vitales malgré tout parce qu'elles nous déterminent ; elles sont l'espace de cette mémoire qu'on oublie et qui continue de nous transformer malgré nous.¹

Lui, dont le père était un berbère mozabite venu s'installer en ville, n'a jamais voulu écrire en arabe classique et a privilégié l'arabe dialectal algérien et le français.

La problématique de l'Algérie contemporaine est née dans la fabrication forcée d'une personnalité pure, calquée sur le fantasme de ce qu'aurait été le peuple algérien sans les « influences » coloniales européennes. De même, les conceptions identitaires des islamistes ne laissent aucune place à une séparation du sujet pour permettre l'écart de l'identification. Le dessein de restaurer et de rétablir un modèle identitaire qui aurait été spolié par la colonisation ne correspond à aucun fondement historique réel puisqu'avant la conquête française en 1830, le territoire était déjà « occupé » par les Ottomans et réparti entre diverses tribus, qui ne parlaient que peu l'arabe – même dialectal – et dont les pratiques religieuses étaient relativement variables. Le culte des marabouts, sorte d'ermites saints et protecteurs, a par exemple toujours été prégnant dans les communautés de cette région centrale du Maghreb. Au lieu de rechercher un *modus vivendi* qui reconnaisse la diversité et qui permette le voisinage et le partage, mais qui exige aussi un difficile travail de négociation et de dialogue, les hommes qui ont eu en main le destin de l'Algérie après l'indépendance ont privilégié la facilité du monopole et de l'uniformisation, qui ne peut toutefois satisfaire qui que ce soit car personne ne s'y reconnaît réellement. En outre, plusieurs observateurs ont souligné un parallèle et une continuité entre les conceptions identitaires des dirigeants algériens nationalistes – tels Boumediene et Bendjedid, deux présidents algériens issus du parti unique – et celles des meneurs islamistes qui se présentent pourtant comme des opposants au pouvoir officiel. En effet, ces deux mouvements se retrouvent sur le principe de donner une Cause unique et sacrée à l'organisation sociale, et d'imposer à tous les citoyens un même mode de vie et de pensée :

Le mouvement islamiste fonde son action politique sur la religion musulmane, comprise d'abord comme le retour aux traditions d'une nation mythique détruite par l'arrivée française. [...] Il s'agira

¹ Slimane BENAÏSSA, « Discours de réception du Doctorat honoris causa de l'Institut National des Langues Orientales, mai 2005 », copie d'archives personnelles transmise par l'auteur.

d'expliquer que pendant cent trente-deux ans de colonisation (1830-1962), deux sociétés, deux « nations » ont coexisté, sans jamais véritablement se rencontrer. L'une, la française, a voulu briser, casser l'autre qui n'a eu de cesse, pendant un siècle et demi, de résister en instrumentalisant l'islam. Cette vision manichéenne présente deux avantages. Elle permet la diabolisation de toute idée « exportée » par la France (laïcité, république, marxisme ou autonomisation de l'individu) [...]. Autre avantage : tous ceux qui ont désiré s'appropriier ou simplement comprendre ces « autres France » sont rangés de façon commode dans la catégorie des « traîtres » et des « harkis ». [...] Les militants islamistes retrouvent ainsi les intonations de l'arabo-islamisme introduites par les premières organisations algériennes [...].¹

V.1.d. Liens au contexte théâtral algérien

Avant d'examiner plus spécifiquement la construction de certaines pièces de l'œuvre francophone de Slimane Benaïssa et la façon dont il y introduit une forme d'énonciation humoristique, il convient de replacer son parcours et son travail dans son contexte général. Les communautés algériennes musulmanes n'ont pas attendu le départ des colons français pour produire des représentations culturelles et des créations artistiques usant des mots et des gestes. Le travail de Benaïssa doit donc être inscrit dans la perspective de cet arrière-plan, certes limité par le faible accès à l'éducation et par la censure française, mais largement diffusé et apprécié. S'il n'est pas question ici de recenser l'ensemble de ces productions, qui vont du poème au sketch en passant par le conte et la chanson, l'on doit citer quelques figures qui manifestent clairement le fait que la dérision et le divertissement burlesque ou satirique formaient déjà une part des pratiques artistiques en vigueur sur le sol algérien.

Les premières figures retenues par l'histoire sont celles des chansonniers et acteurs Rachid Ksentini et Allalou, du directeur de troupe et comédien Mahieddine Bachtarzi et du comédien et dramaturge Abderrahmane Kaki². Ces créateurs ont participé à l'essor réel d'œuvres en arabe dialectal algérien. Ces artistes pluriels puisent dans le patrimoine de contes et de récits populaires de la tradition orale du Maghreb, mais aussi dans les structures dramatiques « importées » par la France. Roselyne Baffet a recensé plusieurs pièces, jouées en arabe dialectal entre 1920 et 1940, qui s'inspirent de Molière ou de Corneille³. Ces références permettaient d'une part de tempérer la censure de l'autorité française. D'autre part, elles donnaient l'occasion de mettre en scène des figures des contes folkloriques berbères, tel Djeha – ou Djoha, selon la transcription –, un personnage de mendiant/bouffon, faux naïf et espiègle. Celui-ci était par exemple au centre du premier grand succès du théâtre en arabe

¹ Benjamin STORA, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, op. cit., pp. 91-92.

² Sur ces artistes, cf. Ahmed CHENIKI, *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.

³ Cf. Roselyne BAFFET, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1985, pp. 29-46.

dialectal algérien, présenté en 1926 par Allalou. Il réapparaît aussi sous un autre nom dans une pièce de Kateb Yacine, *La poudre d'intelligence*, publiée en 1959. Yacine Kateb, dit Kateb Yacine, constitue pour Slimane Benaïssa une figure de référence – d'attraction et d'opposition – parmi les auteurs de théâtre algériens : Benaïssa a traduit *La poudre d'intelligence*, grande farce satirique de Kateb, en arabe algérien, les deux hommes se sont côtoyés pour divers projets¹, mais leur relation s'est distendue car leurs rapports aux personnes qui occupaient le pouvoir étaient différents². Au-delà de cette figure tutélaire, Benaïssa a souvent collaboré avec son ami Mohamed Fellag, comédien et auteur de monologues comiques, et a écrit une pièce intitulée *L'Avenir oublié*, « avec la complicité »³ d'André Chouraqui, intellectuel et exégète juif d'origine algérienne. Étonnamment, l'auteur de *Prophètes sans dieu* n'évoque pas de proximité ou d'échange avec le dramaturge Abdelkader Alloula, dont l'œuvre faite d'adaptations et de compositions personnelles n'emploie que l'arabe algérien. Alloula développait à l'instar de Benaïssa une tonalité de dérision et de décalage dans son écriture⁴. Il a été victime en 1994 d'un attentat en pleine rue d'Alger, et en est mort quelques jours plus tard. Ce sort funeste figure peut-être trop douloureusement la fin qui aurait attendu Benaïssa s'il n'avait choisi de s'exiler en France en 1993.

V.1.e. Un parcours de dialogues avec les représentations identitaires

Le parcours d'écriture de Benaïssa a toujours comporté une dimension d'interrogation des traits et des schèmes collectifs qui modèlent les individus, et de mise au jour des contradictions individuelles ou particulières qui surgissent de l'application rigide d'un système. Comme Grumberg, il se méfie des solutions collectives qui prônent l'uniformisation sociale⁵. Sa première œuvre théâtrale personnelle, *Boualem zid el goudem* [*Boualem va de l'avant*], est assez particulière puisqu'il l'a écrite et montée en 1974 « dans le cadre de l'animation culturelle de la Sonelec »⁶ – Boumediene avait en effet pris le parti de nationaliser les entreprises et les structures de production et de redistribution ; ces structures devaient

¹ Cf. Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, p. 42.

² *Id.*

³ Page de titre de l'édition de *L'Avenir oublié*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 1999.

⁴ Cf. Denise BRAHIMI, « Tragédie algérienne, humour et dérision », in Beate BURTSCHER-BECHTER et Birgit MERTZ-BAUMGARNER, sous la dir. de, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, op. cit., pp. 143-155.

⁵ Cf. l'analyse d'*Adam et Ève* supra, point IV.2.b.

⁶ Roselyne BAFFET, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, op. cit., p. 101.

développer des services médicaux, sociaux et culturels pour leurs travailleurs. Pourtant, au sein même de cette organisation étatisée, le dramaturge crée un dialogue philosophique entre deux figures, dont l'une veut tout réformer tandis que l'autre désire conserver l'état actuel ou passé des choses, et révèle les contradictions de leurs discours sans qu'aucun protagoniste ne prenne le dessus. La seconde pièce, également rédigée en arabe algérien¹, s'intitule *Youm el djemaa* [*Vendredi*] : une femme placée au centre de la scène explique qu'elle a été agressée par un passant et qu'elle a frappé aux portes pour trouver refuge. Elle est entourée par trois espaces occupés par trois hommes qui, chacun à sa manière, l'insulteront et ne lui offriront aucune protection.

Avant d'écrire une nouvelle pièce importante, le dramaturge va pendant plusieurs années hésiter entre s'intégrer dans la structure étatique pour la faire évoluer ou s'en dégager tout à fait. Il a donc été brièvement directeur du théâtre d'Annaba et cadre au ministère de la culture. Mais à la mort de Boumediene en 1978, il démissionne pour fonder sa troupe et écrire en 1982 une pièce intitulée *Babour grahq* [*Le bateau a coulé*]. Celle-ci représente la discussion de trois naufragés privés de vivres pour désigner celui qui sera mangé : cette situation permet de nombreuses allusions aux manipulations des principes démocratiques par le F.L.N. L'œuvre attirera le courroux des autorités et sera officieusement interdite. Entre 1987 et 1989, il écrit une pièce qui renvoie à la montée du radicalisme religieux et à l'emprise de celui-ci sur les droits et les libertés des femmes. Ce texte s'intitule en arabe *Rak khouya ouana chkoun ?* [*Si tu es mon frère, qui suis-je ?*] et sera adapté en français fin 1990. Le titre arabe témoigne de l'insistance de la question des identifications pour le dramaturge algérien, qui affirme la nécessité d'un moment de séparation dans la constitution du sujet. La question est en effet celle d'une des protagonistes, qui refuse de demeurer aliénée à la volonté de son frère. Elle s'interroge sur les contours de sa propre existence, si quelqu'un dispose d'une autorité absolue sur elle. La version rédigée en français est représentée au festival international des francophonies à Limoges en 1991, puis tout de suite éditée chez Lansman.

En 1992, Benaïssa revient à Limoges pour une lecture mise en espace d'une nouvelle pièce, rédigée directement en français et intitulée *Le conseil de discipline*. Ce dialogue met en présence les professeurs d'un collège d'Algérie peu avant l'indépendance, pour statuer sur un conflit entre un élève pied-noir et un élève musulman. Toutes les confessions et toutes les sensibilités politiques se cristallisent autour de cette délibération qui ne sera finalement jamais

¹ Étant donné que les premières pièces de Slimane Benaïssa rédigées en arabe algérien ne sont pas éditées ni traduites, nous devons nous reporter à la description qu'en donne Roselyne Baffet dans *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, op. cit., aux pages 117-123.

tranchée. La pièce – qui a été refusée par plusieurs metteurs en scène français qui jugeaient le sujet difficile ou sensible – ressortait de l'ombre les tensions qui avaient mené à l'indépendance de l'Algérie, et le déracinement qu'avait entraîné pour des milliers de Français pieds-noirs la « perte » de leur espace d'origine. Elle montrait aussi que les représentations centrées sur deux identités polarisées trahissent finalement la multiplicité des voix, des sensibilités et des identifications qui traversaient chacune des communautés.

Slimane Benaïssa participe en tant qu'acteur à la tournée du *Conseil de discipline* et ne retrouve l'occasion d'écrire que lorsqu'on lui offre une résidence d'écriture, qui lui permettra de rédiger *Marianne et le marabout*. Au cours de cette expérience, il se met à l'écoute des jeunes « immigrés de la deuxième génération », qui n'ont jamais réellement vécu en Algérie, mais qui considèrent ce pays lointain comme le leur plus que la France où ils vivent. La pièce entremêle des scènes présentant la vie des enfants d'un immigré algérien qui s'est tué à l'ouvrage dans une usine française, et les dialogues de Marianne, allégorie de la laïcité républicaine, et du marabout, personnification de la religion traditionnelle et populaire.

L'œuvre suivante constitue un hommage aux nombreux amis et connaissances tombés dans des attentats en Algérie. Benaïssa soumet à Jean-Louis Hourdin un ensemble de notes écrites dans un état d'urgence : ce dernier l'encourage à en tirer une pièce qu'il pourra monter. *Les fils de l'amertume* est donc présenté au festival d'Avignon de 1996, au cloître des Célestins. Ce cadre convient parfaitement pour évoquer à la fois un espace ouvert et public – place de marché ou esplanade de mosquée – et un espace intime de patio intérieur, dont les galeries offrent ombre et discrétion¹. La pièce représente les existences d'un journaliste et d'un jeune désœuvré qui se convertit à l'islamisme radical, jusqu'à l'assassinat du rédacteur par l'intégriste fraîchement formé. Le texte comporte de nombreux monologues intérieurs, qui permettent d'approcher les raisonnements et les doutes des deux protagonistes principaux, mais aussi de comprendre quels sont les faits passés qui sous-tendent leurs déterminations. À travers cette pièce, le dramaturge ne cherche pas à venger ses compagnons, mais plutôt à mettre encore et toujours en exergue le danger des discours identitaires manichéens et polarisés par une opposition entre « nous » et le ou les autres.

L'année suivante, le dramaturge algérien participe à un atelier de création théâtrale en se mettant à l'écoute des résidentes d'un foyer pour femmes maltraitées. Cette expérience le mènera à la rédaction d'*Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, où il traite le fait que la violence envers les femmes au sein du couple n'est pas seulement physique – elle

¹ Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, p. 49.

les dépouille de leur structure identitaire en les réduisant à l'état d'objet maîtrisable et manipulable. Cette œuvre, qui s'écarte à première vue des problématiques algériennes, présente cependant une continuité avec les pièces précédentes : d'une part, le discours de l'homme ordinaire présente des similitudes avec celui du jeune islamiste des *Fils de l'amertume* ; d'autre part, l'écriture est imprégnée de la parole de personnes qui vivent une injustice et une situation qui les relègue dans une position d'infériorité, tout comme c'était le cas pour la rédaction de *Marianne et le marabout*.

En 1999, le projet de *Prophètes sans dieu* amène Benaïssa à collaborer avec l'acteur algérien Agoumi. Cette œuvre, qui deviendra son plus grand succès en français, ouvre un cycle dans lequel le dramaturge revient de manière plus personnelle sur ses multiples appartenances et sur son expérience des différences culturelles. On y voit apparaître un personnage appelé « l'auteur », qui convoque Moïse, Jésus et Mahomet pour un colloque sur les causes de la violence religieuse. Mais Mahomet ne se montre pas car il doit selon la tradition islamique demeurer irreprésentable. La discussion porte très vite sur les clichés et les stéréotypes par lesquels les tenants d'une confession identifient les autres communautés religieuses, jusqu'à ce que les acteurs qui jouent les deux prophètes refusent d'assumer leur rôle et mettent fin à leur identification feinte avec les figures religieuses. Le texte articule donc la question des conflits religieux et celle de la possibilité du théâtre et de la représentation. Le principe d'antagonisme entre l'auteur et les comédiens sur ce qui peut ou doit être représenté se trouve aussi à la base de *Mémoires à la dérive*, une pièce créée en 2000 pour le festival de Douai et éditée en un seul volume avec *Prophètes sans dieu* en 2001. Le personnage de l'auteur y a perdu toute inspiration car il souffre d'amnésie et ne sait plus comment il s'est construit. Les comédiens de sa compagnie mettent alors en place un dispositif de représentation de son père disparu, pour lui permettre de recouvrer la mémoire. Le père de l'auteur s'incarne par la voix d'un des acteurs et répond aux questions de son fils à propos de son existence et de ses derniers moments. Cette exploration d'un passé individuel fait bien entendu référence à l'histoire contemporaine de l'Algérie. Elle débouche par ailleurs sur une révélation concernant le passé d'un des comédiens de la troupe. Dans ce dialogue qui entremêle différents niveaux de représentation et qui rapproche brusquement le passé et le présent, Benaïssa éclaire indirectement le fait que les plaies cachées de la guerre d'Algérie peuvent encore avoir des répercussions dans l'existence quotidienne ou dans la vie politique, même plusieurs décennies après.

Entre *Prophètes sans dieu* et *Mémoires à la dérive*, l'auteur algérien écrit une pièce un peu à part, étant donné qu'elle met en scène le conflit israélo-palestinien et qu'elle est le

produit d'un partage et d'une collaboration avec un penseur juif. La page de titre indique que *L'Avenir oublié* est « une pièce écrite par Slimane Benaïssa avec la complicité d'André Chouraqui ». L'on retrouve toutefois dans ce texte un questionnement sur la tradition et la mémoire comme supports des cadres indispensables pour tout sujet, mais qui peuvent se muer en entraves et en œillères lorsqu'une version canonique du passé s'impose au sujet et détermine son être et son avenir. La dernière pièce publiée par Benaïssa en 2004 reprend encore cette mise en cause d'une tradition et d'un héritage paralysant : le personnage principal des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Karim, retrace son enfance et sa jeunesse écartelée entre les préceptes islamiques enseignés par sa famille et son cheik, et les aspects qu'il découvre ou qui l'intriguent dans ce qu'il observe des dispositions et des pratiques des Français d'Algérie.

Les autres pièces en français sur lesquelles Benaïssa a travaillé sont destinées à un public plus jeune, d'enfants ou d'adolescents ; c'est pourquoi nous ne les intégrerons pas dans notre corpus d'étude. Notons néanmoins qu'*Ailleurs, ailleurs*¹, publiée en 2001, et *Exils sans GPS*², présentée en 2012, traitent également des problématiques de la confrontation à la différence, à « l'ailleurs », de l'effacement de la mémoire ou de la tradition, et de l'imposition de modèles identitaires rigides.

La prégnance des problématiques de la construction identitaire et du discours religieux intégriste dans l'écriture de Benaïssa a déjà été repérée et étudiée, notamment par Janice Gross³ et Hadj Dahmane. Ce dernier consacre deux chapitres de son étude sur l'engagement et la protestation dans le théâtre algérien à « la construction identitaire de l'Algérie en question chez Slimane Benaïssa »⁴ et à « la contestation explicite du rôle troublé de la religion chez Slimane Benaïssa »⁵. Ce critique souligne en particulier combien l'ensemble de l'œuvre du dramaturge s'inscrit dans une recherche de ce qui peut fonder une collectivité sans passer par un absolu religieux. Il note que

Chez Slimane Benaïssa, il s'agit de voir que, depuis l'indépendance, le pays est toujours resté en crise, parentale pourrait-on dire, et non dans un réel travail d'élaboration d'un « nous » social. Comme si l'Algérie était condamnée à divorcer d'elle-même à chaque instant. Or il existe bien une éthique qui ne

¹ Slimane BENAÏSSA, *Ailleurs, ailleurs*, Paris, L'école des loisirs, 2001.

² Œuvre inédite, spectacle créé en octobre 2012 à la Maison de l'art et de la communication de Sallaumines (Nord-Pas-de-Calais).

³ Cf. Janice GROSS, « The Tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's Drama of Terrorism », in *Theater Journal*, n°54, 2002, pp. 369-387 et « Performing the Future of Memory: Algerian Playwrights in France », in *Modern Drama*, n° 46:1, Spring 2003, pp. 73-93.

⁴ Hadj DAHMANE, *Le théâtre algérien, De l'engagement à la contestation*, Paris, Orizons, 2011, coll. « Universités / Domaine littéraire », pp. 178-189.

⁵ *Ibid.*, pp. 189-196.

se fonde pas sur la religion, encore faut-il avoir le courage de les chercher, ces valeurs, au plus profond du désir collectif bâillonné [...].¹

L'œuvre du dramaturge algérien peut donc bien être considérée comme une tentative de dégager les causes et les symptômes d'une crise des identifications, que ce soit dans des situations collectives ou individuelles. Mais si les études répertoriées ci-dessus ont eu le mérite important de mettre en avant ces thématiques centrales, il reste néanmoins à mettre en évidence la réflexion sur les malaises qui touchent construction identitaire développée par l'écriture de Benaïssa. Dans les sections suivantes de ce chapitre, nous tenterons en effet de montrer que le dramaturge algérien dégage les fondements de cette problématique, en exploitant les particularités du discours humoristique pour sortir de la confusion entre identité définie et identification.

V.2. L'oscillation entre conformité et indépendance

V.2.a. Mise en relief des tiraillements extérieurs et intérieurs

L'œuvre francophone de Slimane Benaïssa recourt très fréquemment à la structure du monologue d'exposition, dans lequel un personnage s'adresse en même temps à lui-même et au public. Ces moments rompent l'illusion dramatique et établissent un rapport direct du protagoniste au public, telle la relation qui se crée lors de la narration publique d'un conte ou d'une récitation orale. Ce mode de représentation constitue aux yeux du dramaturge algérien une pratique fondamentale pour comprendre la spécificité qu'apporte la tradition arabo-berbère à la littérature théâtrale. Il lui semble que si les œuvres de Brecht ont reçu un accueil très favorable en Algérie², c'est parce que ses principes dramaturgiques faisaient écho à la tradition épique et satirique des récitations publiques. Lorsqu'on lui demande s'il a été influencé par les réflexions brechtiennes sur le narrateur il répond :

Oui, mais nous, d'instinct... Pour nous ça existe. On a le poète, le récitant. [...] On a le poète qui se lève et qui parle devant les gens. Mon spectacle que je viens de faire, où je suis tout seul, ce n'est pas un « one-man show ». C'est un poème d'une heure et demi, que je dis sur scène, sur l'histoire de l'Algérie. [...] à un moment où on se met à dire des choses très importantes, les gens demandent : « qui a dit ça ? »

¹ *Ibid.*, p. 178.

² Cf. sur cette prégnance Ahmed CHENIKI, « Du côté de chez Brecht », in *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, op. cit., pp. 65-69.

Qu'il vienne lui-même le dire. » À partir d'un certain moment, on ne peut pas déléguer la parole à un acteur. Ils ne le reconnaissent pas. Ils disent : « tu viens toi. »¹

Ses personnages disent donc sans détour le fond de leur pensée aux spectateurs, passant outre les réticences et les non-dits qui lieraient leur parole s'ils s'adressaient à un autre individu. Le dispositif de l'exposé-monologue permet d'exprimer « ce que tout le monde pense tout bas » et donne lieu à des énoncés décalés, qui établissent cependant une connivence avec les spectateurs car ils renvoient aux opinions qui circulent malgré les discours officiels.

Par ailleurs, la narration d'événements vécus par le personnage offre à l'énonciation une tonalité distanciée, qui en donne une vision détachée et pleine d'acuité dans le relevé des aspects plaisants, inattendus ou contradictoires de la situation. Dans *L'avenir oublié*, un personnage juif qui vit en France mais visite sa famille en Israël décrit le trajet qu'il a fait avant d'arriver sur scène, c'est-à-dire chez sa sœur qui vit à Jérusalem.

Entre Isac, l'oncle qui vit à Paris. Chant d'accueil.

Isac : Après avoir quitté mon hôtel à Tel-Aviv, j'ai pris la route du bord de mer. J'ai longé la baie : style américain parfait, avec toutes sortes de fast-food, mais aussi d'autres restaurants qui proposent les produits authentiques d'authentiques kibboutz. Une petite mosquée, comme miniaturisée par l'Histoire, résiste de toute sa beauté à la démesure des buildings qui l'entourent... A cause d'un groupe de Russes qui a déclenché une bagarre dans une pizzeria, la police a bloqué la circulation. C'est ce qui m'a retardé. Un passant m'a dit : "Ces Russes sont à moitié mafieux. Ils viennent ici en tant qu'immigrants pour vivre comme des immigrés. Ils n'apprennent même pas l'hébreu. Ils sont redevenus juifs parce que le communisme les a déçus. Alors ils expriment leur déception. C'est une mauvaise politique d'avoir détruit le mur de Berlin. Parce qu'il arrêta pas mal de choses. C'était un bon mur..."
...après celui des lamentations !²

Les exposés monologués ne se limitent pas à une description de l'environnement et des événements extérieurs à la scène ; ils apportent aussi un aperçu de la disposition et des appréciations du personnage vis-à-vis des troubles et des oppositions auxquels il est confronté.

Les protagonistes font par ailleurs état de leurs tiraillements, de leurs contradictions et de leurs hésitations face à un environnement divisé, qui juxtapose et confronte plusieurs cadres référentiels, plusieurs communautés et traditions. La dramaturgie de Benaïssa repose en effet plus sur la mise en présence de conceptions divergentes, sur l'exploration des différences entre les cultures, que sur la progression d'une intrigue qui mènerait à une résolution finale. Les rencontres de personnages qui appartiennent à des communautés distinctes, ou qui s'inscrivent dans des perspectives idéologiques opposées, amènent chaque intervenant à dégager les tenants et aboutissants de sa position et à découvrir les tensions et

¹ Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, pp. 34-35.

² Slimane BENAÏSSA, *L'avenir oublié*, op. cit., p. 14.

les impasses qu'elle comporte. Si chaque personnage semble a priori représenter une communauté constituée autour de convictions et d'idéaux communs, le dialogue fait rapidement apparaître une déstabilisation de ces cadres communautaires et un dépassement vers des enjeux et des questionnements individuels. La mise au jour d'un point de singularité de l'individu, qui contrarie son assimilation complète à un schème identitaire imposé, constitue un principe essentiel de la démarche théâtrale de l'auteur algérien. Son théâtre vise à interroger et à déstabiliser les discours qui prônent l'uniformité et la cohésion sociale, car il y a été confronté dès ses débuts. Il explique avoir acquis de son travail d'auteur et d'acteur en Algérie la conviction suivante :

Quand on travaillait face au parti unique la meilleure façon de s'opposer à lui aurait été de sortir du communautaire. On n'a pas su dans l'art développer l'individualisme à l'extrême pour dire à ces connards : "nous sommes des individus, chacun de nous est une nation en soi." Notre erreur c'était de dire : "vous nous considérez comme un troupeau de noir, nous sommes des blancs !" [...] en Algérie nous sommes gavés de cohésion sociale. On n'a jamais fait attention à l'individu. Nous avons une cohésion sociale tribale, liée au poids de notre histoire.¹

Chaque protagoniste découvre donc des points de friction et des écarts par rapport à la posture commune et à la conception sociale à laquelle il se réfère initialement. Les « nous » auxquels renvoient les répliques des uns et des autres se pluralisent ; et les protagonistes apparaissent partagés dans leurs adhésions – oscillant entre le besoin de se conformer à un cadre collectif et à une posture traditionnelle, et le désir de faire entendre une voix dissonante et novatrice. Dès *Au-delà du voile*, sa première pièce en français, Benaïssa donne une place principale à cet écartèlement et à ces tendances contradictoires qui traversent les individus. Le texte n'emploie que deux personnages, deux sœurs, identifiées et distinguées par leur position d'aînée et de cadette. Cette opposition duale pourrait se prolonger à travers un contraste complet entre les deux protagonistes : la première serait tout à fait en accord avec l'organisation sociale et adhérerait sans détour aux prescrits religieux ; alors que la seconde aurait tout à fait rompu avec l'Islam et avec les principes et les symboles de sa communauté d'origine. Certes, l'aînée dit avoir accepté de porter le hidjab lorsque son époux le lui a demandé, tandis que la cadette refuse d'agréer à la même demande venant de son frère cadet – son tuteur légal étant donné le décès de son père et son célibat. Toutefois, la sœur plus âgée fait fréquemment part de sa déception et de sa lassitude par rapport aux problèmes et aux iniquités que l'organisation sociale traditionnelle suscite ou perpétue. Dans la chanson qu'elle entonne après son monologue d'exposition, elle constate amèrement que malgré les revendications et les évolutions, l'état du pays se dégrade, sans perspective d'avenir meilleur.

¹ Slimane BENAÏSSA cité par Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme », *op. cit.*, p. 17.

Changement d'ambiance. Elle chante en arabe.

La confiance est morte, la confiance est morte.
Il ne reste plus rien, la pauvreté guette.
Nous voguons de crise en crise et la vérité est cachée.
Construire ou détruire, les discours sont tonitruants. [...]
Nous avons construit avec l'argent,
nous avons oublié la jeunesse.
Nous avons bâti en béton, tout en sapant nos valeurs.
Nous avons laissé le pays dans le brouillard.
Aujourd'hui n'importe qui se prétend leader.
Les enfants sont abandonnés et les vieux hébétés.¹

Et lorsqu'elle chante à nouveau pour apaiser sa sœur qui crie sa colère face aux contraintes que les mouvements islamistes veulent imposer aux femmes, ses paroles reconnaissent l'ingratitude d'un « ils » vis-à-vis d'un « nous ».

Nous les avons choyés, surchoyés pour l'éternité
Mais ils n'ont pas reconnu, du métier, l'éclat des couleurs.
Nous les avons considérés avec respect, amour et bonté.
De nous, avec mots et discours, ils ont abusé.²

Elle admet d'une part que les aspirations de sa sœur à une plus grande égalité sont légitimes, mais d'autre part, elle considère que la gravité de la situation du pays exige la discipline et l'obéissance. À son adhésion au principe de subordination de la femme se mêlent donc aussi des souhaits particuliers et des considérations pragmatiques.

Quant à la plus jeune, elle partage sa disposition critique désabusée, ainsi que le sentiment d'échec du projet de société libre et progressiste. Mais elle refuse la résignation pour exprimer d'abord et avant tout une révolte et un rejet par rapport à un rôle qu'elle devrait tenir pour s'effacer devant l'exigence et l'obsession d'un individu soutenu par un discours absolu et intégriste. Dans ses longues répliques, elle lie son mal-être aux maux qui touchent la nation algérienne, mais pas à son appartenance à l'Islam.

La cadette : Oui ! J'ai le cerveau infecté. Le virus de la médiocrité nous envahit à une époque où nous avons besoin de toute notre lucidité. Dopés par l'histoire, nous nous sommes saoulés d'indépendance et de pétrole. Nous nous sommes gavés d'idéologie aux hormones. Les usines tassées aux abords des routes barrent le chemin, polluent le devenir. Nous avons voulu être tout à la fois arabes, berbères, musulmans, développés, industrialisés, socialistes, modernes, ouverts, fermés... Tout ! Nous sommes trop de choses à la fois pour réussir à être nous-mêmes.
[...] Nous sommes une jeune nation avec une vieille histoire. La sénilité de notre histoire a fourvoyé notre jeunesse et le voile que me propose mon frère est en réalité un linceul. Moi femme, dois-je aujourd'hui porter le deuil de l'échec de certains hommes ? Non. Je refuse d'avancer ainsi !³

¹ Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, op. cit., pp. 6-7.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 14.

Sa rébellion et son refus de rentrer dans le rang coïncident avec l'affirmation de son appartenance à l'Islam, dont elle ne conteste pas l'importance et la valeur. L'on ne peut donc assimiler complètement ce personnage à un être en rupture totale avec son contexte et son environnement ; l'on doit plutôt la situer à un carrefour entre loyauté à ses appartenances héritées et tentative de faire valoir son désir singulier.

Le tiraillement entre désarroi face à la déstabilisation d'un ordre institué et crispation sur une norme qui perpétuerait cet ordre par la violence fonde également le dialogue du *Conseil de discipline*. Chaque personnage de cette pièce représente une appartenance ou une tendance des principaux groupes et communautés qui cohabitaient dans l'Algérie coloniale, avant l'indépendance : pieds-noirs d'origine maltaise, italienne, espagnole ou française, Français récemment installés, juifs d'Algérie, Algériens musulmans et Allemands naturalisés. La didascalie initiale situe l'action en mai 1959, c'est-à-dire à une période où la guerre dure déjà depuis plusieurs années et où tous perçoivent que l'ordre antérieur ne pourra être rétabli tel quel. Étant donné ces circonstances troublées, les protagonistes oscillent entre la crispation sur leurs positions et la conscience de l'évolution inéluctable de la société algérienne. Ces enseignants sont confrontés à un dilemme après la bagarre violente entre un élève pied-noir et un élève kabyle ; ils doivent prendre des sanctions pour marquer la gravité de cet acte, mais il leur faut aussi éviter que leurs décisions ne servent de prétexte à l'une ou l'autre faction. Étant donné la diversité des orientations, les discours même les plus extrêmes révèlent leurs failles et leurs contradictions sous-jacentes dans le cours du dialogue. Sultanat, le professeur pied-noir qui prône la force et la dureté envers les Arabes doit par exemple admettre que son attitude provient de la détermination qu'il a observée chez les fellaghas, et que dans ce cas, la situation ne peut aboutir qu'à une guerre totale et à l'éviction d'une des deux parties.

Sultanat : Intégration, pacification, tout ça ce sont des mots abstraits pour un langage de politiciens. [...] On n'intègre pas des gens qui ont accumulé de la haine. Sur ce plan, ils ont une avance incroyable. Une femme de ménage peut égorger son patron après trente ans de service ! Et tu veux que moi, un matin, je lui dise : "A partir d'aujourd'hui, toi et moi c'est kif-kif" ? Moi je veux bien rêver, mais je n'ai pas l'habitude de faire des rêves de con. [...]

Sisco : D'après toi, on ferme boutique et on met la clef sous le paillason ?

Sultanat : Avec cette politique, j'ai l'impression qu'on n'aura pas le temps de fermer boutique.¹

Le dialogue et la confrontation à d'autres points de vue donnent de l'épaisseur et de la complexité aux personnages qui pourraient à première vue n'être que de simples personnifications d'une conception ou d'une posture uniforme.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Le Conseil de discipline*, op. cit. pp. 38-39.

V.2.b. La confrontation des perspectives comme principe dramaturgique

Face à l'émergence d'une certaine orthodoxie dont la logique discursive se fonde sur l'affirmation et la reproduction stricte d'identifications ou de structures traditionnelles, Benaïssa opte pour la confrontation et le débat. Pour lui, l'essence de l'écriture théâtrale réside dans l'exposition et l'exploration d'un conflit, c'est-à-dire du rapport problématique entre deux ou plusieurs êtres différents. Il lie aussi son théâtre aux événements et aux tensions qui forment la réalité et l'histoire des sociétés : « l'Histoire n'est faite que de conflits et quand il y a la paix il n'y a plus de théâtre. Le conflit est le fait même du théâtre »¹. À partir de contextes dans lesquels le lien social appuie un rapport de domination et une norme contraignante, il met en présence des protagonistes qui n'occupent pas les mêmes positions et qui ne se définissent donc pas de la même manière par rapport à cet ordre. Les uns et les autres cherchent par le débat et la parole à asseoir leur conception ou à faire valoir leur désir d'émancipation. Le dialogue des pièces ne suit pas l'évolution d'une quête ou d'une intrigue, mais le déploiement et la déconstruction d'une controverse à laquelle sont liées différentes postures – qu'il s'agisse soit d'imposer pour toute la communauté des traits identitaires stricts et marquants, soit de revendiquer un trait divergent ou inédit.

Dans ce théâtre de débat entre des conceptions divergentes de la relation entre sujet et communauté, les personnages se rencontrent dans des cadres définis, pour échanger leurs réflexions plutôt que pour agir. La représentation ne nécessite que très peu de décors ; les lieux sont évoqués ou décrits à travers les répliques. Si les enjeux réels qui pèsent sur les sociétés algérienne et européenne imprègnent les situations et les cadres mis en scène, l'œuvre de Benaïssa échappe complètement à la démarche réaliste qui immergerait le spectateur dans un univers de fiction. Au contraire, par la focalisation sur une problématique et sur les positions en présence, il s'abstrait d'une situation particulière pour amener le spectateur à s'interroger sur sa propre posture par rapport à cette question. En outre, l'insertion de chants, de poèmes, de monologues et de jeux dans le cours des textes souligne le statut d'expérimentation fictionnelle de l'échange.

À l'instar de Jean-Claude Grumberg, le dramaturge algérien vise par ses créations dramatiques à interroger les discours d'un ordre social qui fige les identifications individuelles. Les pièces de l'auteur juif mettaient toutefois l'accent sur l'exclusion et la peur de l'autre ; tandis que les textes de Benaïssa se concentrent plutôt sur des discours de la cohésion et de l'uniformisation interne à la communauté. L'un et l'autre s'attachent dans leurs

¹ Slimane BENAÏSSA, « L'écrivain comme un juge de paix [entretien avec Thierry Guichard] », *op. cit.*, p. 18.

constructions dramaturgiques à démonter les mécanismes de conceptions fondées sur l'essentialisation des distinctions culturelles ou physiques. Mais Grumberg leur offrait un miroir discret ou parodique pour les dénoncer, alors que Benaïssa leur oppose des personnages qui questionnent leurs limites, tout en demeurant partie prenante de la communauté. La démarche de ses protagonistes à travers leurs déclarations ou leurs arguments lors des échanges vise à tester les limites de la contrainte d'un lien social qui les enferme dans un carcan hérité, dont ils ne peuvent se séparer. Le fait de donner sur scène voix et corps aux propos et aux conceptions des intégristes, ou simplement des tenants de la cohésion et de la tradition, constitue une manière d'appréhender les fondements et les motivations de ce repli et de cette entreprise de contrôle des existences.

La confrontation de perspectives divergentes structure particulièrement la pièce intitulée *Les fils de l'amertume* : celle-ci est découpée en quatre grandes séquences, encadrées d'un prologue et d'un épilogue. Chacune des deux premières séquences expose l'existence présente et passée des deux principales figures : le journaliste « condamné à mort » par les mouvements islamistes et le jeune intégriste qui l'assassinera dans la troisième séquence. L'un et l'autre retracent leur parcours et leurs questionnements, les rapports qu'ils ont eu avec leur mère ou leur père. Chaque partie associe une temporalité présente et une remontée dans le passé, à travers des scènes qui exposent l'enfance ou l'adolescence des deux hommes. Youcef, le journaliste, discute d'abord de la menace reçue avec ses amis et ses proches, puis relate en jouant certaines scènes les moments de son enfance et de sa jeunesse, en particulier la période où il a demandé et reçu l'autorisation de faire la prière, et a dû se séparer de l'univers des femmes. Le jeune Farid discute quant à lui avec l'émir intégriste et son entourage à propos du projet qu'ils mènent, mais il évoque également sa naissance et sa jeunesse de fils délaissé par un père qui a abandonné sa mère, et qui lui assène qu'il aurait préféré qu'il meure à la place du fils qu'il a eu en secondes noces. Cette sentence paternelle écrasante ne lui laisse d'autre choix que d'opposer à son père que Dieu seul peut juger qui doit mourir plus tôt qu'un autre.

Âmmi Salah : Tu n'as pas honte ?

Farid : je n'ai rien fait qui puisse offenser Dieu.

Âmmi Salah : mais c'est ton frère qu'on a enterré ! Ton frère !

Farid : On a enterré le fils de ton second mariage... Mes frères sont ailleurs.

Âmmi Salah : J'aurais préféré t'enterrer toi, plutôt que d'enterrer ton petit frère.

Farid : Ça, c'est Dieu qui décide, pas toi...¹

¹ Slimane BENAÏSSA, *Les fils de l'amertume*, op. cit., p.42.

Aux scènes de rejet et de violence systématique vécues par le jeune Farid s'opposent dans la première partie des scènes de rêveries et d'affection maternelle connues par Youcef durant son enfance. Si les deux personnages ne se rencontrent pas directement pour dialoguer et échanger leurs visions, les parallélismes et les oppositions qui apparaissent entre les deux parties font émerger un nouage entre l'aveuglement de la génération qui a vécu l'indépendance et qui n'a pas développé de vrai projet émancipateur par la suite, et le désespoir et la désorientation de la génération née juste après la fin de la colonisation.

Cette construction en diptyque permet de donner voix à des conceptions antagonistes, sans que l'une ne soit complètement valorisée et l'autre diabolisée. Face aux discours intégristes ou aux positions conservatrices ou abusives, le dramaturge privilégie en effet l'exploration et l'exposition des mécanismes et des raisonnements qui sous-tendent ces conceptions, sans les condamner sans détour, afin de saisir leurs motivations et leur intelligence. Benaïssa constate qu'« un imam intégriste peut être intelligent à un moment donné et [il] reconna[ît] son intelligence même si [il] n'[est] pas d'accord avec ce qu'il dit. »¹ Grâce à cette forme de confrontation ouverte au contact, l'opposition ne se résout pas par la désignation d'un vainqueur et d'un vaincu. Au contraire, le personnage de « l'ancêtre » – figure de narrateur et de coryphée – déclare dans son monologue qui clôt *Les fils de l'amertume* que la victime comme le tueur sont « à pleurer ».

L'ancêtre : Youcef est mort... et il est trop tard pour dire et pour parler après les morts qui se sont tus ; c'est tisser le dire en linceul. C'est enterrer les vertus du dialogue. [...] Youcef est mort ! Farid est à pleurer. Pleurer mes frères, sans choisir parmi les morts. Pleurer simplement la mort sans la nommer.
Tous s'approchent du corps de Youcef.
*Chant final. Noir.*²

V.2.c. Le théâtre comme espace de spéculation et d'introspection intime

La difficulté et la sinuosité du parcours des protagonistes de Benaïssa pour définir leur relation et leur écart par rapport aux prescrits et aux attentes de leur communauté d'appartenance s'inscrivent aussi dans une construction dramaturgique hybride et rhapsodique. Les pièces incluent des chants, des morceaux de musique prévus par les didascalies, de longues répliques sous forme de méditation poétique. Par ailleurs, les personnages assument souvent les statuts de narrateur, de commentateur et de protagoniste d'événements ou de débats auxquels ils prennent part. Ils jouent parfois eux-mêmes pour

¹ Slimane BENAÏSSA cité par Thierry GUICHARD, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme », *op. cit.*, p. 17.

² Slimane BENAÏSSA, *Les fils de l'amertume*, *op. cit.*, p. 63.

imiter des personnes dont ils veulent invoquer les paroles et l'autorité. Ces figures sont partagées entre le désir sans cesse déporté de découvrir et d'exprimer une posture et un vécu propres et le besoin de participer à un tiers, à une communauté qui supporte l'interdit et l'ordre symbolique. Elles recherchent une position d'équilibre qui fasse valoir leur aspiration, mais qui puisse aussi être entendue par l'Autre. L'introspection par le dire rapproche les personnages de la posture de l'analysant, qui cherche à disséquer les composantes et les ressorts de son moi, sans attendre de résolution ou de réponse précise à son questionnement.

Benaïssa partage avec Paul Pourveur – nous aurons l'occasion de le voir plus en détail au chapitre suivant – certains principes d'écriture qui vont résolument à l'encontre d'une conception traditionnelle du texte de théâtre. Tous deux recourent volontiers à la narration, soit par l'intermédiaire de figures de narrateur, soit au travers de récits exposés par les protagonistes de l'action. En outre, l'un et l'autre dramaturges croisent souvent plusieurs intrigues ou plusieurs sujets de controverse. Enfin, leurs personnages livrent aux spectateurs leur vie intérieure, leurs réflexions et leurs hésitations. Les pièces de Benaïssa produisent donc par moments un effet de dislocation et d'hétérogénéité qui évoque le cours fluctuant et hétéroclite de la pensée ou de la conversation courante. L'auteur algérien parvient ainsi à maintenir un rythme soutenu dans ses œuvres où le débat et l'échange verbal des expériences et des points de vue remplacent la plupart du temps l'action. Si « le théâtre de Benaïssa privilégie la parole »¹, il « met en situation des espaces antagoniques »² et allie ainsi les revirements et les réparties aux méditations empreintes de silence et d'immobilité. Les protagonistes se confrontent aux autres, mais aussi à eux-mêmes, à leurs souvenirs et à leurs convictions, pour tenter de dégager une position de distance bienveillante ou d'adhésion critique par rapport à une situation et à un discours qui leur assignent une identité ou leur attribue une essence subalterne. Dans un article consacré principalement aux *Fils de l'amertume*, Janice Gross souligne la place importante faite par la dramaturgie de Benaïssa à l'examen de conscience et à l'exploration intérieure des figures présentées.

Thus, the conflict first expresses itself through the individual character before reaching its deeper resonance within the larger society. In one way or another, all of Benaïssa's plays reveal a similar underlying structure.³

¹ Ahmed CHENIKI, *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, op. cit., p. 103.

² *Id.*

³ Janice B. GROSS, « The tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's Drama of Terrorism », in *Theater Journal*, n°54, 2002, p. 375.

Cette structure qui amène le protagoniste à faire parler ses tiraillements et ses tensions personnelles pour faire écho aux malaises et aux errements d'une communauté transparaît très nettement dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*.

Le titre de cette pièce met l'accent sur l'examen de conscience et l'introspection, en renvoyant aux œuvres autobiographiques de saint Augustin et de Rousseau intitulées *Les confessions*. La pièce n'est pas autobiographique – le personnage principal s'appelle Karim, et non Slimane, et rien n'appuie une concordance entre lui et l'auteur –, mais il s'agit toutefois d'une sorte d'auto-présentation du jeune Karim, qui part de sa naissance puis retrace son enfance, son adolescence et ses débuts dans l'âge adulte. La vie de celui-ci s'inscrit dans les grandes étapes de l'histoire contemporaine de l'Algérie : son enfance se déroule en même temps que la guerre d'indépendance et son sevrage concorde avec les massacres de Sétif et Guelma¹, son adolescence se déroule concomitamment aux joies et aux désillusions de l'indépendance, tandis que son entrée dans l'âge adulte se passe sur fond de manifestations et d'attentats qui troublent le quotidien de l'Algérie depuis les années quatre-vingts. Le protagoniste met au jour dans des monologues et des saynètes sa perplexité par rapport à l'éradication des traces de la culture française, dont il a pourtant été imprégné, et par rapport aux crispations donnant lieu à des égarements et à des violences.

Les séquences du texte montrent toutes un moment de l'existence de Karim qui donne lieu à une discussion, à un différend concernant les comportements à adopter et les mots d'ordre à respecter. Ses parents se disputent par exemple sur l'obligation du port du voile pour sa sœur jumelle ; tandis que, plus tard, Karim discute avec une élève de son lycée à propos de la nécessité de considérer comme un martyr un de leurs camarades qui s'est suicidé à cause d'une injustice commise par leur directeur français.

Malika : Il est mort en martyr ? [...]

Karim : Non ! Ce n'est pas un martyr, parce qu'il est mort au collège, tué par des morceaux de verre. On ne lui a pas tiré dessus. Il n'y a que ceux qui meurent sous les balles qui sont des martyrs. Les autres sont des morts normaux. [...] C'est une question de cas.

Malika : Alors Rachid est un martyr. Seulement, son cas n'a pas encore été étudié...

Karim : Tu es complètement folle ! Un imbécile qui se fait accuser de pédé et qui se jette sur une vitre, c'est un martyr ? Un martyr, c'est plus sérieux que ça ! Avec des martyrs comme Rachid, dans un siècle, on aura pas encore l'indépendance...

Malika : Non ! Rachid a été tué par du verre français. C'est un martyr transparent. Mais toi, roi des cons, tu ne risques pas de le voir...²

¹ Ces massacres qui eurent lieu en 1945 à la suite de manifestations nationalistes donnent le ton de la guerre larvée qui aura cours sur le territoire algérien pendant les dix années suivantes. Les manifestations avaient tourné à l'émeute et une centaine d'Européens avaient été tués. La répression fut terrible puisqu'elle fit plus de 1500 victimes arabes. (Cf. Charles-Robert AGERON, *Histoire de l'Algérie contemporaine, 1830-1970*, Paris, PUF, 1970, coll. « Que sais-je », n° 400.)

² Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., pp. 30-31.

Les échanges et les confrontations alternent avec des monologues dans lesquels le personnage principal confie ses tensions et son embarras – il avoue par exemple dans une méditation adressée à l'ange Gabriel que plus il a l'obligation de suivre les préceptes religieux, plus il est sujet à des pensées charnelles. Au moment où il reçoit l'autorisation de commencer la prière du vendredi avec les hommes, il songe surtout au fait qu'il ne pourra plus accompagner sa mère au bain, et l'énonce à travers une longue tirade qui détaille tous les plaisirs corporels de cet événement.

Karim : Non, je n'irai plus au bain, faire ma sieste fœtale, la tête au frais, les fesses au chaud ; plaisir que Dieu nous limita à neuf mois. Oui, Gabriel. Nous sommes les enfants de plusieurs grossesses. Quant à vous, les anges, Dieu vous a épargnés dans sa miséricorde, les tortures du savoir... Ah ! Gabriel, mon ami ! Viens tremper tes ailes, et prie si le cœur t'en dit, et lis au nom de Dieu qui nous a faits d'adhérence. Et si tu veux, je te raconterai comment ma mère me masse l'échine jusqu'aux lombaires [...] comment elle me craque les os, à ne plus sentir mes articulations, capable de te mettre en quatre, mon frère ! [...] Je te dirai comment elle me dépoussière le nombril, et tu comprendras. Et tu sauras que quand ma mère me lave, mes sœurs me rincent, le diable me hante et je n'y peux rien...¹

Le monologue imaginativement adressé à un être abstrait, exempté de toute tension charnelle, offre un moment d'introspection et d'auto-analyse, lors duquel le personnage expose les tendances et les désirs qui échappent à sa maîtrise. Il découvre aussi les contradictions auxquelles il se confronte dans un environnement social où le corps humain est dissimulé ou annihilé pour ne pas offenser Dieu, qui pourtant a créé des hommes « faits d'adhérence » et non de purs esprits angéliques.

Les monologues dans lesquels le jeune homme se raconte sont par ailleurs autant d'occasions de faire part de son égarement face aux attitudes des adultes qui le gouvernent. Mais ces pensées ouvertes ne trahissent pas de cynisme ou de moquerie à leur égard ; elles participent plutôt d'une démarche d'autodérision du personnage vis-à-vis de ses doutes et de son inaptitude à participer sans recul à ces idéaux alors qu'il y décèle des contradictions et des intérêts particuliers.

Karim : Pour venger Rachid, Réda et moi, on s'était juré de trouver le chemin du maquis. Auprès de tous, on a tenté de savoir par où y aller : le cuisinier, le jardinier, même Monsieur Tahar, prof d'arabe, à qui on avait écrit au bas d'une interrogation écrite : "On veut aller au maquis. Aidez-nous !" Il nous a mis zéro. Avec comme observation : "Répondez aux questions que l'on vous pose !" Personne n'a voulu nous aider.

Je n'ai rien compris à cette guerre !

Mon oncle se bat pour la liberté.

Mon cheikh se bat pour Dieu.

Mon grand-père se bat pour la terre.

Mon père pour son commerce.

Pour ma mère, c'est une guerre d'hommes.

Chacun fait la guerre à sa manière et de son côté, j'espère qu'on aura tous la même indépendance.²

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 31.

L'exploration biographique et intime s'accompagne d'autodérision : celle-ci constitue un ressort majeur dans le parcours qui permettra au personnage d'accéder à une séparation d'avec les prescrits que son entourage lui impose. La posture auto-ironique permet de concilier l'articulation paradoxale du titre de la pièce entre la sincérité de la confession et le mensonge de la mauvaise foi. Le retour vers soi fait accéder le personnage à l'échange de points de vue et au partage des conceptions propres, sans désaveu de son appartenance originaire. Karim ne renie en effet jamais sa spécificité et son appartenance arabo-musulmane, mais il remet en cause le rejet systématique envers les cultures européenne et française. Il préfère faire des divergences un sujet de plaisanterie plutôt que de frustration.

V.3. Regards de naïfs ou de faux ingénus sur les dogmes et les clichés

V.3.a. L'ambiguïté de la figure naïve : un principe récurrent chez Benaïssa

Le personnage de l'ingénu, de l'enfant ou de l'étranger qui jette un regard neuf et perplexe sur les habitudes et les conventions sociales constitue une figure courante – presque un topos – de la littérature théâtrale, du Moyen-âge à l'époque moderne¹. Le choix et le développement de ce genre de point de vue permettent de créer un effet de suspension par rapport aux évidences et aux opinions courantes, et d'étonnement face aux conventions qui régissent les relations d'une communauté. Jean-Marc Moura expose parfaitement cet aspect lorsqu'il rappelle l'étymologie de *naïf* :

L'enfant, l'étranger ou le misérable sont fondamentalement *naïfs*, si l'on se rappelle que l'adjectif vient de « natif » (latin *nativus*) et désigne ce qui est conforme à l'origine, à la nature, avant les apprentissages, la culture et les raffinements de la civilisation.²

S'emparer de la perspective d'un sujet qui découvrirait ou qui n'aurait pas tout à fait saisi les éléments, les références et les limites d'un groupe social peut introduire une forme de critique, de résistance au poids des hiérarchies et des conceptions établies, à condition que la démarche dépasse la simple entreprise de ridiculisation des paroles, des actes et des réactions de ce personnage. Lorsque la présentation de ses faits et gestes ne s'apparentent pas d'abord à une caricature moqueuse, l'intégration du point de vue du naïf expose une insouciance et un écart

¹ Cf. Charles MAZOUER, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique, Du Moyen âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.

² Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 233.

face aux contraintes et aux cadres qui font pour les autres partie intégrante de la réalité, au point de ne jamais les remarquer ni considérer leur possible changement. Recourir à ce genre de figure participe alors à la construction d'une dramaturgie souriante, mais aussi ancrée dans l'observation concrète et la critique.

En effet, le dramaturge qui feint d'explorer, de façon neutre, le point de vue du naïf utilise l'excuse de l'ingénuité pour pouvoir rendre perceptible les ellipses et les potentiels revers des structures et des jugements établis. Cette ingénuité élaborée, sciemment construite, prend une résonance d'autant plus forte que cette approche se présente d'abord comme dénuée de toute agressivité, portée simplement par une curiosité perplexe ou une faculté à observer en dehors des cadres – notamment moraux. La double portée que le masque de l'énonciation naïve offre au discours humoristique est d'ailleurs bien explicitée par Denise Jardon¹ :

C'est avec le regard neuf de l'enfant, de l'innocent du village, de l'étranger, découvrir aux yeux de tous le ridicule de ce qui nous entoure, de ce que nous vivons comme naturel. Le faux naïf, sans avoir l'air d'y toucher, met les pieds dans les plats avec son franc parler. Son regard « neuf » voit tout et sa langue « innocente » dit tout.²

L'on comprend donc l'intérêt présenté par ce type de figures pour Slimane Benaïssa, dont les pièces mettent en scène des situations de « désubjectivation » et de tensions identitaires. L'énonciation prétendument ingénue constitue un contrepoint adapté pour fissurer les marquages et les contours que les discours dominants imposent comme seules identifications possibles.

Les personnages d'enfants, d'adolescents ou de jeunes adultes qui se retrouvent dans la majorité des pièces du dramaturge algérien ont un statut de pivot : d'une part, ils cherchent à faire leur place, à s'appropriier leur environnement et son histoire ; mais d'autre part, ils questionnent leurs parents et leurs éducateurs, ils interrogent les discours qui prétendent les définir. C'est le cas de la cadette d'*Au-delà du voile*, qui – nous l'avons vu – expose ses volontés comme si la subordination commune des femmes à leurs tuteurs masculins pouvait sans problème faire exception pour elle. Son insistance trouve d'ailleurs comme réponse l'observation passive de sa sœur, qui décrit les situations les plus injustes sans offuscation.

La cadette : Combien de fois t'ai-je dit que je voulais habiter seule !

L'aînée : Il n'en est pas question... et je ne veux même pas en entendre parler ! Des hommes pleins de qualités n'arrivent pas à se loger dans un pays où il n'y en a que pour eux. Et toi, femme, avec tous tes défauts, tu veux un logement.

¹ Laquelle s'appuie pour ce constat sur quelques observations contenues dans l'article de Dominique NOGUEZ, « Structure du langage humoristique », in *Revue d'Esthétique*, t. XXII, n° 1, janvier-mars 1969, pp. 37-54.

² Denise JARDON, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris/Gembloux De Boeck-Duculot, 1988, p. 146.

La cadette : Et quels défauts j'ai... pour ne pas avoir droit à un logement ?

L'aînée : Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ? Personne. Même pas le dernier des bureaucrates.¹

Dans *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, les premiers monologues des femmes sont empreints d'une forme de candeur ou de confiance absolue dans les êtres qui les entourent ou dans les perspectives que ceux-ci leur proposent.

Alice : Je m'appelle Alice. [...] Je promenais mes rêves secrets. Et à chaque pas, je me donnais l'illusion qu'ils allaient se réaliser. Je me souriais, je me disais des "je t'aime". J'étais heureuse d'être en moi, d'être avec moi. Je rêvais à Madame Bovary, et j'entendais les opéras de Verdi...

(Antoinette, d'origine africaine, entre en relisant la première lettre qu'elle a reçue au Sénégal)

Antoinette : "Très chère Antoinette, je sais que ma lettre va être une très grande surprise pour toi, parce que tu vas réaliser le plus grand rêve de ta vie. Tu te souviens ? Quand tu étais petite, tu disais : "Je voudrais épouser un blanc, pour avoir des enfants métis" ; c'était ton plus grand rêve. Eh bien, ma chère belle-sœur, tu vas le réaliser. J'ai un copain français qui a un travail stable et une belle maison dans le Sud. Tu vois la chance que tu as ? ! Tu ne manqueras même pas de soleil !

Ces personnages féminins d'origines et de conditions sociales très diverses ont en commun un abandon imaginaire à l'autre. Leur crédulité n'a ici rien de feint et suscite le demi-sourire plus que la dérision, car leur conception trop positive et optimiste se retournera contre elle. Leur discours s'inscrit dans la même veine que celle de certains personnages de Grumberg et que nous avons qualifié d' « humour tragique de l'aveuglement »². Les bonnes intentions mènent celui qui s'y attache à une situation insoutenable. Cette mise en évidence du désir de croire que l'autre sait et peut apporter une réponse ou une explication ultime apporte une lucidité bienveillante, pour dépasser l'alternative entre pitié et incompréhension face à la situation des femmes victimes de la violence conjugale.

V.3.b. Ingénuité et interrogations entre bonne et mauvaise foi

Dans *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, les monologues d'introspection du personnage principal alternent avec des dialogues qui le confrontent souvent à des discours dogmatiques, exprimant des obligations ou des interdictions et délimitant son être et ses possibles. L'une des scènes de la séquence intitulée *Enfance* reconstitue un cours à la médersa, durant lequel le cheikh professe des jugements catégoriques sur le rapport à Dieu et la structure familiale. L'enseignement consiste en une répétition pure et simple de ces leitmotifs.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 10.

² Cf. supra, point IV.3.

Le cheikh : Cette médersa a été ouverte pour Dieu, elle ne fermera ses portes que par la volonté de Dieu.

(S'adressant à l'enfant) Dieu nous a donné à nos parents dans des couffins, à travers la fenêtre de leur chambre.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Ma mère est blanche, aux yeux noirs ; elle travaille à la maison ; et comme ses seuls clients, c'est nous et mon père, elle a pour métier d'être gentille.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Le père est méchant, c'est normal. Il travaille dehors.

(L'enfant répète sur un ton coranique)

Le père fait la prière, la mère donne à téter. C'est ainsi que vous vous perpétuez. Car Dieu est capable de tout.

(L'enfant répète sur un ton coranique)¹

L'énonciation malicieuse du narrateur adulte tire son origine dans les contradictions perçues par l'enfant qu'il était, puisque les scènes dialoguées se présentent comme la reconstitution de souvenirs d'événements vécus. L'enfant ne reste donc pas longtemps dans une crédulité passive : il se confronte aux divergences entre les préceptes du cheikh et les conditions imposées par le système colonial, et se voit parfois obligé de les combiner par un écartèlement périlleux. Après avoir observé qu'il savait chanter « Frère Jacques, dormez-vous » en français et « Soldats de Dieu, levez-vous » en arabe, Karim, à la fois protagoniste et observateur, oppose au cheikh toute une série de raisons justifiant l'injonction paradoxale d'apprendre et l'arabe et le français.

Le cheikh : Apprenez l'arabe !

Karim : Vous saurez qui vous êtes.

Le cheikh : Apprenez le français !

Karim : Vous saurez qui ils sont.

Le cheikh : Apprenez le français !

Karim : Vous gagnerez votre vie.

Le cheikh : Apprenez l'arabe !

Karim : Vous sauverez votre âme.

Le cheikh : Apprenez le français !

Karim : Pour une meilleure émigration.

Le cheikh : Apprenez l'arabe !

Karim : Pour une meilleure résistance.²

Les répliques de Karim appuient les injonctions du cheikh, mais elles soulignent néanmoins l'oscillation intenable entre exclusion des structures françaises et invocation de celles-ci comme référence.

En outre, l'enfant remarque à plusieurs reprises les différences de pratiques culturelles, et le coup que ces écarts portent à la prétention d'absolu et d'unicité affirmée par ses éducateurs musulmans. La détermination des adultes à affirmer certaines spécificités identitaires croît à mesure que l'enfant grandit et découvre les différences culturelles – ce qui

¹ Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

l'amène à s'interroger à propos de la légitimité ou de la raison des conduites et des convictions de sa communauté. Sa tentative de compréhension se heurte alors à un refus de toute interrogation critique au profit d'un repli sur la seule référence à la dimension transcendante de la volonté divine et de l'héritage transmis par les aïeux. Ses questions et ses observations font état d'un point de vue neuf, encore inconscient du caractère conventionnel des pratiques coutumières ainsi que des prescrits et des interdits implicites qui participent d'une forme de normalité et de préalable déterminant les comportements et les relations. L'énonciation naïve – qu'elle soit sincère ou feinte – manifeste une forme de séparation vis-à-vis de l'Autre : elle produit donc souvent des effets plaisants, puisqu'elle partage avec le discours humoristique un principe de dévoilement de structures implicites ou de certains faits refoulés. Les observations naïves fonctionnent également à partir d'un dédoublement signifiant car, d'un point de vue extérieur, elles apparaissent comme pertinentes et clairvoyantes, mais pour les personnes imprégnées de ce substrat, elles relèvent de « ce qui ne se dit pas » et constituent une transgression. Leur structure reflète sur ce point l'ambivalence observée par Freud, pour lequel la marque d'humour est à la fois pertinente et déplacée¹ – l'ambivalence constituant une caractéristique majeure du discours humoristique².

Les interrogations enfantines du protagoniste principal des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* partent de l'observation des différences ou de particularités culturelles, et provoquent soit le rejet et l'incompréhension, soit le renversement des significations et des pratiques courantes. Lorsque le personnage pose par exemple les mêmes questions concernant la polygamie ou les processions chrétiennes à son cheikh ou à sa mère, il reçoit des réponses différentes, révélatrices d'un égocentrisme crispé ou, au contraire, flegmatique.

Karim : Sidi, pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme ?

Le cheikh : Parce qu'en islam, les hommes ont droit à quatre femmes.

Karim : Sidi ! Les femmes, elles ont droit à quatre hommes ?

Le cheikh : Y a pas à dire, tu es monté à l'envers. C'est déjà compliqué pour les hommes d'avoir quatre femmes... [...]

Karim : Sidi ! Pourquoi le curé marche en se regardant dans un miroir ?

Le cheikh : Pour ne pas regarder le ciel. Car les chrétiens, une fois l'an, boudent la lune qui est aux Arabes. Parce que nous, nous avons un calendrier lunaire et eux, un calendrier solaire.

[...]

Karim : Maman ! Pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme ?

La mère : Parce que nous, les femmes, selon le compte des hommes, nous valons un quart d'homme. C'est pour cela que les hommes peuvent épouser quatre femmes. [...] Un homme c'est déjà les emmerdements de quatre ! Donc en épousant un homme, c'est comme si tu en avais épousé quatre. [...]

Karim : Maman ! Pourquoi le curé marche en se regardant dans un miroir ?

¹ Cf. Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 400.

² Cf. supra, point I.3.a.

La mère : Parce que les Français adorent se regarder. C'est pour ça qu'ils ne voient pas dans quel état nous sommes. Le jour où le miroir se cassera, tu verras le malheur que ce sera.¹

D'autres questions posées à son père ou à ses professeurs français laissent également le jeune protagoniste dans la confusion par rapport à la validité de telle ou telle orientation ou de traits identificatoires. Il expose d'ailleurs sa désorientation face aux contradictions entre les attentes de son entourage ainsi que face aux barrières que ces cadres imposent à ses aspirations et désirs :

Chacun a un droit chemin à nous indiquer : le cheikh, celui de Dieu ; l'instituteur, celui de la République ; mon père, celui des souks. Et personne n'est d'accord pour que j'aime Gracia : le cheikh, parce qu'elle est chrétienne, l'instituteur parce que je suis arabe et mon père parce qu'on n'aime pas les femmes, on les épouse... et qu'il n'est pas question que j'épouse une Française.²

Toutefois, au fur et à mesure que la pièce avance et que Karim grandit, sa perplexité fait place à une appropriation des codes et à leur exploitation sur un mode faussement ingénu, qui correspond à la « mauvaise foi » que Benaïssa attribue au personnage à travers le titre. Il va jouer des différents schèmes pour échapper aux clivages et aux carcans identitaires et pour inscrire sa singularité par rapport à sa communauté d'appartenance, sans pour autant renier cette dernière ni rejeter ses spécificités.

V.3.c. L'espièglerie comme charnière pour rouvrir le débat

La confrontation et le débat qui caractérisent l'écriture théâtrale de Slimane Benaïssa forment une voie pour déstabiliser les discours identitaires fondés sur l'ancrage et la fidélité absolue à une appartenance originaire. Puisqu'il s'agit sur scène d'initier un dialogue et d'esquisser l'opportunité d'une mobilité subjective entre différents traits identitaires, la taquinerie et la dérision offrent un détour efficace pour recréer une connivence autour du changement et de la multiplicité des identifications. Les personnages qui interrogent les normes et les représentations intégrées par leur entourage s'apparentent à la figure du picaro, taquin par nécessité de se défendre plus que par provocation agressive. Leur espièglerie correspond à une contestation sous-jacente, opérée à travers un dépassement des cadres de pensée et des traits érigés en fondamentaux. C'est celle que Slimane Benaïssa lui-même condense à travers l'anecdote suivante, qu'il raconte pour terminer un exposé sur l'ensemble de sa « seconde » carrière d'écrivain, en France et en Europe :

¹ Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., pp. 9-11.

² *Ibid.*, p. 12.

Un jour, j'ai dit à mon père : « C'est quoi l'exil ? » Il m'a répondu : « C'est quand tu vis sur une terre dans laquelle ne sont pas enterrés tes aïeux. »
Plus tard, j'ai compris que tant que je n'habiterai pas la lune, je ne serai jamais en exil.¹

Sa remarque ne conteste pas immédiatement la définition catégorique donnée par le père ; elle agit plutôt sous la forme d'une boutade, qui remet en perspective le caractère problématique et contingent d'une identité fondée sur l'imaginaire d'un passé continu et d'une distinction absolue par rapport aux autres.

Par ailleurs, la figure du petit être pauvre ou humble mais capable de déstabiliser les puissants ou les doctes par ses facéties connaît un équivalent dans les contes berbères et la culture populaire du Maghreb. Il s'agit du personnage de Djeha, qui intervient dans de très nombreuses histoires drôles et défie les autorités, musulmanes ou coloniales. Il existe donc une tradition de drôlerie mêlant burlesque, irrévérence et questionnement des positions établies, que Benaïssa se réapproprie en l'articulant à sa recherche de confrontation et de rencontre entre les communautés, et à sa démarche de rappel de la pluralité culturelle de l'Algérie elle-même. En effet, le dramaturge insiste à plusieurs reprises² sur le fait qu'il lui paraît très dommageable de renier la multiplicité des langues et des héritages qui ont construit l'histoire du pays, au profit d'une identité arabe et islamique uniforme. Il constate par exemple que le français banni par le F.L.N. a en réalité joué un rôle dans la constitution des mouvements de libération et de lutte contre le joug colonial :

Malgré la politique d'arabisation mise en place dès l'indépendance, la langue française exprime un espace de notre mémoire qu'on ne peut pas ignorer. Nier la langue française, c'est nier une partie de notre histoire. La déclaration de guerre de 1954 a été rédigée en français, la plate-forme du premier congrès de la Soummam a été rédigée en français et bien d'autres textes fondateurs de l'Algérie moderne.³

La dérision surgit de la simple mise au jour des contradictions historiques ou des incohérences logiques sous-jacentes aux formes de lien social fondées sur la soumission ou l'assimilation totale à une norme rigide, qui impose une identité et prescrit l'ensemble des comportements qui doivent en découler.

Les failles d'un discours qui prive les sujets de leur liberté d'identification et les rive à une origine transparaissent particulièrement à travers les observations de personnages situés à la croisée des cultures, qui cherchent à les articuler pour se défaire de l'obligation de prendre

¹ Slimane BENAÏSSA, « L'histoire d'un exilé de l'histoire », in Beïda CHIKI et Marc QUAGHEBEUR, sous la dir. de, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire, Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie », n° 10, p. 289.

² Cf. Slimane BENAÏSSA, « Discours de réception du Doctorat honoris causa de l'Institut National des Langues Orientales, mai 2005 », « L'homme-écrivain », in *Les cahiers de Prospéro*, n° 2, juillet 1994, pp. 9-15, et « L'histoire d'un exilé de l'histoire », *op. cit.*, pp. 261-289.

³ Slimane BENAÏSSA, « L'histoire d'un exilé de l'histoire », *op. cit.*, p. 264.

un parti. L'énonciation espiègle ou ingénue, qui récusé les tensions et les radicalisations identitaires, constitue un rouage central, présent dans toutes les pièces de Slimane Benaïssa. Même dans la situation dramatique la plus tendue du *Conseil de discipline*, les logiques exclusives des enseignants sont désamorçées par les taquineries mutuelles et par les discours qu'ils attribuent aux parents de l'élève pied-noir ou de l'élève arabe dont il est question. Le professeur qui prend le point de vue de la mère pied-noir répond à son collègue français et raciste en le renvoyant à sa part de responsabilité dans la violence commise par son fils.

Sultanat : Madame Jacomino, ce n'est pas la peine de vous énerver. Ce qui arrive à votre fils, c'est normal. C'est une dispute avec des Arabes.

Sisco (Mme Jacomino) : C'est pas normal, même avec des Arabes. Nous avons toujours travaillé et vécu avec des Arabes. Mon mari prend la mer avec des Arabes, par beau temps et par hiver : il n'y a jamais eu d'histoires entre nous. Si vous, professeurs, ça vous console que ce soit une dispute avec des Arabes, je comprends mieux comment on en est arrivé à la guerre. Vous avez admis l'inadmissible.¹

C'est dans le contraste entre ce désamorçage et l'obsession des appartenances qu'une des spectatrices de la première lecture publique du *Conseil de discipline* trouve l'origine du rire suscité par le texte. Elle clôt sa recension du spectacle en ces termes :

Comment fait-on pour rire, car on rit tout au long de la pièce même quand on pressent qu'il n'y aura pas de solution. C'est que les hommes, même au creux de leurs drames, conservent miraculeusement leurs capacités à ruser, ou à nier l'évidence, ou à s'accrocher aux fragiles certitudes que procurent le règlement, et les diverses conventions créées pour éviter de se regarder en face. Il faut dire aussi que parmi ces ruses, il y a le piège des mots dans lequel s'engouffrent avec bonheur Sultanat, le pied-noir, en tête, mais aussi tous les autres.²

Finalement, l'expression la plus marquante de cette espièglerie qui subvertit les carcans et les ségrégations identitaires à travers toute l'œuvre théâtrale de Benaïssa réside dans les séquences des *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* où le personnage principal devenu adolescent rencontre une jeune femme française. Le dialogue de leur première rencontre évoque explicitement l'humour en tant que mécanisme dévoilant l'artificialité des distinctions identitaires et le caractère conventionnel des structures sociales.

Karim : Avant, quand je sifflais les Françaises d'avant, elles me disaient « Sale Arabe » ; et vous, vous me dites « Merci ». Pourquoi ?

Micheline : Vous m'avez manifesté, avec humour, que j'existe.

Karim : Pardon Madame, « humour » ça veut dire quoi ?

Micheline : Quelque chose qui souligne parfois l'absurdité de ce monde, pour faire rire.

Karim : Excusez-moi Madame, mais « absurdité » c'est quoi ?

Micheline : L'absurdité est une chose qui ne correspond à aucune logique.³

¹ Slimane BENAÏSSA, *Le conseil de discipline*, op. cit., p. 45.

² Françoise LE FLAIVE, « Une leçon d'humanité » [Avis d'une spectatrice à Limoges], in *Dossier de production du Conseil de discipline*, conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote MLTB 1625.

³ Slimane BENAÏSSA, *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 33.

Et lors de la séquence du premier rendez-vous entre le jeune Algérien et la jeune femme, la subversion humoristique permet de déconstruire l'obligation absolue de soumission aux dogmes religieux. À un discours religieux qui condamne strictement son désir, le personnage rappelle la faillibilité qui sépare l'humain de la perfection divine.

Karim : [...] Tu veux que je résiste. Mais Dieu, si je résistais à ça, après je serais capable de tout ! Oui, capable de tout ! Dieu, tu es le seul capable de tout, je ne peux t'égaler. Laisse-moi ma fragilité, Dieu, je veux rester vulnérable. [...] Alors sois grand autant que tu veux, moi j'ai décidé d'être avec elle aussi divin que je pourrai.

(*Micheline revient, ils dansent sur une musique de slow*)¹

L'espièglerie et la fausse ingénuité de ces remarques ouvrent – comme dans l'ensemble des pièces de Benaïssa – sur un renouvellement de la réflexion et du dialogue concernant les normes et les dogmes hérités, sans reniement de l'importance de la connaissance de l'histoire et des spécificités culturelles.

V.4. Déconstruction humoristique des clichés et des cadres normatifs

V.4.a. Déconstruction des présupposés par le dialogue : *Prophètes sans dieu*

La production de remarques décalées et drôles représente une dimension importante de l'écriture des pièces francophones de Benaïssa. C'était sans doute déjà le cas pour son œuvre écrite en arabe algérien, puisqu'il existe une captation d'une représentation de *Rak khouya ouana chkoun ?* à Alger, qui montre à de nombreuses reprises un public riant aux éclats. C'est en outre un aspect auquel l'auteur avoue accorder une grande attention lors de la rédaction de ses pièces en français : « je fais toujours des trucs non pas comiques mais avec une légèreté qui frémit sur la scène. J'aime beaucoup ça. Je veux un sourire permanent, une aisance. »² Pour susciter cet effet plaisant et ce sourire de connivence avec le spectateur, le dramaturge recourt dans ses œuvres aux grands principes du discours humoristique que nous avons exposés au premier chapitre de ce travail, en s'attachant toutefois particulièrement au jeu avec les références culturelles, au dépassement des catégories et des cadres habituels pour subvertir les clichés et les normes traditionnelles, ainsi qu'au regard distancié et détaché posé par les protagonistes sur les difficultés qu'ils vivent ou les violences auxquelles ils se heurtent. Pour

¹ *Ibid.*, pp. 40-41

²² Slimane BENAÏSSA, « L'écrivain comme un juge de paix [entretien avec Thierry Guichard] », *op. cit.*, p. 18.

traiter des problématiques sensibles et pénibles telles que les conflits entre les cultures et les convictions religieuses, l'énonciation humoristique offre un désamorçage des préjugés qui enferment l'autre dans une fonction de repoussoir ou de bourreau. La structure dramaturgique de *Prophètes sans dieu*, qui exploite sur un mode léger le principe du dialogue interreligieux, offre l'occasion la plus nette de tourner en dérision ces mécanismes de stéréotypie et de rejet.

La pièce met en effet en présence les figures emblématiques du judaïsme et du christianisme, Moïse et Jésus, ainsi que le personnage de l'auteur, qui se présente comme un croyant musulman. La discussion entre ces trois protagonistes s'enclenche à partir du fait que l'auteur évoque son aspiration enfantine à devenir plus tard « le prophète des juifs, des chrétiens et des musulmans » : cette ambition naïve, condamnée par son cheikh, conduit à une relecture des textes sacrés et à un dialogue avec les dires des prophètes reconnus. Mais le sérieux des textes religieux est immédiatement dépassé par les attitudes et les paroles pusillanimes de Moïse et Jésus : chacun se lance dans une argumentation pour soutenir qu'il est le meilleur, qu'il a été réellement investi par Dieu et que sa conviction et ses actions valent plus que celles des figures des deux autres grands monothéismes. Leurs paroles créent un effet incongru car elles contredisent complètement le message de paix et d'humilité que véhiculent leurs enseignements transmis par les textes religieux. Dans sa première réplique, Moïse s'empresse par exemple de prévenir toute conception selon laquelle il serait un enfant abandonné.

(*Moïse entre*)

Moïse : Si j'ai remonté le Nil dans mon berceau jusqu'au cœur du pouvoir pharaonique, ce n'est pas parce que ma mère m'a abandonné. C'est parce Dieu m'a prédestiné et que ma vie devait commencer ainsi.¹

Et lorsque Jésus entre en scène quelques instants plus tard, après que Moïse a raconté la libération des hébreux et son voyage à travers le désert, il rabroue Moïse sans façon et enraye d'une seule phrase le discours narcissique de son prédécesseur.

(*Jésus entre*)

Moïse : Te voilà, toi.

Jésus : Qu'on s'entende Moïse : je suis le fils de Dieu et tu n'es que Son prophète.²

Le personnage de l'auteur participe aussi en évoquant les allusions au judaïsme et au christianisme contenues dans le Coran, qui reconnaît leur existence mais en conteste la validité. Il lit par exemple à Jésus le passage révélé par Mahomet qui nie la résurrection.

L'auteur enfant : Ecoute ce qu'Allah dit dans le Coran.

«Voici, nous avons tué le Messie,

¹ Slimane BENAÏSSA, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 10.

'Issa le fils de Mériem, l'Envoyé d'Allah.'
 Mais ils ne l'ont pas tué, ils ne l'ont pas crucifié,
 C'était seulement quelqu'un d'autre
 qui, pour eux, lui ressemblait.
 Ils ne l'ont certes pas tué :
 Allah l'a élevé à Lui,
 Allah, le puissant et sage.
 Qu'est-ce que tu dis de ça ? C'est dans le Coran.
Jésus : En ce qui me concerne, il faut croire les Evangiles.¹

La figure de Mahomet et la tradition islamique font par ailleurs aussi l'objet de considérations irrévérencieuses de la part des deux autres protagonistes.

Jésus : [...] L'important c'est l'acte, non la manière de le dire. Les quatre sont d'accord sur le fait que le troisième jour, je n'étais plus dans le sépulcre mais sur la route de Galilée. C'est ça la vérité !
L'auteur enfant : Mahomet affirme le contraire. Pour lui, c'est la manière de dire qui prouve que c'est Dieu qui a parlé.
Jésus : l'Islam, c'est le côté poétique de mon père !²

Le jeu de comparaisons et de remarques caustiques ne s'apparente pas à une ridiculisation agressive des enseignements religieux et de leurs symboles. La démarche de Benaïssa vise plutôt à saper la tendance qu'ont les tenants de chaque confession à considérer leur « chapelle » comme la seule valable. En donnant une tonalité informelle et iconoclaste à cette rencontre œcuménique, le dramaturge met à mal les clichés et les raisonnements qui supposent une hiérarchie entre les confessions. Malgré les sarcasmes que les protagonistes s'adressent, l'énonciation de la pièce demeure humoristique car aucune des figures n'apparaît plus particulièrement condamnée. Il demeure une certaine bienveillance et une complicité entre les intervenants, qui s'interrogent d'abord aussi eux-mêmes par rapport aux deux questions autour desquelles se construit la pièce : la première concerne le fait que juifs, chrétiens et musulmans se déchirent, alors que leur Dieu est censé être le même puisqu'il est unique ; la seconde porte sur la possibilité même de représenter une figure d'essence religieuse sur la scène du théâtre, et en particulier Mahomet puisque la tradition musulmane interdit la figuration humaine. Tous se retrouvent autour de ces préoccupations ; et les plaisanteries leur permettent d'appréhender leur propre interrogation par rapport au fait que Dieu ait envoyé d'autres messagers qu'eux. Si Dieu est unique, pourquoi a-t-il transmis son message sous des formes différentes à trois hommes distincts ? Ce questionnement paradoxal induit une surenchère dans la recherche de la distinction qui établirait une primauté hiérarchique. La juxtaposition du narcissisme de chacun produit alors un effet humoristique

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Id.*

car leurs arguments s'appuient sur des cadres complètement différents, qui se neutralisent mutuellement.

L'auteur : Mais que veux-tu, Moïse : trois histoires, trois familles, trois Dieu, trois guerres ? Dieu est unique. Mais trois Dieu, même uniques, ça fait trois dieux malgré tout.

Moïse : Je suis le premier.

L'auteur : Il est le dernier !

Jésus : Et moi, je suis l'unique.

Moïse : Vous auriez dû coller un peu plus à ce que j'ai fait et à ce que j'ai dit. Vous vous êtes trop éloignés. Ce n'était pas une bonne façon de défendre l'unicité de Dieu.¹

La présupposition par chacun d'une précellence de sa propre confession et de ses dogmes vacille lorsqu'elle se confronte à la parole des autres, qui considèrent à l'évidence qu'eux seuls détiennent la vérité.

La déstabilisation des identifications religieuses passe aussi par la subversion de la figure canonique du prophète. Les répliques de Moïse et Jésus convoqués par l'auteur sont entièrement dépouillées de toute rhétorique prophétique : les deux personnages semblent même plus « humains » – engoncés dans la contingence de leur propre situation – que celui de l'auteur. Cette subversion ne crée pas qu'un simple décalage comique ; elle renforce la dimension humoristique de *Prophètes sans dieu* car elle renvoie au rapport entre réel et idéal. Théodor Vischer, philosophe allemand, considère que l'humour participe d'un mouvement dialectique, centré sur le rapport de l'idéal et de la concrétude réelle. Pour Bergson, ce rapport est également constitutif de l'humour, qui jouerait à présenter la réalité et ses imperfections comme un idéal désirable ; Vischer relève par contre plutôt le mouvement inverse, de mise à bas de l'idéal :

Le plus idéal qu'un cœur humain peut éprouver, un esprit humain désirer, le plus spirituel, le plus idéal à nous enthousiasmer dans la contemplation de l'univers, l'humour le rend ridicule dans le même monde, chez le même homme par une collision avec ce qu'il y a de plus infime.²

Les deux prophètes et le personnage de l'auteur participent à la déchirure du voile de l'idéalisation, en faisant preuve d'une large autodérision par rapport à leur histoire ou aux enseignements de leur religion. L'auteur reprend par exemple sur le mode de l'hyperbole les stéréotypes du discours courant occidental sur les pratiques et les habitudes religieuses des musulmans. Il précise par exemple que son cheik lui « a enseigné que, selon la religion musulmane, Mahomet ne peut en aucun cas être montré ni en peinture, ni en sculpture, ni en chair, ni en os, ni même en dessin animé. »³ Cette extension hyperbolique de l'interdit à un

¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

² Friedrich Theodor VISCHER, *Le sublime et le comique, Projet d'une esthétique*, trad. de l'allemand par Michel ESPAGNE, Paris, Kimé, 2002, coll. « Esthétiques », p. 153.

³ Slimane BENAÏSSA, *Prophètes sans dieu*, *op. cit.*, p. 22.

média tout à fait contemporain introduit un décalage surprenant par rapport à une liste a priori cohérente. L'auteur évoque en outre le prosélytisme et la « guerre sainte », qui constituent une composante importante de l'Islam, et le présente à la fois comme normal, évident, et comme cynique et intéressé.

Jésus : Mahomet n'appartient qu'aux musulmans ?

L'auteur : Il est à tout le monde, aux musulmans parce qu'ils sont musulmans, et aux non-musulmans en attendant qu'ils le deviennent.¹

L'auteur : [...] Dieu, sois clément avec ceux qui ont compris
et pardonne à ceux qui n'ont pas compris.

C'est la prière de mon cheik à chaque fois que les cloches de l'église sonnent. Sauf les jours d'enterrement. Quand je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu : « Il faut enterrer les morts dans leur foi et convaincre les vivants de TA foi. Un mort est irréversible dans sa foi, mais un vivant est toujours corruptible.²

Il évoque également la coutume musulmane de la mémorisation du Coran, mais la tourne en dérision en l'assimilant métaphoriquement à un trajet en transport en commun.

Moïse : [...] Tu connais le Coran ?

L'auteur : Oui, Par cœur, aller-retour.

Moïse : pourquoi aller-retour ?

L'auteur : Aller pour l'apprendre, retour pour m'en souvenir.

Moïse : J'aurais cru : aller pour comprendre, retour pour y croire...

L'auteur : Nous, on y croit avant même de l'avoir compris.³

Il dénonce ainsi implicitement le fait que cet apprentissage s'accomplit souvent au détriment de la discussion et de l'interprétation.

En parallèle, les deux prophètes émettent constamment des remarques sarcastiques ou auto-ironiques à propos des références et des idées reçues qui concernent la confession qu'ils ont instaurée. Leurs considérations sur les épisodes et les faits relatés par les textes religieux qui les touchent prennent une tonalité prosaïque, voire tout à fait inconvenante. Les événements majeurs, connus, de la vie de Jésus font systématiquement l'objet de commentaires peu orthodoxes, même de la part du protagoniste en question. Celui-ci rapporte ainsi les considérations de Joseph à propos de « l'immaculée conception » :

Jésus : [...] C'est Joseph qui a rêvé. Il a rêvé que ma mère portait le Sauveur. Il a même dit à Aaron : « Si elle porte le Sauveur et qu'elle est l'épouse immaculée, comment l'étreindre ? Et si elle porte un vulgaire bâtard dans le ventre, comment l'étreindre ? Alors comme il est impossible de savoir, je ne la touche pas et je reste avec elle. »⁴

¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

² *Ibid.*, p. p. 24.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

Cette citation, qui ne figure bien sûr pas dans les Évangiles, dénote une attitude très pragmatique par rapport aux mystères divins, qui relève plus du calcul rationnel que de la foi. La crucifixion subit aussi dans la bouche de Jésus une réduction à sa dimension concrète et matérielle.

Jésus : Quant à moi, mes mises à l'épreuve étaient de faire retrouver la vue à des aveugles, de miraculer des lépreux et des boiteux. Moi-même, j'ai été éprouvé par le diable en plein désert, j'ai marché sur l'eau... et avec ça, j'ai fini crucifié.

Moïse : Tu l'as cherché ; que veux-tu que je te dise...

Jésus : Toi aussi, tu crois que je suis assez fou pour chercher à me faire clouer ?!¹

Les grands points de l'histoire de Moïse subissent ce même traitement burlesque : le personnage se fait tout à la fois arrogant et cavalier pour les évoquer. Alors qu'il discute avec l'auteur enfant du voyage du peuple juif de l'Égypte à la Terre Promise, il avoue sans honte qu'il pensait s'être égaré.

L'auteur enfant : Moïse ! Tu es parti tout droit vers la Palestine ?

Moïse : Bien sûr ! Parce qu'il fallait vite arriver en Terre Promise.

L'auteur enfant : Tu es sûr de cela ?

Moïse : Si je te le dis... Mais ce que je n'ai pas compris, c'est pourquoi je me suis retrouvé rapidement face à la mer et pourquoi le voyage a été aussi long.

L'auteur enfant : Parce que Dieu t'a détourné de ta route !

Moïse : Dieu m'a détourné ? Il n'aurait jamais fait ça.

L'auteur enfant : Regarde, c'est écrit sur la Torah : [...]

Moïse : Là, tu libères ma mauvaise conscience. Parce que j'ai toujours cru que c'était moi qui m'étais trompé de chemin alors que c'était une volonté d'Adonai.²

À travers ces extraits, l'on remarque que Benaïssa lie le recours à des références religieuses largement connues et une posture d'autodérision par rapport à ce savoir sérieux. Selon Jean-Marc Moura, face au sérieux, « l'humoriste procède selon une stratégie d'évidement plutôt que d'évitement »³, c'est-à-dire qu'il reprend des formes ou des données propres au discours sérieux, mais les dépouille de toute dignité en même temps qu'il se présente lui-même comme dépouillé de toute prétention et de tout semblant.

La quatrième et dernière séquence de la pièce exploite moins le détournement des références religieuses, mais repose encore sur le principe de l'autodérision. Les personnages y affichent leur statut d'acteur en train de jouer, et plaisantent à propos de l'impasse théâtrale dans laquelle ils se trouvent à la suite de l'interdit qui pèse sur la représentation humaine – celle de Mahomet en particulier – dans la tradition islamique. Cet interdit met la théâtralité en échec et rend donc caduc le projet initial de la pièce. Les acteurs reprochent bien entendu au

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Id.*

³ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 117.

personnage de l'auteur de ne pas parvenir à mettre son projet en œuvre. Toutefois ils relèvent surtout les aspects ridicules et cocasses de leur situation. D'autre part, ils s'empêchent eux-mêmes dans leurs conceptions de la représentation théâtrale alors qu'ils tentent de trouver des solutions pour sortir de l'impasse.

L'acteur Moïse : [...] Puisqu'il ne veut pas jouer Mahomet, je propose que vous inversiez les rôles.

L'acteur Jésus : C'est-à-dire ?

L'acteur Moïse : Toi, tu joues Mahomet et lui Jésus, et n'en parlons plus.

L'acteur Jésus : Et qui t'a dit que j'avais envie de jouer Mahomet, moi ? Et tu crois que lui il a une gueule de Jésus ?

L'acteur Moïse : Pourquoi ? Toi, tu as une gueule de Jésus ?

L'acteur Jésus : Je ne lui ressemble pas, c'est sûr, mais j'ai une tête à être crucifié, c'est certain. C'est ça l'important dans le rôle : avoir une tête à se faire crucifier...¹

À l'auteur qui propose de continuer la pièce en lisant le texte au lieu de le jouer afin de satisfaire le public et de mériter leur salaire, l'acteur-Jésus fait remarquer de manière tout à fait (im)pertinente : « c'est toi qui dois mériter ton salaire. Moi, j'ai joué Jésus, lui a joué Moïse. Tu es en train de nous expliquer depuis une heure qu'on mérite, en plus, une prime de risques... »² Cette réplique renvoie, sur le mode de la dérision, à la deuxième séquence, dans laquelle l'auteur évoquait les menaces de mort que lui adressent les intégristes pour la transgression de l'interdit de la représentation.

V.4.b. La réinvention de la loi par l'échange dans la distance humoristique

La tension autour de laquelle se construisent les dialogues des pièces du dramaturge algérien repose souvent – comme nous l'avons montré précédemment – sur la confrontation à une loi ou à un interdit édicté au nom d'un ordre transcendant, alors qu'apparaît une situation subjective ou contingente. La situation de *Prophètes sans dieu* s'articule par exemple à l'interdit de la représentation du prophète édictée par la doctrine musulmane : les deux autres prophètes refusent d'admettre tel quel ce dogme et de dialoguer avec un absent, au point que la représentation bascule brusquement vers un niveau sous-jacent où les comédiens discutent de la nécessité de s'en tenir au précepte sacré dans l'enceinte du théâtre, espace séculier et ouvert à l'expérimentation. La collision entre ce lieu de recherche et un ordre sacré qui rejette toute élaboration humaine produit des effets humoristiques insolites. Plusieurs remarques cocasses de l'auteur expriment cet écartèlement entre son travail de créateur et son intégration dans un cadre religieux qui impose une conception unique, orthodoxe, de ce qu'est la réalité.

¹ Slimane BENAÏSSA, *Prophètes sans dieu*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 41.

Il observe par exemple avec alacrité l'embarras que suscite la primauté d'un texte ancien par rapport aux moindres gestes de la vie quotidienne – tout ce qui ne figure pas dans le Coran étant suspect.

L'auteur : [...] Par exemple, il n'est écrit nulle part que Mahomet a eu un jour à monter ou à descendre des escaliers. On ne sait donc pas si Mahomet a, un jour dans sa vie, franchi une marche dans un sens ou dans l'autre. Moi qui monte et descends des escaliers tous les jours, je n'ai pas le droit d'imaginer une seconde que mon prophète a pu faire la même chose que moi. [...] moi, en faisant ce que je ne peux imaginer mon prophète en train de faire, je suis en faute par rapport à la religion puisque je fais ce qu'il ne m'a pas dit de faire. Je monte et je descends l'escalier dans l'ignorance totale de la manière prophétique de le faire.¹

L'impossibilité de concevoir quoi que ce soit en dehors des prescriptions consacrées entraîne des conséquences invraisemblables et des situations paradoxales.

L'auteur : Quand j'écrivais, je le voyais dans ma tête pour de vrai : petit, brun, les cheveux longs, petite taille, fier, un regard noir profond, charismatique. J'ai même imaginé qu'il rentrerait par là sur scène (*il joue le prophète qui entre*) A ce moment, le public se lève et dit : « Dieu est grand et Mahomet est son prophète ».

L'acteur Jésus : Tu écris des textes pour le public aussi ?

L'auteur : Comme je ne peux l'imaginer interprété par un acteur, je ne peux que le voir pour de vrai. Et la foule doit l'accueillir puis ponctuer chaque fin de réplique par « Dieu est grand ! »²

Le respect absolu de l'interdit de la représentation auquel s'astreint l'auteur, même en esprit, débouche sur une situation invraisemblable, qui contredit l'habitus théâtral et ses conventions, selon lesquelles le public n'a pas à intervenir spontanément pendant la durée de la production.

Si *Prophètes sans dieu* souligne le fait que toutes les traditions religieuses imposent des normes – le rejet des idoles, les commandements, les interdits alimentaires, la circoncision, le baptême, etc. –, la pièce insiste aussi en particulier sur la récupération des principes religieux pour imposer une conformité sociale, et la transposition de préceptes en obligations absolues. Le personnage de l'auteur fait plusieurs fois références aux menaces que lui adressent les intégristes et aux violences exercées au nom de doctrines spirituelles, toujours en soulignant la confusion entre foi et certitude entretenue par ces mouvements idéologiques. La radicalisation religieuse est chaque fois comparée à une forme d'orgueil, qui contredit le motif allégué d'une soumission totale à Dieu.

L'auteur : Eh, Moïse ! Je suis menacé.

Moïse : Par qui ?

L'auteur : Par les intégristes.

Moïse : Comment ça ?

L'auteur : Ils m'ont écrit une lettre de menaces.

Moïse : Pourquoi ? Ils savent écrire ?

L'auteur : oui.

Moïse : Je suis prophète sur la base des Ecritures ; si tout le monde écrit, où va-t-on ?... Et qu'est-ce qu'ils t'ont écrit ?

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 38.

L'auteur : Ils m'ont envoyé la date et l'heure de ma mort.

Moïse : Mais Dieu seul les sait !

L'auteur : Etre croyant, c'est tendre la main vers Dieu. Les intégristes, eux, forcent la main de Dieu et ils savent tout.¹

La mise en évidence de cette contradiction principielle dans les discours orthodoxes et radicaux participe de l'énonciation humoristique : elle interroge leurs antinomies et leurs incohérences refoulées, tout en évitant une démarche de critique virulente et de rejet : ces remarques plaisantes permettent de ne pas leur opposer qu'une simple condamnation. Cette réaction humoristique est aussi mise en œuvre dans plusieurs autres pièces de Benaïssa. Les dialogues de *Marianne et le marabout* contiennent plusieurs répliques oscillant entre la causticité familière et la perplexité critique – telle cette remarque adressée au jeune prédicateur par le père de famille immigré : « Vous voulez faire de l'Islam un parti... mais Dieu n'est pas président de parti. Il est Dieu ! »² L'argument fonde également les remarques plaisantes de la sœur cadette d'*Au-delà du voile*.

Le personnage qui supporte le conflit autour duquel se construit le dialogue d'*Au-delà du voile* doit résister à une norme asservissante et à un discours qui marque son corps en lui offrant un carcan plutôt qu'un cadre. La difficulté à laquelle la cadette se heurte pour refuser le port du voile réside dans l'acceptation généralisée de celui-ci par son entourage, qui le considère comme relevant de la normalité et de la nécessité inconditionnelle. Plusieurs interventions de l'aînée témoignent de l'inscription dans l'ordre des choses des obligations faites à la femme par rapport à l'homme.

L'aînée : Ecoute, nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère !

La cadette : C'est lui l'orphelin qui n'a plus que nous, ses deux sœurs.

L'aînée : Bravo ! Tu veux inverser l'ordre du monde et renier la Chariâa. Tu veux jeter la loi divine à la mer.³

L'aînée : [...] pour moi, c'est clair dans ma tête : la femme cuisine, l'homme mange ; l'homme hurle, la femme se tait. A chacun son adjectif. [...] Quand le mari hurle, la femme se tait... c'est comme si tu disais « le ciel est bleu ».⁴

L'aînée : [...] Ton frère t'a ordonné de te voiler : voile-toi et n'en parlons plus. [...]

L'aînée : mais regarde autour de toi, tes cousines, tes tantes et moi-même nous le portons.⁵

Dans cette œuvre fortement en prise avec les tensions sociales algériennes de la fin des années quatre-vingts, les répliques des deux protagonistes et les didascalies font état des positions diverses par rapport à la montée en puissance des revendications islamistes et des

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Slimane BENAÏSSA, *Marianne et le marabout*, op. cit., p. 37.

³ Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

conceptions théocratiques. On entend par exemple le bruit des manifestations, très fréquentes dans les villes du pays en 1990, ainsi qu'un chant de muezzin appelant à la prière. Benaïssa vise, à travers la confrontation des deux femmes, à analyser les logiques discursives en présence lors de la violente contestation à l'égard de la classe dirigeante et du régime imposé par un parti unique : face à la corruption du système établi, certains prônent une rénovation par le développement de valeurs fondamentales et communes pour tous ; d'autres aspirent plutôt à une ouverture et à une pluralisation des points de vue et des pratiques. Toutefois, le texte ne valorise pas univoquement une orientation : il pointe plutôt les failles, les impasses et les intérêts de chacune. Benaïssa choisit de ne pas faire intervenir d'homme dans la discussion et concentre l'attention sur les réponses différentes face à la mise en crise des structures sociales.

Pour l'aînée, le port du voile constitue d'abord et avant tout un signe de pudeur et de piété. Il relève d'une conformité sociale nécessaire et permet de faire obstacle à la dissolution des existences dans une jouissance facile, telle que la montrent les publicités télévisées. Afin de comprendre cette interprétation du voile comme un signifiant de la cohésion et de la retenue plus que de la soumission aux hommes, l'on peut se référer à l'article de Bruno Nassim Abouddrar sur *la question du voile des femmes (musulmanes) et son impact sur les systèmes de représentation occidentaux et musulmans*¹. Le chercheur y montre que la signification du voile féminin a évolué à plusieurs reprises. En effet, ce vêtement existait déjà dans les sociétés méditerranéennes antiques, avant les débuts de l'Islam, et servait à marquer la réserve et la dignité des femmes de condition élevée. Dans les écrits coraniques, le voile est encore associé à la pudeur et à la protection de l'intimité : il trouve d'ailleurs son équivalent dans le drapé de la tunique masculine et dans les panneaux de toile qui cachent les lieux intimes. Abouddrar note donc que dans ce contexte, « il ne s'agit pas de stigmatisation et, à l'origine et dans les textes, le voile ne paraît ni réservé aux femmes ni misogynie. Il semble plutôt prendre place dans un réseau symbolique et pratique de construction de l'intimité »². Selon lui, l'origine du voile comme signifiant d'une subordination féminine se trouve plutôt dans des écrits chrétiens³. Enfin, après la réforme moderniste du début du XX^e siècle et le rejet du voile comme archaïsme dans plusieurs pays musulmans, les régimes islamistes lui

¹ Bruno Nassim ABOUDDRAR, « La question du voile des femmes (musulmanes) et son impact sur les systèmes de représentation occidentaux et musulmans », in Isabelle OST, Pierre PIRET et Laurent VAN EYNDE, sous la dir. de, *Représenter à l'époque contemporaine, Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 183-200.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Abouddrar cite notamment aux pages 188 et 189 de son article une *Épître* de saint Paul et *Le voile de vierges* de Tertullien – deux textes qui insistent sur l'assujettissement de la femme à l'homme.

redonnent une importante capitale en tant que signifiant d'appartenance à la confession musulmane. L'Islam politique fait du voile une marque destinée à manifester une distinction par rapport et aux yeux des « mécréants », mais aussi une marque de la différence sexuelle. C'est l'évolution vers un voile univoque, signe de revendication identitaire, qui a retenu l'intérêt de Benaïssa lors de l'écriture de la pièce :

La problématique du voile devenait alors une véritable problématique. Ma mère était toujours voilée mais selon la façon traditionnelle. Les femmes en Algérie portaient un voile, selon les régions... Et subitement, le voile prend une dimension militante, des significations politiques. Son uniformisation – c'est-à-dire qu'il fallait se voiler uniquement avec ce voile-là, au détriment des voiles connus auparavant – faisait que je me suis senti obligé d'élucider ce problème-là.¹

Grâce à cet éclairage, l'on saisit mieux la position et les réactions des personnages d'*Au-delà du voile*. La cadette s'oppose en effet au régime de signification qui amalgame dans le voile la revendication de l'appartenance à l'Islam – affichée à l'intention des laïcs et des Occidentaux – et la soumission aux hommes. La contestation qu'elle incarne ne vise pas l'abolition du voile, mais bien la signification et le caractère emblématique attribués à ce vêtement, qui lui confèrent un statut d'obligation et de caution attestant une appartenance. Pour l'inciter à se voiler, sa sœur recourt d'ailleurs à l'inscription dans le groupe puisqu'elle lui déclare : « réalise la volonté de ton frère, montre toi des nôtres. »² C'est pourquoi les remarques humoristiques attribuées à la cadette concernent d'abord la tendance à faire du port du voile une marque naturelle et une norme absolue liée au fait de prendre part à une communauté. Elle rappelle la qualité de semblant des systèmes administratifs et des conventions qui ont cours au sein d'une société, afin de remettre en cause le lien entre inscription dans l'Islam et obligations hiérarchiques et vestimentaires³. C'est en mettant à nu l'absence d'une cause justifiant la tutelle des hommes sur les femmes de leur parenté qu'elle déjoue la normalisation du voile.

L'ainée : Ton frère est ton frère et tu dois lui obéir sans discussion.

La cadette : Ce n'est pas mon frère !

L'ainée : Quoi ! Ce n'est pas ton frère...

La cadette : Exactement ! Ce n'est pas mon frère.

L'ainée : Regarde ta carte d'identité ; fraternellement et officiellement, nous avons le même nom.

La cadette : Le même nom d'accord ! Mais celui qui a fait cette carte d'identité est-il notre frère ?

L'ainée : Lui ? Non, ça va de soi !

La cadette : Alors comment sait-il que nous sommes frère et sœur ?

L'ainée : Il le sait par l'écriture. Il y a des registres, non ?

¹ Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, p. 24.

² Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 20.

³ Olivier Roy, chercheur et spécialiste de l'Islam contemporain, montre avec une grande clarté combien le retour aux origines prôné par le néo-fondamentalisme correspond plus à l'élaboration d'un fantasme de communauté virtuelle qu'à une démarche historique. Cf. sur ce point Olivier ROY, *L'Islam mondialisé*, Paris, Seuil, 2004, coll. « Points » : Essais, n° 521.

La cadette : Nous sommes frère et sœur par les écritures. Ainsi notre mère est une analphabète, notre père un livre, et nous des pages sur lesquelles n'importe qui peut inscrire : "marié", "divorcé", "a voté"... Ils écrivent ce qu'ils veulent !¹

En pointant la part d'indéterminé et de confiance qui entre en compte dans l'établissement des liens familiaux, la jeune femme démontre – presque « par l'absurde » – que l'assujettissement d'un groupe de personnes se heurte tout de même à l'ambivalence définitoire d'une catégorie et de ses relations à telle ou telle autre, ainsi qu'au point d'arbitraire et de fiction qui sous-tend en dernier recours toute structure sociale. En effet, la psychanalyse a bien mis en évidence le fait que l'organisation sociale nécessite une confiance accordée par les sujets qui y vivent. Comme l'affirme Jacques-Alain Miller,

La société est pour chacun une évidence, ce qui fait que nous avons confiance dans un certain nombre d'appareils dont nous n'avons pas la moindre idée du fonctionnement. [...] C'est ça la société, un sujet supposé savoir qui suscite notre confiance, alors que nous n'avons pas la moindre idée de comment ça tient, de comment ça fonctionne. Nous vivons au milieu du sujet supposé savoir, qui est tellement là que nous oublions cet acte de foi qui n'est pas dans la divinité, sinon dans la divinité sociale.²

L'acte de confiance fondateur ne peut donc être éliminé et remplacé par une contrainte absolue.

Par ailleurs, la jeune sœur récalcitrante souligne la contradiction présente dans le discours des intégristes, qui promeuvent une moralisation de la société, mais qui se focalisent sur les apparences et sur l'observation généralisée de règles strictes plutôt que sur les intentions et les motivations personnelles. Elle observe que

C'est l'éducation qui protège et non l'habit. Une vulgaire en hidjab n'en deviendrait pas pour autant une sainte ; une femme éduquée sans hidjab n'est pas forcément vulgaire. C'est l'éthique qui protège et non l'accoutrement. [...] si je mets le hidjab, je vais me persuader que je viens de m'amender alors que je ne me suis jamais écartée du chemin.³

Plusieurs de ses réflexions contestataires et malicieuses observent que l'imposition d'un comportement sous le motif que celui-ci plairait à Dieu constitue une impiété. Ce commandement prétend en effet connaître et exprimer directement la volonté divine. Elle cite d'ailleurs par deux fois des prédicateurs qui énoncent le fait que la dévotion ne relève pas de la crainte face à une contrainte, mais plutôt d'actions personnelles. Enfin, elle oppose la bêtise du diktat imposé sans nuance et la sagesse attribuée communément à Dieu.

L'aînée : Justement, Dieu te dicte de te soumettre à ton frère.

¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

² Jacques-Alain MILLER, « Psychanalyse et société », in *Revue Quarto, La psychanalyse et la mégère modernité*, n° 83, mars 2005, p. 7.

³ Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 19.

La cadette : Impossible. Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ? Il n'a aucune instruction ; j'ai étudié plus que lui. Il n'a aucun sens des responsabilités ; moi, femme, j'ai souvent peur pour lui. Comment Dieu peut-il m'imposer une tutelle pareille ?¹

Le recours au discours humoristique constitue, à travers cette pièce qui met à l'avant-plan la tension entre différents signifiants organisant le lien social, un ressort pour enrayer l'affrontement duel des conceptions. Il permet aussi de rétablir le principe de l'échange par le signifiant – qui n'exclut pas le désaccord et la confrontation – à la place de la tentation d'un discours qui pétrifie les identifications. L'humour réintroduit du jeu par rapport aux signifiants invoqués dans un moment de crise et de questionnement pour la communauté. La production d'énoncés tout à la fois plaisants et impertinents permet au sujet pris dans ce contexte de détourner le signifiant, à l'instar de la poésie qui, « dans cette optique, [...] est l'usage du signifiant à des fins de jouissance. [...] C'est un usage du signifiant qui se distingue de l'usage du signifiant à des fins d'identification, qui est ce qu'on appelle la politique. »² Les séquences centrales du texte manifestent d'ailleurs clairement cette entreprise de déstabilisation des revendications et des normes identitaires politiques.

Les sœurs y interrompent leur discussion âpre pour mimer un dialogue entre leur tante et une vieille accoucheuse qu'elles ont connue dans leur enfance et qui avait un don pour composer des strophes prophétiques. En souvenir de cette femme, elles organisent une séance de « bouqqala », c'est-à-dire un jeu où les participants doivent improviser des couplets poétiques et tirer au sort le nom de celui dont le couplet dévoile l'avenir. Mais leur bouqqala prend une tournure particulière car les noms qu'elles tirent au sort désignent les différents courants et partis politiques récemment constitués – le multipartisme était prohibé en Algérie avant 1989 – et en lice pour les élections prochaines.

L'aînée : Alors on fait la bouqqala des partis ?

La cadette : Pourquoi pas ?

L'aînée : C'est une nouveauté pour moi !

La cadette : T'inquiète pas, on n'est pas à une nouveauté près. A mon tour maintenant...

Je suis lasse de l'attendre

Je suis lasse de percevoir

Je suis lasse de la mosquée

Toujours debout à son entrée.

Si toi tu as lu,

Moi j'ai épelé.

La lettre que j'ai oubliée,

Je t'en donne la signification.

Je passe mon temps à espérer

Que les cœurs durs s'attendrissent.

L'aînée : El Islah Wal Irschad !... A moi !

Cesse de pleurer, mon cœur, réjouis-toi.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Jacques-Alain MILLER, « Psychanalyse et société », in *Quarto, Clinique de l'urgence*, n° 84, juin 2005, p. 10.

D'heureuses nouvelles nous sont parvenues.
Dieu a ramené tous les absents,
Soieries et prisonniers.
Le meilleur des hommes est parmi eux.
La cadette : F.F.S...¹

La séance d'improvisations inspirées prend des allures de revue satirique, pleine d'allusions et de références amusantes pour les spectateurs qui connaissent ce contexte². Les strophes jouent avec l'image et les identifications développées et revendiquées par chaque formation. La séquence – qui suscite l'hilarité du public algérien – dédramatise la tension politique, en montrant que le sujet peut se distancier des identifications dans lesquelles l'enserrent les partis. Face à la politique dont le fait est de « capturer le sujet dans des identifications »³, les descriptions humoristiques permettent aux deux protagonistes d'échapper à cette prise, et de déborder les signifiants qui fondent ces identifications, tel le voile.

V.4.c. refléter la vérité, en-deçà des clichés et des ordres institués

Au troisième chapitre de notre travail, nous avons vu que le discours humoristique ouvrait une voie potentielle pour contrer la tentation d'un figement identitaire des sujets selon une logique d'appartenance déterminante. Par sa pertinence impertinente, la réplique plaisante fait d'une part écho à la vérité du vide et de l'arbitraire sur lesquels se fonde toute structure sociale, et d'autre part reconnaît l'existence et la nécessité de cette structure. En outre, le bon mot apporte à celui qui l'énonce comme à ceux qui l'entendent une compensation par rapport à l'entaille infligée au désir lors de son expression à travers les signifiants de l'Autre. Il représente une forme d'émancipation subjective par rapport aux signifiants-mâtres qui articulent les liens sociaux avec lesquels le sujet est aux prises. Enfin, la dérision ouvre un point de vue sur les motifs refoulés, ignorés ou dissimulés sous les représentations établies ou les conceptions réductrices.

Selon Denise Brahimi, ces aspects du discours humoristique justifient la récurrence de la tonalité de l'autodérision dans les textes dramatiques d'auteurs algériens contemporains, tel

¹ Slimane BENAÏSSA, *Au-delà du voile*, op. cit., pp. 26-27.

² Le texte français ne rend pas tout à fait la portée risible des couplets étant donné que ceux-ci sont traduits tels quels, sans contextualisation. Le spectateur non Algérien qui n'est pas au fait de la situation algérienne des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix peut difficilement percevoir cette séquence comme humoristique. Mais Benaïssa a choisi de conserver cette scène dans cet état, car il eut été impossible de créer un équivalent en français alors que la situation de la pièce s'ancre fortement dans le désarroi politique de son pays d'origine, et dans l'émergence d'un islamisme politique radical qui l'accompagne. Cf. sur l'écriture d'*Au-delà du voile* en français Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, pp. 24-26.

³ Jacques-Alain MILLER, « Psychanalyse et société », in *Quarto, Clinique de l'urgence*, op. cit., p. 8.

Slimane Benaïssa. Cette critique établit un lien entre l'invention d'une tonalité humoristique – souvent exprimée au travers de réflexions internes ou adressées au public – et le maintien de discours officiels qui imposent une version unanime et partielle de l'histoire algérienne. Il s'agit de donner enfin à voir aux Algériens, comme à ceux avec qui ils ont des liens, que les maux du pays ne sont pas tous dus à des interventions externes, et d'enrayer la complaisance dans un statut de victime perpétuelle de la colonisation :

La douleur personnelle des auteurs et leur consternation, voire leur désespoir, ne se disent jamais en direct, ni en dénonciations ni en imprécations ni en lamentations. Il n'en est pas moins possible de repérer le lieu précis de certaines blessures dont ils sont porteurs et dont ils ne veulent plus traiter sur le mode de la dénégation si fréquent dans le discours officiel de leur pays.¹

Plusieurs pièces de Slimane Benaïssa s'inscrivent dans cette démarche de regard lucide sur soi pour échapper à l'orgueil et à l'aveuglement : face aux traumatismes et aux conflits qu'il met en scène, le dramaturge propose une façon de rendre « appréhendables » les réalités traumatisantes ou gênantes. À l'instar de ce que note Brahimi à propos de l'humoriste algérien Mohamed Fellag, Benaïssa fait par la drôlerie « passer une idée à laquelle les Algériens se sont faits difficilement, à savoir que la violence dans leur pays n'est pas toujours venue du dehors mais qu'elle existe aussi incontestablement au-dedans. »²

Mémoires à la dérive, une pièce écrite en 2000 dans le prolongement de *Prophètes sans dieu*, traite justement sur le mode de la dérision la question épineuse des dénis historiques et des amnésies politiques dans le traitement de faits concernant la guerre d'Algérie, ou de la guerre de libération selon le point de vue français ou algérien. L'histoire de cet épisode a longtemps été marquée par des non-dits, de la censure et des interprétations tendancieuses. Les pratiques cruelles et déloyales, telles que la torture des prisonniers, les massacres employés comme représailles et les attentats dans des lieux publics, ont laissé des traces profondes dans les esprits ; c'est pourquoi il semblait – et il semble parfois encore – difficile de les exposer et de les considérer sereinement, sans recourir à des représentations formatées, où chacun s'attribue le beau rôle de victime acculée, de martyr ou de héros face à une violence aveugle et implacable. Pour se dégager de ces interprétations figées et pour représenter la complexité réelle des positions sans susciter de rejet, le dramaturge place au cœur de sa pièce l'amnésie, la perte de souvenirs effectifs du passé, perdus sous un voile de dénis et de conceptions mythiques.

L'impasse dans laquelle se trouve le personnage principal, l'auteur, qui refuse d'écrire car il ne peut ou ne veut plus assumer la mémoire de sa famille et de sa communauté

¹ Denise BRAHIMI, « Tragédie algérienne, humour et dérision », *op. cit.*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 149.

d'appartenance, constitue une métaphore décalée du blocage auquel a abouti la relation entre la France et l'Algérie. La thérapie mise en œuvre par les deux autres protagonistes présente par ailleurs un aspect burlesque : elle forme une mise en abyme de la situation théâtrale, où le public français appréhende par le détour de la fiction les atrocités de la guerre d'Algérie, tout comme l'auteur découvre les actes et le sort de son père disparu à cette époque par l'intermédiaire d'un jeu de projection fantasmatique. Le dépassement du silence qui pèse sur ce passage de l'histoire contemporaine nécessite un dispositif empreint d'autodérision, de feinte et d'embarras, afin de ne pas corroborer les versions officielles partiales et partielles qui ont été établies de part et d'autre de la Méditerranée. Certes, *Mémoires à la dérive* ne rend pas la tonalité humoristique avec la même intensité et le même rythme que *Prophètes sans dieu*. Mais la pièce aborde tout de même des événements extrêmement traumatiques, causes de fortes crispations identitaires, en jouant avec les clichés concernant la mémoire, l'exil, l'amnésie et le refoulement.

Dans un article consacré à plusieurs dramaturges algériens vivant en France, Janice Gross souligne l'importance de l'histoire nationale dans leurs écrits et dans leurs processus de création :

For Algerian playwrights and performers living in Paris, the past, both distant and recent, asserts itself as an omnipresent and seemingly inescapable backdrop against which the creative process takes place.¹

Toutefois, la critique remarque que les auteurs n'expriment pas cette hantise d'un passé qui fait retour sous le mode du fatalisme et de la déploration ; au contraire, ils élaborent dans leurs pièces des dispositions esthétiques pour exposer cette plaie mal refermée tout en se dégageant de la douleur :

Out of this distant and forgotten side of Algeria emerges an unmistakable sense of hope, however fragile, and a vibrant sense of humor and humanity that refuses to be muffled. In a surprising variety of styles (ironic, satirical, absurdist, lyrical, philosophical), these plays allow for revisiting trauma as a way of transcending it.²

Dans *Mémoires à la dérive*, le rappel et la reprise de la marque laissée par un conflit avilissant va jusqu'à exploiter sur le mode burlesque l'amnésie et le déni qui a caractérisé le traitement politique et historique de cet événement. L'on pourrait mettre en parallèle cette démarche avec une forme de sublimation freudienne : si le fondateur de la psychanalyse a principalement conçu cette notion comme un détournement de la pulsion sexuelle sur un objet de création, en lien avec la dimension narcissique du moi, il semble cependant que « la

¹ Janice GROSS, « Performing the Future of Memory: Algerian Playwrights in France », *op. cit.*, pp. 73-74.

² *Ibid.*, p. 89.

possibilité d'une sublimation des pulsions agressives a été évoquée par Freud »¹. La pulsion agressive liée à la vengeance et au ressentiment se voit détournée de son but primaire et s'incarne dans une réalisation plaisante et valorisante, en phase avec « une tendance à réparer et à restaurer le “bon objet” mis en pièces par les pulsions destructrices. »² C'est selon Benaïssa lui-même la meilleure manière de rendre représentables et partageables les blessures et les violences subies :

Je crois que le rire établit une complicité entre nous et le spectateur, qui fait que ça le rend disponible. Il a confiance quand il nous écoute. On a beaucoup plus confiance en des gens qui nous font rire, avec qui on partage un rire, parce qu'on ressent ce qu'on a partagé, beaucoup plus que sur le plan tragique. [...] ce n'est pas parce que je vis une douleur que je suis tenu d'emmerder mon monde avec ça. Je n'ai pas le droit. Et mon métier, l'art de l'art, est justement de dépasser ce qui est douloureux, pour pouvoir le dire à quelqu'un qui est distant par rapport à cette douleur et qui s'en fout. [...] Je crois que l'humour est parfois la dignité même de l'auteur. L'humour, le rire, sauve ma dignité, rétablit ma dignité. Ce n'est pas parce que, par opposition, on pleure. Ce n'est pas pour dire aux gens : « j'en ris, je ne pleure pas. » C'est le fait qu'ils savent que je dois en pleurer et que si j'en ris, c'est que j'ai mis en jeu une dimension humaine qui est respectable.³

Dans la première séquence de *Mémoires à la dérive*, l'amnésie de la figure de l'auteur paralyse la construction de la représentation. Le traitement appliqué à l'auteur par les acteurs de la troupe consiste en un dialogue fantasmatique avec l'esprit de son père mort, qui répond à ses questions et lui « révèle » son destin ainsi que la teneur réelle du combat pour l'indépendance. Cependant, plusieurs remarques caustiques interrompent la conversation d'outre-tombe pour en souligner l'invraisemblance et l'irréalité. L'auteur manifeste par exemple à plusieurs reprises ses doutes et ses réticences par rapport au dispositif, ainsi que par rapport aux questions que l'un des acteurs l'invite à poser à la figure paternelle représentée.

L'acteur 1 : Ton père va te répondre, parle-lui.

(*Le père – l'acteur 2 – apparaît derrière le rideau*) [...]

Le père : Fils, tu es en absence de mémoire... J'espère ne pas être en absence d'Histoire...

L'auteur : Ce ne peut pas être mon père, ça. Celui-là est drôle.

L'acteur 1 : C'est une image vivante de ton père.

L'auteur : Dois-je parler avec une image ?⁴

L'auteur : C'est l'histoire de ceux qui m'ont précédé qui est un véritable fouillis pour moi. Occupé à démêler tout cela, je n'ai même pas le temps de vivre. Et toi, tu es pressé de me condamner au nom de l'Histoire alors que je n'en ai pas... ou si j'en ai une, elle est d'une pauvreté telle que la mémoire ne saurait s'en souvenir sans faire tomber l'avenir dans la déchéance.

Nous sommes une société productrice de maquisards. Hier, il y a eu les maquisards de la libération. Aujourd'hui il y a les maquisards de l'Islam. Demain, les maquisards de la mafia en burnous. Après demain, les maquisards planteurs de cocaïne. Voilà l'avenir...

L'acteur 1 : Je comprends et j'entends mais il faut essayer de lui parler malgré tout.

L'auteur : Je n'ai jamais parlé à une image. Je vais mal, d'accord, mais pas à ce point.⁵

¹ Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, « Sublimation », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, coll. « Quadrige » : Dicos Poche, p. 467.

² *Ibid.*, p. 466.

³ Slimane BENAÏSSA, « Entretien du 16 juin 2012 à Roubaix », Annexe II, pp. 31-32.

⁴ Slimane BENAÏSSA, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

La reconstitution de la parole et du vécu du père, impliqué dans le passé traumatique et refoulé, s'accompagne d'un dédoublement théâtral propice aux remarques caustiques des protagonistes vis-à-vis de la situation et de leur démarche. Toute la pièce se joue d'ailleurs sur un ton distancié, marqué par la perplexité des personnages quant à ce qui leur arrive et à ce qu'ils entreprennent pour restaurer le passé familial et communautaire de l'auteur.

Dans la deuxième séquence, l'acteur 1 propose à l'auteur de sentir l'odeur de sa mère, reconstituée chimiquement – en s'appuyant sur la liaison entre senteur et remémoration. Mais cette idée de reconstitution artificielle et mécanique se heurte à la raillerie des deux autres protagonistes.

L'auteur : Qu'est-ce qui te prend, tu as l'intention de me saouler ?

L'acteur 1 : Ce n'est pas de l'alcool, c'est de l'extrait de parfum.

L'auteur : De mieux en mieux, tu veux me shooter !

L'acteur 1 : Je ne suis pas sorcier ! Ce parfum, c'est ta mère !

L'auteur : ma mère liquéfiée dans une fiole ? Ce n'est pas Aladin ma mère !

L'acteur 1 : C'est l'odeur de ta mère reconstituée. [...]

L'auteur : Vous avez osé faire une reconstitution chimique de ma mère ? Ce n'est pas un pesticide ! [...]

L'acteur 1 : Cette saloperie de potion, comme tu dis, tu sais combien elle m'a coûté ? Trois cents euros !

L'auteur : Quel que soit son prix, on ne met pas ma mère en carafe ! D'accord ?

L'acteur 2 : Mais c'est tout le budget de la production...

L'acteur 1 : Justement...

L'acteur 2 : Eh, tu es fou, toi, pour miser tout notre argent sur l'odeur de sa mère ?¹

La séquence introduit, sur un mode burlesque, l'artificialité de la reconstitution du passé à tout prix qui formera la suite de la pièce. Elle comprend en outre des allusions décalées et « méta-théâtrales » – telles que la référence faite par l'acteur 2 aux budgets dérisoires accordés à la création théâtrale. La problématique de la paralysie engendrée par le rejet du passé ou par la dissimulation de ses traces s'incarne concrètement dans l'impossibilité pour les acteurs de proposer une représentation à leur public, alors que l'auteur refuse d'écrire pour ne plus avoir à sonder sa conscience et à se confronter aux trous de la mémoire familiale et officielle. Pourtant, c'est par les difficultés, les ratés et les approximations de cette confrontation que la pièce et la représentation se poursuivent ; c'est en partie grâce à ces aspects dérisoires, qui suscitent le sourire ou le rire, que l'action scénique peut progressivement rendre « re-mémorable » et perceptible pour l'assemblée les meurtres ou les tortures qui ont fait la vérité de la guerre d'Algérie.

Les séquences suivantes, qui mettent en dialogue l'auteur et la figure du père, comportent également de nombreuses remarques incongrues, qui désamorcent le poids de

¹ *Ibid.*, pp. 49-51.

l'émotion, de la souffrance et de l'amertume de ce que relate la figure paternelle. Celle-ci répond de manière assez laconique, par des formules simplistes ou par des exposés de faits traumatiques ; cependant ses paroles catégoriques ou dures rencontrent souvent des réactions d'interrogation ou de contestation, et comportent parfois l'une ou l'autre remarque d'autodérision. La discussion sur la définition du colonialisme laisse par exemple place à une remise en cause implicite du rejet catégorique de tout ce qui évoquait la France par les partisans du F.L.N.

L'auteur : C'est vous qui m'accusez d'avoir oublié. Je ne sais pas ce que j'ai oublié. Alors de quoi voulez-vous que je me souviene ?

Le père : Tu sais au moins que la France nous a colonisés ?

L'acteur 1 : C'est quoi "coloniser" ?

Le père : Le colonialisme, c'est son passé-présent : et ce sera longtemps son avenir.

L'acteur 1 : Sois plus précis... plus clair...

Le père : La France était chez nous et ce n'était pas bien pour nous.

L'auteur : Mais au contraire, c'était bien. Si la France était encore là, on n'aurait pas besoin d'y aller. Tu te rends compte ? On avait la France à domicile ! En sortant de chez nous à Alger, nous étions en France.¹

Cette observation de l'auteur comporte bien entendu une dose de provocation, puisqu'elle semble oublier toutes les discriminations dont les musulmans faisaient l'objet dans le système colonial français. Mais malgré cette impertinence, la remarque souligne avec acuité combien l'évolution politique de l'Algérie après l'indépendance a abouti à une situation paradoxale puisque trente ans plus tard, les représentants de sa culture sont obligés de s'exiler en France pour vivre en sécurité. Le père souligne toutefois lui aussi certaines contradictions déjà présentes dans les actes et les discours des maquisards et des combattants indépendantistes, qui ont fait passer le meurtre et la violence gratuite comme les bases de la lutte pour la liberté et qui ont annihilé toute volonté de résolution pacifique. L'on perçoit donc une tonalité à la fois désabusée et auto-ironique dans le récit de son engagement et de ses débuts au maquis.

L'auteur : Quand es-tu monté au maquis ?

Le père : En mars 1955... A l'époque, je travaillais dans une usine de brouettes. Le gardien était un pied noir extrémiste. Il me disait : "Vous n'êtes pas capables d'avoir votre indépendance". Et moi, je lui répondais : "Je m'en fous de l'Indépendance. Je veux juste prouver que vous n'êtes pas capables de nous coloniser". Mais il m'aimait bien...

Un jour, je lui ai dit : "Samedi, à midi, après la fermeture, je viens manger avec toi". [...] On s'est installé dans sa loge pour mon dernier repas en ville et lui, pour son dernier repas tout court... puisque j'avais décidé de le tuer après le fromage. Il adore le fromage, je n'allais pas l'en priver...

L'acteur 1 : Et tu oses plaisanter là-dessus...

Le père : La plaisanterie, c'est de me demander de tuer pour prouver que j'aime mon pays. Tuer par amour, ça ne te fait pas rire ?... Eh bien moi, si ! Parce que je suis un homme ordinaire : quand j'aime, j'aime, et quand je tue, je tue...

Au maquis, à chaque accrochage, j'aimais un peu moins le pays parce que j'avais tué un militaire ou deux de plus... Et mon chef me disait : "Ce n'est pas le pays que tu aimes moins, c'est le colonialisme..." C'est ça la politique : on te change les mots et on fait de toi un vrai tueur.²

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*, pp. 63-64.

La structure complexe de cette pièce traduit la difficulté de la construction d'une mémoire de la guerre d'Algérie, et la difficulté de l'identification dans un contexte qui efface la place d'une part de l'histoire collective ou personnelle dans l'ordre signifiant. La métaphore de l'amnésie qui prive le personnage de l'auteur de sa capacité à s'inventer et à se définir met en évidence l'importance de la relation critique à un héritage culturel assumé, et non falsifié. La mise en abyme de la situation théâtrale, dans laquelle les acteurs jouent des acteurs qui créent une simulation de résurrection d'un fantôme du passé, s'inscrit dans la tendance dramaturgique actuelle de décomposition/recomposition observée par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, qui remarquent que les dramaturges d'aujourd'hui recourent à la confusion ou à l'hyperbole non dans une perspective moqueuse ou moraliste, mais dans le but de surprendre et de donner corps à l'inattendu¹. Par ailleurs, elle constitue également un substrat propice aux interactions improbables et aux disjonctions humoristiques. Le principe du « théâtre dans le théâtre », récurrent dans l'œuvre de Slimane Benaïssa, apporte un approfondissement, une duplicité qui permet d'inverser les points de vue, de transgresser des frontières temporelles ou sociales et de donner une consistance à des liens ou à des corrélations qui demeureraient sinon implicites. Le dédoublement de la représentation incite également à passer d'un niveau de considération à un autre et à pratiquer l'art de la « bisociation » décrit par Arthur Koestler – c'est-à-dire de la discordance pertinente exprimée à travers une parole qui passe d'un cadre à un autre, et dont l'énonciation paraît tantôt interne, tantôt externe.

Les personnages émettent donc un ensemble de commentaires réflexifs par rapport aux différents niveaux de représentation, et par rapport à ce qui se dit et se dégage au cours des récits et des dialogues représentés. Les deux acteurs interrompent parfois le jeu pour discuter de ce qui peut se dire ou non, sous telle ou telle forme.

L'acteur 1 : Là on arrête ! Tu vas loin !

L'acteur 2 : Je réponds comme je le ressens.

L'acteur 1 : Non ! Je t'ai fait venir pour être le père, pas pour en faire à ta tête et le perturber plus qu'il ne l'est.

L'acteur 2 : C'est ton idée de psychanalyser un Arabe en français qui est complètement perturbante.²

L'acteur 1 : Ne lui raconte pas de choses sinistres.

Le père : Ce n'est pas ma faute si les choses sont ainsi. [...]

L'acteur 1 : D'accord, mais tu as dû connaître des moments heureux. Tu n'as jamais chanté dans ta vie ?

Le père : Si, mais des chants tristes. Et je lui dirai la vérité. Je n'ai pas envie qu'il retrouve une mémoire faite de mensonges.

¹ Cf. supra, point III.4.c.

² Slimane BENAÏSSA, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 67.

L'acteur 1 : Je ne te dis pas de mentir, mais de commencer par embellir les choses. Ensuite, tu lui dis : "Peut-être... ce n'est pas aussi beau qu'on a cru" ; dix ans après, tu pourras lui dire : "On a quelques preuves, mais ce n'est pas sûr..." [...] Et s'il tient toujours le coup, là, tu le laisses mijoter quelques années encore puis tu sors les films avec des têtes coupées, les affamés derrière les grillages, [...] Tu montres la vérité vraie, et tu dis : "On ne savait pas que c'était aussi grave".¹

L'acteur 1 évoque le déni historique et le mensonge par omission sur un ton favorable et badin : il décrit la réalité dont la pièce dénonce les effets comme si celle-ci correspondait à la meilleure option possible. Ce faisant, sa réplique produit un effet humoristique puisqu'elle assimile le méfait et la contrefaçon à la norme positive et souhaitable².

V.4.d. Rencontre et arrimage par-delà la faille des contradictions

L'imbrication des différents niveaux de représentation permet tout de même aux acteurs de jouer une scène qui représente de manière emblématique le passé commun de la guerre menée par la France en Algérie. Après que le père a confessé en arabe sa participation au massacre d'un village musulman opposé au F.L.N., la disposition scénique change : l'acteur 1, qui était resté à la marge du dialogue entre l'auteur et son père, entre en conversation avec le père ; tandis que « *l'auteur est spectateur de la scène.* »³ Pendant la reconstitution de l'interrogatoire et de la torture subis par le père, l'échange entre l'officier français et le prisonnier ne donne bien entendu pas lieu à des plaisanteries ou à des bons mots – il ne s'agit pas pour Benaïssa de dissimuler la violence de ce face-à-face, pendant lequel l'officier questionne sèchement son captif. Mais là où les répliques du soldat français correspondent à une série de demandes directes, froides et précises, les réponses du maquisard algérien prennent le parti de l'esquive : il ne refuse pas de répondre, mais ses paroles ne contiennent pas l'information exacte qu'exige l'interrogateur.

L'acteur 1 : Date et lieu de naissance.

Le père : Prémuré 1930 à Douar El Mellah.

L'acteur 1 : C'est où ce douar ?

Le père : Il a été rasé, il n'existe plus...

L'acteur 1 : Par qui ?

Le père : Par vous.

L'acteur 1 : Ton nom de guerre ?

Le père : Athmane.

L'acteur 1 : Tu ne serais pas plutôt Tahar ?

Le père : Athmane ou Tahar, c'est la même guerre. [...]

L'acteur 1 : Combien êtes-vous dans le coin ?

¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

² L'on se souvient ici que l'un des aspects qui font la spécificité du discours humoristique consiste dans la suspension des évidences et des normes partagées, ainsi que dans l'assimilation de l'anomalie à la norme, selon la théorie de Jean Émelina. Cf. *supra*, point I.2.a.

³ Slimane BENAÏSSA, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 73.

Le père : Entre ceux qui meurent et ceux qui rejoignent les maquis, il est difficile de tenir des comptes.¹

Par ailleurs, le père relève à plusieurs reprises – dans ses réponses ou dans ses remarques à propos du traitement qu’il subit – que la posture des militaires français présente plusieurs aspects paradoxaux ou contradictoires par rapport aux valeurs d’égalité, de fraternité et de respect de l’intégrité de la personne humaine. Il clôt par exemple le récit de sa capture et de son emprisonnement par cette pointe de cynisme : « j’ai été récupéré par l’armée française. Ils ont soigné mes blessures uniquement pour me passer à l’interrogatoire... »² Ensuite, pendant la confrontation, il observe combien sont vains les atermoiements de la conscience de l’officier, qui voudrait tout à la fois obtenir les renseignements demandés par son colonel et ne pas recourir à la torture pour préserver son âme et son honneur. Si le fellagha collaborait tout à coup de bonne grâce avec son ennemi, il porterait lui-même atteinte à sa dignité, réduite à celle d’un traître, et la cause, le combat qu’il mène perdrait toute sa portée.

L’acteur 1 : Donne-moi l’information et ne m’oblige pas à faire ce qu’on me demande de faire.

Le père : Je n’ai rien à dire ; faites ce que vous avez à faire. [...]

L’acteur 1 : Mon père est mort entre les mains des tortionnaires allemands... je ne peux pas faire ça... Je ne veux pas devenir le nazi des Algériens !

Le père : Et moi, je ne peux pas devenir le complice des Français ! C’est trop tard...

L’acteur 1 : Qu’est-ce que ça te coûte ?

Le père : Exactement comme toi. Je ne peux pas, par acquis de conscience.

L’acteur 1 : On est tous les deux conscients de la merde dans laquelle on est. On peut l’éviter, non ?

Le père : Chacun sa merde !

L’acteur 1 : C’est pourtant simple : je t’évite la torture, tu évites la mort de plus de cinquante innocents. Pour toi, ce n’est pas une trahison, et pour moi, ce n’est pas une victoire.

Le père : Pour moi c’est une trahison !

L’acteur 1 : Éviter la mort de cinquante innocents, pour toi, c’est une trahison ?

Le père : Si nous pouvions résoudre nos problèmes comme ça, alors pourquoi serions-nous en guerre ?³

Enfin, le prisonnier souligne avec une acuité amère les motifs implacables qui sous-tendent la logique de la torture, compagne de la réduction manichéenne et déshumanisante que produit la guerre.

L’acteur 1 : Il faut faire quelque chose !

Le père : dans deux jours, à 17 heures, à la sortie des cinémas “Variétés” et “Le Régent”, ils mettront quatre bombes.

L’acteur 1 : Tu te fous de moi, ou tu dis vrai ?

Le père : Tu vois, tu n’as rien compris aux ordres de ton colonel.

L’acteur 1 : Ne te mêle pas de ça, d’accord ?!

Le père : Sous la torture même une fausse information est vraie. Sans torture une vraie information est fausse.

L’acteur 1 : C’est de la folie !

Le père : C’est la logique même de la guerre : on n’a pas l’information, on l’arrache. Ton colonel, c’est un vrai chef, il veut la vraie information.

L’acteur 1 : Tu serais d’accord avec lui ?

¹ *Ibid.*, pp. 73-74.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, pp. 78-80.

Le père : Je ne suis jamais d'accord avec l'ennemi. Mais à sa place, j'aurais fait la même chose.¹

Certes, le père n'adopte pas la posture énonciative de l'humoriste ; il ne considère pas avec détachement ni avec bienveillance le clivage identitaire qui le sépare et le distingue de son interlocuteur. Toutefois, sa manière d'énoncer sans détour les implications de la situation et d'afficher une forme d'acceptation par rapport aux dispositions prises par son adversaire produit un effet humoristique, car elle passe outre le cadre des réactions attendues de la part d'un prisonnier face à son bourreau et manifeste une séparation et un retrait de sa dépouille moïque », qu'il semble déjà avoir abandonnée. Cette disposition lui permet – si l'on se souvient de l'analyse de Rey-Flaud² – de prendre de court la maîtrise de son antagoniste, en le privant de prise et en lui rappelant qu'il est également pris dans un système de positions. La liberté de ton du discours du père produit paradoxalement une connivence et un lien entre lui et l'officier, en pointant que tous deux font face à une impasse ou une perte inéluctable, qui leur est propre mais qui découle cependant de la même circonstance, de la même réalité coloniale qui les dépasse l'un comme l'autre.

Cependant la pièce ne s'arrête pas à cette confrontation : dans les trois dernières séquences, l'on revient à un dialogue entre l'auteur et la figure de son père, puis à un échange entre l'auteur et les acteurs sur les révélations qui se sont produites. Au cours de ces échanges, le père met en évidence que son fils n'est pas seul à avoir besoin qu'on lui rafraîchisse la mémoire : la génération de Français à laquelle l'acteur 1 appartient a participé à la guerre et a préféré passer sous silence ces souvenirs pénibles. Par ailleurs, le fils met en lumière que la conception manichéenne et déterministe de son père laisse de côté une grande part de la réalité complexe constituée par cette guerre longue de plusieurs années.

L'auteur : Et les harkis ?

Le père : Des traîtres. Point.

L'auteur : Tu ne crois pas qu'ils se sont trompés de camp, comme beaucoup ?

Le père : C'était la guerre et on ne doit pas se tromper de camp.

L'auteur : Après tout, les harkis se sont trompés de guerre. Et tous ceux qui ont trahi l'Indépendance, ce ne sont pas des harkis ?

Le père : A l'Indépendance, ce n'était pas de la trahison, c'était des erreurs.

L'auteur : Si j'ai bien compris, avant l'Indépendance, l'erreur est une trahison, et après l'Indépendance, la trahison est une erreur.

Le père : C'est à peu près juste.

L'auteur : C'est pour cela que je n'ai rien compris à l'Indépendance. Le code-barre s'est inversé.

Le père : Il est très difficile de comprendre l'Histoire, mon fils.³

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Cf. supra point I.5.b.

³ Slimane BENAÏSSA, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 86

Le questionnement et le constat railleur du fils indiquent que le retrait du père dans un cadre d'oppositions identitaires strictes mène également à un déni et à un aveuglement par rapport à ses propres égarements. Comme à travers toute la pièce, les commentaires humoristiques et les observations caustiques viennent ici bousculer les catégorisations hâtives et simplistes, et non rappeler ou établir la culpabilité de l'un ou l'autre.

V.4.e. Benaïssa et Grumberg : deux recours à l'humour pour bousculer les normes

À l'instar de l'œuvre de Jean-Claude Grumberg, le théâtre de Slimane Benaïssa met en scène des protagonistes confrontés à un ordre qui fige leur être et leur accole une identité, qui les assimile à une appartenance d'origine. Grumberg réagit en particulier à l'exacerbation de principes abstraits, dont la valeur prend le pas sur celle de la vie humaine. Il pointe l'absurdité à laquelle peut aboutir l'absolutisation de principes, de normes et de modèles : ceux-ci se heurtent toujours à un impossible et se retournent contre ceux qui les érigent, souvent pour masquer aussi l'instabilité et l'incertitude qui touchent leurs définitions et leurs propres cadres de référence. Cette sensibilité explique sans doute la récurrence dans ses pièces d'effets de détournement, de renversement des intentions ou des conceptions a priori positives ou magnanimes. Le dramaturge français met en lumière l'envers et l'au-delà des points où les principes unificateurs et les convictions établies rencontrent leur faille ou leur inconsistance. Son théâtre produit alors un effet oscillant entre la quotidienneté familière et l'insolite – du plus fantaisiste au plus ténu. De manière certes un peu schématique, l'on pourrait dire qu'il réagit à la hantise d'un Autre négateur en l'amenant, de l'extérieur, vers des voies détournées.

La dramaturgie de Slimane Benaïssa prend quant à elle la voie de l'interrogation interne, face à un Autre qui ne nie pas son droit à l'existence, mais bien à l'individualité et à la singularité. Les protagonistes sont intégrés dans une communauté qui se définit par sa cohésion et sa conformité à un ensemble de traits, par sa fidélité à une mémoire historique plus mythique que critique. Son écriture théâtrale développe alors davantage les réflexions intrinsèques de certains personnages : certains prennent parti, d'autres exposent les dilemmes qui se présentent à eux, et tous posent des questions afin de rappeler l'entre-deux qui façonne le rapport à l'origine, puisqu'il faut déjà s'être éloigné de celle-ci pour la concevoir¹. Pour

¹ Daniel Sibony développe ce paradoxe de l'origine comme un entre-deux à traverser dans son ouvrage *Entre-deux, L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, coll. « La couleur des idées ». Il y constate notamment qu'« *il nous faut une origine à perdre* ; elle est nécessaire, et elle est vouée à être perdue. Il nous faut une origine à quitter, une d'où l'on puisse *partir*, et si on l'a, le danger est d'y *rester*, de trop en jouir, de s'y perdre, de se

mener cette remise en question de l'intérieur même de la communauté, l'auteur algérien construit la représentation comme une projection ouverte de la réflexion mêlée de souvenirs à laquelle se livre un personnage central, dans sa recherche d'une appropriation critique des normes et injonctions véhiculées par l'ordre social qui l'a constitué. Il ne vise pas à nier purement et simplement cet ordre, ou à s'en distinguer tout à fait, car c'est aussi le lieu d'où il a reçu sa place première et puisé son identification originare. Son attitude et son discours humoristique ne disqualifient pas les traits identitaires communs, mais plutôt le poids d'un Autre qui enchaîne le sujet en rejetant toute émergence d'une différence ou d'une appropriation singulière.

Contrairement à la dramaturgie grumbergienne qui représente sur scène des univers précis et clos, l'écriture dramatique de Benaïssa se veut plus perméable au contact avec le public : le quatrième mur s'efface très souvent pour laisser place à des narrations ou à des réflexions exprimant le tiraillement éprouvé par l'un ou l'autre protagoniste. Pour Grumberg, le discours humoristique révélait l'arbitraire et l'aléa des appartenances, afin de faire pressentir l'inconsistance des identifications imposées par un Autre qui s'établit à travers l'essentialisation d'identifications imaginaires – tels les stéréotypes. Tandis que dans le théâtre de Slimane Benaïssa, les protagonistes qui recourent à l'humour restent partie prenante des structures sociales, même s'ils tentent de les élargir et d'y faire émerger une voix pour dire autre chose que la fascination de l'origine. Ses oeuvres exposent le tiraillement de l'un ou l'autre personnage qui cherche une voie pour son désir singulier, tout en se voyant aussi en partie « contraint de rester dans le groupe qui confère un sens particulier à sa vie pour que les valeurs qui le constituent en tant qu'individu gardent un sens. »¹ Dans les œuvres de Grumberg, l'abord de l'ordre social pervers reflète moins ce tiraillement, mais plutôt l'aveuglement, le conformisme ou le retrait détaché des protagonistes. L'éclairage du malaise dû au déni du jeu identificatoire et au figement du sujet sur une appartenance d'origine par une énonciation humoristique s'opère donc selon des modalités quelque peu différentes pour chacun. Pour Grumberg, il s'agit de rendre indirectement perceptibles les failles et les potentialités incontrôlables d'un ordre totalitaire, mais aussi sa rémanence à travers des concepts et des faits a priori anodins. La confrontation est plus directe chez Benaïssa, qui affirme nettement son affrontement par la création théâtrale aux discours qui subordonnent l'existence humaine à une valeur transcendante :

fasciner devant elle, de s'enfoncer en elle en croyant la creuser, et de s'abîmer dans son vide "divin" à l'occasion. » (p. 31)

¹ Jean-Claude KAUFMANN, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, coll. « Pluriel », p. 141.

Mettre « en concurrence » la parole religieuse quelle qu'elle soit avec une parole profane, qui est celle du théâtre mais qui est aussi forte, m'oblige à être compétitif avec tous les imams dans toutes les mosquées. Le théâtre doit être un lieu dans lequel se vit une émotion, même plus forte que celle qu'on vit dans un lieu religieux.¹

Toutefois les deux dramaturges ont en commun le fait de chercher à enrayer les figements identitaires en évitant avant tout de verser dans la configuration d'un théâtre didactique et moraliste, qui entreprendrait d'instaurer d'autres normes. C'est pourquoi leur dramaturgie privilégie le final en forme d'interrogation ou de suspension, plutôt que d'accomplissement et de conclusion.

¹ Slimane BENAÏSSA, « Entretien avec Chantal Donceel le 2 février 1994 à Bruxelles », in Chantal DONCEEL, *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine, Molly des sables de Fatima Gallaire et Le conseil de discipline de Slimane Benaïssa*, op. cit., p. 21.

Chapitre VI : Le paradoxe humoristique de Pourveur

*Au début du XXI^e siècle, l'unique dispositif capable d'offrir le "charnel" est le théâtre. Mais le théâtre a la mauvaise habitude d'être toujours un siècle en retard. A cette époque, le théâtre perpétue toujours la tradition du XX^e siècle, c'est-à-dire de mettre en avant des textes de répertoire et la vision du metteur en scène. Cette fois-ci, ce sont les auteurs dramatiques qui vont sauver le théâtre.*¹

VI.1. Effondrement de la loi et désengagement subjectif contemporain

VI.1.a. Oscillation des limites et traversée des frontières

La venue de Paul Pourveur à l'écriture théâtrale s'est faite par le hasard des rencontres, puisqu'il a commencé par travailler dans le domaine de l'audiovisuel, pour la télévision et le cinéma, en tant que monteur et scénariste. S'il ressentait le désir d'écrire, le genre théâtral ne l'attirait pas car il considérait cette forme d'art comme désuète et inadaptée par rapport au contexte actuel et aux évolutions sociales contemporaines. Ce n'est que grâce à une rencontre avec le metteur en scène et acteur flamand Lucas Vandervost, qu'il croise en 1984 sur le tournage d'une série, que Pourveur découvre la possibilité de réinvestir le dispositif théâtral en proposant des structures tout à fait différentes. Il cite souvent l'expérience marquante de sa découverte d'*Hamlet-machine*, rédigé par Heiner Müller². Les particularités de l'œuvre de ce dramaturge allemand l'amènent à découvrir qu'il est possible d'exploiter le dispositif théâtral pour créer des œuvres qui répondent aux bouleversements sociaux et techniques qui modèlent la réalité occidentale dans laquelle il vit.

Dès le départ, son écriture témoigne d'une part l'influence de sa formation et de son expérience de scénariste et de monteur, et d'autre part d'une volonté de subvertir les structures dramaturgiques classiques en incorporant dans le texte théâtral des références, des modèles et des dispositions propres à d'autres domaines ou à d'autres modes d'expression.

¹ Paul POURVEUR, « Propositions d'attitudes pour spectateurs de théâtre », in *Les cahiers de Prospero*, n° 7, mars 1996, p. 97.

² Cf. sur cette découverte du renouveau de la création théâtrale les propos du dramaturge dans l'entretien que nous avons eu avec lui : « Entretien du 21 janvier 2011 à Bruxelles », Annexe III, pp. 61-62.

Son premier texte écrit en néerlandais pour la scène anversoise consistait en une adaptation très libre de poèmes de Fernando Pessoa, qu'il avait intitulée *De tiranie der hulpverlening* [*La tyrannie de la charité*]. Outre la forme poétique, que Pourveur continuera à inclure par touches circonstanciées dans la plupart de ses textes, il convoque parfois la forme du conte ou celle du boniment, il se sert régulièrement de slogans, de formules courantes ou de citations d'œuvres littéraires ou cinématographiques connues. Il reprend enfin les principes d'association d'images, du montage parallèle, de l'entrecroisement des intrigues qu'il avait expérimenté en tant que monteur et scénariste.

Le dépassement des cadres et des frontières marque par ailleurs son parcours personnel : Paul Pourveur est né en 1952 à Anvers, en Flandre, mais de parents francophones, originaires de Wallonie. Le français est sa langue maternelle, mais il accomplit toute sa scolarité en néerlandais. Son père décide d'envoyer ses enfants dans une école néerlandophone, pour qu'ils puissent facilement participer à la vie et aux activités de leur ville. Son enfance et son adolescence correspondent par ailleurs à une période de bouleversements et de grandes réformes institutionnelles de l'État belge. Après la seconde guerre mondiale, la structure politique mise en place avait tenté de favoriser l'union nationale, mais plusieurs affaires¹ – l'épuration civique en 1946, la question royale en 1950 et la guerre scolaire en 1955 – ont rapidement ravivé les clivages entre les communautés et les tendances politiques. Dans les années cinquante, plusieurs partis « pro-flamands » sont créés et se développent, alors que le mouvement wallon prend lui aussi de l'ampleur. Leurs revendications aboutiront à la promulgation en 1963 d'une série de lois linguistiques d'une part, et d'autre part à la révision de la Constitution pour faire de la Belgique un État fédéral. C'est aussi au cours de ces décennies que le développement économique de la Flandre s'accroît et surpasse celui des autres régions, que le Congo obtient son indépendance, et que les revendications féministes aboutissent à des décisions législatives. Ces évolutions sociales, politiques et économiques trouveront des échos importants dans les pièces du dramaturge belge. Enfin, il dépasse le grand clivage confessionnel qui modelait fortement la réalité du pays – et qui l'influence encore aujourd'hui –, puisqu'il entame ses études secondaires dans le collège catholique le plus réputé d'Anvers, tenu par l'ordre jésuite. Mais il la termine dans une école laïque, l'athénée de Berchem, à la périphérie d'Anvers. Il accomplit ses études de

¹ Cf. sur ces événements Xavier MABILLE, « La Belgique dans la seconde moitié du XX^e siècle : entre croissance et crise, un État contraint à la réforme », in *Histoire politique de la Belgique, Facteurs et acteurs de changement*, 4^e éd., Bruxelles, Éditions du Centre de recherche et d'information socio-politiques, 2000, pp. 301-348.

réalisation et montage à Bruxelles, au sein d'un institut flamand, le HRITS, mais qui est à l'époque voisin de l'institut francophone des arts du spectacle et de l'audiovisuel.

La carrière de ce bilingue consubstantiel ne s'embarrasse pas des frontières établies : il écrit pour les adultes comme pour les enfants, pour des publics flamands, hollandais ou francophones, et en fonction de commandes passées par des metteurs en scène très divers. Pour chaque œuvre, il s'immerge dans le sujet ou la question traitée en lisant plusieurs monographies, en interviewant des personnes concernées ou en voyageant pour s'imprégner de certaines atmosphères ou de certains événements¹. Il s'amuse d'ailleurs de la confusion et des effets paradoxaux que peut produire son décalage et son hybridité par rapport aux cadres culturels et décrit son image de la manière suivante : « en Flandres [sic] je suis considéré comme le francophone écrivant en flamand, et à Bruxelles comme le Flamand qui écrit en français »². C'est en effet après avoir assisté à une de ses pièces en néerlandais que la metteuse en scène bruxelloise francophone Hélène Gailly lui commande en 1990 un premier texte en français : il s'agira de *Oum'loungou (L'homme blanc)* – *oum'loungou* signifiant *homme blanc* en langue bantoue –, un texte qui met en scène une rencontre, un dialogue entre personnages noirs et blancs à propos du passé de leurs communautés et d'une possible histoire commune.

Cette première pièce francophone se rapporte à la fin de l'apartheid comme aux interrogations et aux difficultés des théories postcoloniales. Elle inaugure par ailleurs la série d'une douzaine de spectacles en français fondés sur des textes de Pourveur, soit écrits directement dans sa langue maternelle, soit auto-traduits³ depuis le néerlandais. La carrière de Pourveur l'a également amené à subvertir la frontière linguistique qui dessine en Belgique deux univers culturels assez imperméables : il a co-écrit une pièce intitulée *Les B@lges*⁴ avec

¹ Paul Pourveur souligne cette importance du voyage et du dépaysement pour son processus de rédaction dans l'entretien que nous avons eu avec lui à Bruxelles, le 21 janvier 2011. Il y déclare : « J'essaie toujours pour un projet de coupler la recherche à un voyage [...] Parce que j'aime bien voyager pour commencer. C'est chouette de partir. Pour *Marrakech* j'ai été à Marrakech, pour *Shakespeare is dead*, j'ai été à Stratford-upon-Avon. Les voyages permettent aussi d'approcher un projet d'une manière différente – un peu comme un touriste. » (Annexe III, pp. 64-65.) Il expose également le caractère essentiel de cette forme d'« immersion » dans un court article où il relate le procès de création de sa pièce en néerlandais intitulée *Sivas*, du nom d'une ville de Turquie où a eu lieu un incendie criminel visant une minorité religieuse et culturelle : cf. Paul POURVEUR, « Sivas, une reconstruction (fictive ?) », in *Études théâtrales, Usage du document : Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, n° 50, 2011, pp. 83-87.

² Paul POURVEUR, « Paul Pourveur [Présentation bio-bibliographique] », in *La minute anacoustique*, Avignon, La Chartreuse, 1994, coll. « Première impression », p. 64.

³ Après une première version effectuée par un traducteur professionnel, Pourveur revoit le texte français et garde la main sur la version française finale. C'est pourquoi certains textes mentionnent la collaboration d'un traducteur en indiquant : « texte français : [nom du traducteur] et Paul Pourveur ».

⁴ Jean-Marie PIEMME et Paul POURVEUR, *Les B@lges*, Carnières-Morlanwez, Lansman, 2002, coll. « Nocturnes théâtre », n° 124. Étant donné que cette pièce est le fruit d'une collaboration et d'une concertation avec un autre auteur, nous ne l'incluons pas dans le corpus des pièces de Pourveur que nous analysons : pour

le dramaturge francophone Jean-Marie Piemme en 2002, et il a rédigé un texte bilingue, *Godelieve & clique*, représenté en 2011 à Mons, en Wallonie, puis à Malines, en Flandre. Son œuvre théâtrale francophone apporte une tonalité neuve et singulière dans le paysage culturel de la Communauté française de Belgique : chacune de ses pièces approche des préoccupations et des faits contemporains à travers une forme dramaturgique complexe. Nous avons vu dans le premier chapitre l'importance des allusions à des figures et à des tendances de l'actualité pour l'écriture de Pourveur. Mais au-delà de références anecdotiques, le dramaturge procède à un décryptage des reconfigurations contemporaines du lien social, des tendances et des malaises qui traversent les sociétés belge et occidentale au tournant des XX^e et XXI^e siècles.

VI.1.b. La science, le corps et le langage

Pour porter un regard acéré sur la réalité contemporaine, Pourveur s'attaque particulièrement aux structures traditionnelles de l'intrigue, qui reposent selon lui sur le déterminisme causaliste et sur la liaison de tout événement à une cause déterminée. Il s'agit de considérer le fait que la réalité ne constitue pas un objet entièrement appréhendable, et que l'on ne peut entièrement démonter ses mécanismes comme ceux d'une horloge. Le dramaturge appuie cette conception sur sa connaissance des postulats de la mécanique quantique¹, qui ont remis en question les principes de la physique classique et la conception scientifique moderne selon laquelle les phénomènes s'expliquent par une représentation objective et mathématique de leurs causes. Pourveur a énormément lu à propos des découvertes et des questions qui ont occupé les scientifiques du XX^e siècle², et il retient de la mécanique quantique les éléments suivants :

Selon cette science, il est tout à fait impossible de décrire la réalité en termes absolus et l'observation agit sur l'objet observé. La probabilité est la seule description que l'on puisse donner de la réalité.

Deux principes constituent la base de la mécanique quantique.

dégager les principes esthétiques de l'écriture d'un auteur, il paraît préférable de se concentrer sur les textes qui sont de sa plume uniquement.

¹ Afin de ne pas entrer dans des considérations annexes, nous n'exposerons pas ici en détails les tenants et aboutissants de cette théorie, mais seulement les aspects que Paul Pourveur met en avant dans ses essais réflexifs. Pour un exposé des développements de la physique quantique et des controverses que ceux-ci ont engendrées, nous renvoyons à l'ouvrage de Manjit KUMAR, *Le grand roman de la physique quantique, Einstein, Bohr... et le débat sur la nature de la réalité*, trad. de l'anglais par Bernard SIGAUD, Paris, Flammarion, 2012, coll. « Champs » : sciences, n° 1061.

² Pourveur inclut parfois à la suite du texte des pièces une bibliographie. Certaines mentionnent clairement des références scientifiques. C'est le cas dans l'édition de *Venise*, qui cite plusieurs ouvrages consacrés à la génétique et à l'évolution humaine, ou dans *Aurore boréale* : le cadre de cette pièce étant la conférence Solvay de 1927, qui rassemblait les plus grands physiciens de l'époque, la bibliographie contenue dans le tapuscrit mentionne plus d'une vingtaine de titres sur la physique.

Le premier principe concerne l'électron. [...] pour Bohr et Heisenberg, [...] c'est finalement l'observateur qui déterminera si l'électron est une particule ou une onde. Selon la mécanique quantique, la réalité n'est pas une entité en soi ; elle n'existe que si elle est observée.

Un deuxième principe est le principe d'incertitude [...]. Selon Heisenberg, il est impossible d'établir la position antérieure et la position postérieure de l'électron car les deux paramètres ne peuvent être déterminés en même temps. [...] on peut seulement constater qu'il y a un passé et un présent, mais on ne peut établir le lien qui existe entre eux et encore moins leur prédire un avenir.¹

Le rapport entre ces axiomes et la mise en cause de la succession logique et chronologique dans la construction de l'intrigue théâtrale conduit le dramaturge à oser les enchaînements les plus saugrenus et les inventaires les plus disparates.

Cependant son intérêt pour les découvertes scientifiques ne se limite pas aux explorations et aux débats de la physique. La génétique et le rôle joué par l'A.D.N. occupent une grande place dans le propos de *Venise* ; les théories de l'évolution et de la sélection naturelle font l'objet d'allusion dans différentes pièces – *Oum'loungou*, *Venise*, *Aurore boréale*, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*. La théorie du chaos et l'approche scientifique des phénomènes complexes tels que la météorologie retiennent également l'attention du dramaturge, qui inclut dans la construction et les dialogues de plusieurs de ses textes des références au fait que des facteurs aléatoires viennent perturber les prédictions posées à partir de lois et de principes généraux. Pourveur mentionne par ailleurs l'essai d'Isabelle Stengers et Ilya Prigogine intitulé *Order out of chaos*, comme une source d'inspiration pour sa façon de concevoir le texte et le dispositif théâtral². *White-out* comporte également quelques allusions à cette théorie, popularisée sous le nom d'«effet papillon». Les conditions climatiques jouent un rôle important dans ce texte, étant donné que la pièce se déroule pendant un épisode de brouillard extrême, qui ne trouve pas de cause précise et qui se dissipe soudainement dans les derniers instants du dialogue.

L'approche scientifique conduit aussi Pourveur à s'intéresser particulièrement à la dimension corporelle de l'être humain. L'organique comme dimension qui impose son fonctionnement et sa nécessité apparaît comme un questionnement récurrent de cette œuvre, qui interroge aussi l'attention portée au modelage de l'apparence physique. La lingerie, les cosmétiques ou les vêtements font l'objet d'une attention particulière de la part de protagonistes de différentes pièces : l'une des femmes de *Décontamination* s'attarde longuement sur les bienfaits des soutiens-gorges de la marque « Wonderbra » ; tandis que dans *Marrakech*, « Elle1 » et « Elle2 » dialoguent à propos des attributs de la féminité et de la

¹ Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », *op. cit.*, pp. 84-85.

² C'est le cas notamment dans ses essais « Une histoire consistante », *op. cit.* et « Propositions d'attitudes pour spectateurs de théâtre », in *Les cahiers de Prospero*, n° 7, mars 1996, p. 86-97.

séduction dont les femmes ménopausées oublient l'usage : « le vernis à ongle, la bouche colorée et lisse, le parfum, le balancement des hanches... »¹

L'intérêt pour le corps mène aux problématiques connexes de la sexualité, de la violence et de la douleur, parfois associées lorsqu'il est question de viol ou de pratiques humiliantes. Il n'est pas une pièce de Pourveur sans évocation d'actes sexuels. Si les termes sont parfois crus, il ne s'agit pas d'exposer les actes mais de les dire, pour exprimer la sexualité non comme une fusion ou une libération mais comme un écueil qui charrie son lot de frustrations et de méprises. Même le personnage du conducteur de *Contusione è minima*, qui prétend avoir réduit la sexualité et l'amour « au principe des vases communicants[,] du sperme qui coule d'un vase dans l'autre »², se dit destabilisé par l'attirance qu'il éprouve pour les femmes à l'apparence masculine et les transsexuels. La sexualité s'assimile en outre parfois à un champ de bataille, car elle peut permettre d'exploiter l'autre, de lui infliger des humiliations et des blessures. La vision du couple qui se dégage de l'œuvre ne correspond pas à celle d'une entité harmonieuse et complémentaire, mais à celle d'un champ de forces en tension, constamment déséquilibrées. Le viol, la violence et la douleur qui manifeste la précarité du corps comptent également au nombre de ses motifs récurrents. Les protagonistes évoquent des mutilations, qu'ils subissent ou s'infligent, des déchéances physiques imposées par la maladie ou la vieillesse. Mais là encore, l'outrance n'est pas présentée sur scène ; tout passe par des récits relatés : récit de son suicide par Anna dans *Shakespeare is dead, get over it !*, récit de l'agonie de son fils à moitié décapité par un obus par le réceptionniste d'*Aurore boréale*, exposé de ses pratiques de scarification par Ghislaine, dans *L'Abécédaire des temps (post)modernes*.

Enfin, la question du langage – des possibilités et des difficultés qu'il induit pour l'homme – prend une résonance particulièrement importante chez Pourveur. Sa situation d'auteur bilingue évoluant au sein d'une entité traversée par les tensions entre communautés linguistiques l'a sans doute rendu sensible à la matérialité de la langue et au travail de l'énonciation, qui entraîne le dire dans des sillages inattendus et perturbe inévitablement les relations. La parole constitue le principal objet de représentation ; et les cadres qu'elle instaure font l'objet de considérations et de remarques aussi plaisantes que justes. Ses personnages, qui se trouvent dans des espaces et des moments de transition, occupent ce temps d'incertitude en parlant, en développant des opinions et en échangeant des points de

¹ Paul POURVEUR, *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*, op. cit., p. 42.

² Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, op. cit., p. 35.

vue – mais aussi en laissant libre cours à des considérations fantasmagoriques. Ils remarquent aussi avec pertinence quelques conditions implicites et quelques implications du fait de parler : la distance par rapport aux choses, les ambiguïtés, le doute et la possibilité du mensonge. L'écriture de Pourveur recourt fréquemment aux points de suspension, qui remplacent parfois une réplique, afin d'indiquer la perplexité ou le mutisme qui entrave les échanges. Et dans chacune de ses pièces, l'une ou l'autre réplique souligne la faillite des mots, l'incompréhension et l'incapacité à dire auxquelles se heurte toute relation, depuis l'idée qu'il ne faut pas être « toujours tenté de “creuser” les mots[,] ils pourraient éclater comme des bulles de savon »¹, jusqu'au constat que « le langage humain est parfois une insulte à la théorie de l'évolution. »²

VI.1.c. Radiographie de l'égarement et de l'éclatement contemporains

À première vue, les questions, les thématiques et les contextes abordés dans la douzaine de pièces qui constituent à ce jour l'œuvre francophone de Pourveur couvrent une grande variété de champs. Il est vrai que le dramaturge fait preuve d'une grande curiosité, à l'égard de sujets particuliers – parfois abscons –, souvent assez éloignés les uns des autres. Il se passionne pour les théories de la physique quantique, pour l'architecture et l'urbanisme, ou pour l'histoire des empires et des civilisations. En fonction des souhaits du metteur en scène qui lui passe commande, il combine ces « consignes » avec ses intérêts personnels, et en profite pour s'adonner à des lectures et à des recherches exploratoires. Cependant, il cherche toujours à réunir et à juxtaposer des problématiques et des références a priori d'ordres différents, afin de produire des décalages et des contrepoints. Il explique à propos de sa pièce *White-out* qu'il a détourné la demande du metteur en scène Willibrord Keesen :

Le metteur en scène qui m'avait passé commande voulait une adaptation du roman de Faulkner *Light in August*. Mais comme je ne fais jamais ce qu'on me demande et que je bénéficie toujours d'une très grande liberté que me laissent les metteurs en scène, j'ai proposé de mettre le roman en tension avec cette grande saga mélodramatique qu'est *Gone with the wind*, et surtout avec sa version cinématographique qui est si connue.³

La juxtaposition et le croisement d'éléments hétéroclites participe – comme nous l'avons vu au premier chapitre – de la production d'effets humoristiques. Mais il s'agit aussi de traduire de cette manière l'éclatement des trajectoires subjectives contemporaines, qui passent quasi

¹ Paul POURVEUR, *Oum'loungou, L'homme blanc*, op. cit., p. 7.

² Paul POURVEUR, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, op. cit., p. 25.

³ Paul POURVEUR, « Entretien du 21 janvier 2011 » à Bruxelles », Annexe III, p. 58.

instantanément d'une sphère à une autre, et qui accumulent les connaissances et les modèles issus de registres hétéroclites.

Plusieurs pièces de Pourveur fonctionnent à partir du principe de la rencontre improbable ou accidentelle, qui donne lieu à une ouverture du champ des possibles et à une exploration de voies et d'options multiples. Au chapitre deux¹, nous avons évoqué les situations d'entre-deux, de suspension et de transition qui forment souvent le cadre de ses œuvres : le hall d'un aéroport international paralysé par la révolution qui a éclaté dans le pays pour *Décontamination*, l'île désertique d'*Oum'loungou*, ou encore l'habitacle d'une voiture roulant au hasard et de nuit pour *Contusione è minima*. Ces cadres vont de pair avec un certain égarement des protagonistes, confrontés à des circonstances qui remettent en cause la continuité de leur trajectoire, qui les incitent ou les obligent à reconsidérer leur existence et les choix qui les ont guidés jusque-là. Mais ils leur permettent aussi de spéculer sur la variété des options et des directions qui s'offrent à eux en fonction de telles circonstances.

Dans un entretien en néerlandais accordé à Karlien Vanhoonacker et publié en ligne sur *Toneelstof.be*, Pourveur expose cette oscillation entre désarroi et ouverture :

Si vous vivez dans un monde et dans un contexte politique, vous réagissez par conséquent à ce qui vous concerne ou vous touche. Vos textes ne seront pas toujours positifs ; vous allez souvent évoquer le doute ressenti par les gens et l'incertitude qui nous environne. Et apparemment, au cours des années, les choses n'ont pas beaucoup changé. Pendant les années 90, j'entendais souvent que j'ébranlais les certitudes des gens. Mais disons plutôt que je posais seulement des points d'interrogation à côté de nos certitudes. Pour employer un cliché : il n'y a plus de certitudes, laissons-nous donc emporter par l'incertitude et vivons avec elle.²

Les figures qu'il invente se caractérisent par une ambivalence entre l'anxiété, la paralysie, et la fébrilité face à l'étendue des postures identitaires et des reconfigurations qui s'offrent à elles. Dans chaque pièce, l'on décèle la dissolution d'une reconnaissance communément établie par rapport à l'ordre social, aux distinctions établies et aux oppositions structurantes. Les personnages sont confrontés ou se confrontent à une remise en cause des aspects sur lesquels pourrait se fonder une représentation unifiée de leur être. Ils ne semblent plus pouvoir se fier à un ordre tiers qui lèverait conventionnellement l'ambiguïté des signifiants et le doute perpétuel quant à une continuité et à une cohérence de leur être. Ils apparaissent donc emblématiques de la crise de la fonction symbolique nécessaire à la construction identitaire, telle que nous l'avions présentée au chapitre deux de ce travail. L'acceptation du caractère de

¹ Cf. en particulier le point II.4.

² Paul POURVEUR, « Over de jaren 90 [À propos des années 90, entretien avec Karlien Vanhoonacker] », accessible à la page internet http://toneelstof.be/w/Paul_Pourveur_over_de_jaren_90, consultée le 20 mai 2013. Nous traduisons du néerlandais au français.

« semblants nécessaires » et de l'incomplétude s'efface au profit d'une quête éperdue et vaine d'un signe absolu et d'une justification ultime.

Dans *Venise (un essai)*, le monologue qui constitue le texte s'enclenche alors que la locutrice est sommée de répondre à une question abrupte concernant son identité :

Tu me demandes si je suis Marilyn Monroe. Je n'en sais rien. Je ne suis pas un fichier-réponse. Je ne suis qu'un système qui éventuellement peut fournir une réponse. Et encore, ma réponse n'est pas une finalité. Ma réponse ne fera que modifier ta question. Une nouvelle réponse modifiera à nouveau ta question.¹

La demande adressée par un interlocuteur absent n'aurait pas beaucoup de sens dans un cadre représentatif traditionnel, où le sujet peut s'identifier à travers un nom propre et distinguer conventionnellement en quelques termes ce qu'il est de ce qu'il n'est pas. Mais la protagoniste se trouve privée de cette faculté, et son discours révèle la complexité – voire l'impossibilité – du fait de dire qui l'on est. Même en se focalisant sur une description de son corps, jusqu'à son ADN, la locutrice ne peut livrer aucune vision ni aucune conclusion arrêtée sur elle-même. Sa parole est emportée par un mouvement tourbillonnant continu, assimilé à celui du renouvellement constant des cellules corporelles. Elle ne parvient pas à s'appréhender comme un individu singulier et se décrit comme un organisme pris dans la totalité du vivant, comme un être humain apparenté à l'ensemble des hommes. À l'instar de la plupart des pièces de Pourveur, *Venise* se termine par une fin ouverte, qui relance l'interrogation et traduit la difficulté à affirmer une identité. La locutrice fait le point sur sa démarche et déclare, dans ses dernières phrases : « Tu me demandes ce que l'analyse a donné jusqu'à présent. La conclusion est double : Venise ne s'enfonce plus ; mais l'eau continue à monter. »² L'incapacité du sujet à établir une représentation unifiée de lui-même et le dédoublement qui en découle s'incarnaient concrètement lors de la création scénique de la pièce en 1992 à Bruxelles, puisque la metteuse en scène Hélène Gailly avait choisi de distribuer le monologue à deux actrices. Celles-ci étaient cependant habillées et maquillées de la même façon, de sorte qu'elles ressemblaient à deux sœurs³.

L'éclatement et l'effet de miroir entre les facettes d'un être marquent encore plusieurs pièces, puisque certains textes présentés comme des dialogues dans leur mise en page produisent à la lecture un effet de monologue intérieur entre différents pôles d'un sujet. C'est le cas de *Elle n'est pas moi*, créée un an après *Venise*, également par Hélène Gailly. Deux

¹ Paul POURVEUR, *Venise (un essai)*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Cf. sur cette mise en scène les articles de presse suivants : Claire DIEZ, « Quand le théâtre fait le drôle de 'docteur' », in *La libre Belgique*, 19 février 1992, p. 21 et Jean-Marie WYNANTS, « 'Venise' à l'atelier Sainte-Anne, La tristesse est un corps solide, et le bonheur est un gaz », in *Le Soir*, 15/16 février 1992, p. 18.

locutrices désignées comme « Moi » et « Elle » s’y rencontrent et entament un dialogue décousu qui les mène dans un voyage imaginaire – plus langagier que physique – jusqu’à la mer. « Moi » ne sait pas se servir de ses jambes car ses parents l’ont empêchée de marcher ; tandis que « Elle » maîtrise moins bien l’abstraction, la pensée et le langage : c’est pourquoi elles s’associent et finissent « condamnées à vivre ensemble – éternellement. »¹ Cette configuration dédoublée se retrouve plus tard dans *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d’une femme au seuil de la ménopause*, une pièce datée de 2007. Là encore, les deux protagonistes féminines paraissent distinctes, quant à leur passé et leurs valeurs, mais aussi semblables étant donné leur situation commune de femme vieillissante reléguée hors du champ de la sexualité par la société. Elles sont d’ailleurs désignées en tant que « ELLE1 » et « ELLE2 ».

L’impossibilité pour les protagonistes de définir et de présenter une identité claire et unifiée d’eux-mêmes va de pair avec un éclatement de la progression chronologique et logique des pièces de Pourveur. Ce dernier accorde un intérêt majeur aux bouleversements technologiques et sociaux qui se sont produits dans la société européenne et occidentale, et qui ont selon lui modifié la configuration de la réalité et la relation toujours problématique que l’individu a ou peut avoir avec celle-ci. Il souligne en particulier l’essor pris par les contacts virtuels et par les médias de masse, et l’impact de ceux-ci sur la réalité dont témoignent ses pièces. Dans un écrit réflexif sur son travail, il pose le constat de la nécessité d’une innovation dramaturgique pour pouvoir prendre en compte l’évolution de ce qui fait « la réalité » :

Si nous voulons transposer la nature de la réalité en un système dramaturgique, nous devons premièrement savoir de quelle réalité il s’agit. Celle-ci, depuis Platon, depuis que l’être humain s’est soustrait de la réalité afin de « l’observer » et de l’analyser, a toujours été « problématique ».

Aujourd’hui, elle recouvre de nombreuses appellations : réalité virtuelle, cyberréalité, hyperréalité, réalité par proxy, ready-made réalité, réalité simulée et Disney World.

Nous nous éloignons d’une certaine cohérence de la réalité, devenue ambiguë, difficile à nommer, à décoder. Comprendre les mécanismes de son fonctionnement est devenu une entreprise très complexe.²

La recherche constante et constamment inaboutie des protagonistes pour définir leur être s’articule donc à une dislocation de l’appréhension de la réalité à travers une multitude d’informations et d’images peu hiérarchisées, souvent exposées sans transition. L’agencement des événements et de la parole traduit aussi la faillite d’une conception déterministe et cohérente de la réalité.

¹ Paul POURVEUR, *Elle n’est pas moi*, pièce inédite créée en 1993 à l’Atelier Sainte-Anne à Bruxelles, tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote MLTB 01112, p. 67.

² Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », in *Alternatives théâtrales*, 4^e trimestre 2009, n° 102-103, p. 83.

La structure de plusieurs pièces de Pourveur prend une tournure fragmentaire et associative : elle entrecroise l'évocation d'existences diverses, et juxtapose des sujets et des événements hétéroclites, parfois liés à des époques et à des aires distinctes. Pourveur considère ce mode de création théâtrale éclaté, qui joue avec la temporalité, comme une dramaturgie « nomadique », puisque l'auteur et créateur privilégie le voyage à la destination : « son voyage ne prend du sens qu'avec ce qu'il rencontre, ce qu'il récolte ici et là, ce qu'il choisit de garder ou pas. Le texte et sa signification se construisent graduellement, par la simultanéité d'éléments juxtaposés. »¹ Ce nomadisme et cette hétérogénéité étaient déjà présents dès *Oum'loungou*, où les personnages passent d'un projet à un autre, sans trop savoir comment écrire une histoire ensemble, relatent tour à tour certains de leurs souvenirs d'enfance tout en les reliant à la mémoire de l'esclavage et du colonialisme. Mais Pourveur développe complètement ces principes dans *Shakespeare is dead, get over it !* et *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, deux pièces datées des années deux mille – 2008 pour la présentation en français de *Shakespeare is dead*, 2009 pour la version intégrale de *L'Abécédaire*. La première pièce superpose, entre autres, un événement de la vie de Shakespeare et la relation amoureuse chaotique entre William et Ana, deux quadragénaires du XXI^e siècle. Dans *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, la fragmentation et la juxtaposition s'inscrivent dans la conception même du texte en vingt-six séquences, conçues comme des fragments placés sous le signe d'un mot particulier qui débute par la lettre correspondant à la place de la séquence dans la succession : la première séquence s'intitule par exemple « A comme dans Avatar », et la neuvième « I comme dans Islamisation ».

VI.1.d. Dilution des contours, effacement et discontinuité

Le caractère fragmentaire, éclaté et composite des textes de Paul Pourveur a bien entendu déjà été remarqué et commenté dans les articles, les notices et les travaux de fin d'études qui lui sont consacrés. La notice rédigée par Corinne Rigaux décrit par exemple très bien les aspects novateurs de ses compositions :

L'écriture de Paul Pourveur est un montage linguistique qui fait la part belle à l'information scientifique et à l'imaginaire. Ses textes sont des jeux de construction dont les pièces apparemment incompatibles finissent par s'emboîter pour former un tout à la fois inattendu et convenu.²

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Corinne RIGAUD, « Paul Pourveur », in *Alternatives théâtrales*, n° 55, 1997, p. 158.

Le mémoire de fin d'études de Maryvonne Wertz, *Introduction au théâtre de Paul Pourveur*¹, répertorie également une grande partie des processus de composition mis en œuvre par le dramaturge : « le microtableau et l'achronologie », « le rapport acausal et la métamorphose du thème », ou encore « la superposition ». Toutefois, il n'est dans ces études que très peu question de l'articulation – pourtant forte – entre ces particularités stylistiques et le contexte social et culturel dans lequel vit et crée cet auteur. Son œuvre traduit avec une acuité frappante les constats posés par Jean-Pierre Lebrun à propos du délitement actuel de l'ordre symbolique, qui sous-tend la crise du processus identificatoire. Dans le cours de notre deuxième chapitre, nous avons relayé les thèses du psychanalyste d'orientation lacanienne, selon lequel le principal malaise dans la culture qui touche le social aujourd'hui concerne l'effacement d'une position d'exception, qui fonctionne comme tiers afin de valider certains choix parmi la masse de repères, d'informations et de possibilités également réalisables étant donné le développement des techniques et des connaissances scientifiques. D'un tel déni de la castration découle une difficulté à intégrer le principe d'asymétrie et de différence des places impliqués par le fonctionnement du langage, et donc par la condition d'être parlant :

Tout se passe comme si l'on ne voulait plus signifier ni donc transmettre cette inévitable prise en compte des impasses, des hiatus, de la faille, du réel donc, car cela implique d'obliger, de contraindre, de ne pas éviter la confrontation. En revanche, tout le monde aujourd'hui est prêt à aider, à accompagner, à compatir. À cet égard, on peut dire que nous sommes dans une société maternante. En effet, la tentation du maternel excessif, c'est de laisser croire qu'on peut vivre dans la sécurité absolue. Qu'on peut être protégés du choc de la différence et de l'altérité par la présence maternelle, à l'abri du langage et de son malentendu.²

À partir de ces analyses, nous avons établi dans notre chapitre concernant les « malaises dans l'identification » une corrélation entre le rejet d'un point de manque qui soutiendrait la limite et l'incomplétude, et la difficulté à soutenir une identification plutôt qu'une autre, à assumer certains choix qui induisent le renoncement. Le processus identificatoire requiert certes un espace de liberté, de jeu, mais il doit toutefois aussi trouver des points de résistance auxquels s'amarrer, ou dont il peut se distancier.

Précédemment³, nous avons mis en évidence la récurrence à travers l'œuvre de Paul Pourveur des espaces de passage, dont les contours ou la consistance s'estompent. Le dramaturge belge privilégie aussi une temporalité en suspension, dans laquelle il n'y a pas de progression claire vers une réalisation ou une résolution, mais plutôt une dynamique

¹ Maryvonne WERTZ, *Introduction au théâtre de Paul Pourveur*, [mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en art du spectacle], Louvain-la-Neuve, UCL, 2004.

² Jean-Pierre LEBRUN, *La condition humaine n'est pas sans condition, Entretiens avec Vincent Flamand*, op. cit., p. 70.

³ Cf. supra, points II.4.a. et VI.1.b.

circulaire, où les protagonistes semblent vouloir « faire passer le temps » ou chercher à « gagner du temps » pour ne pas devoir se confronter à une limite, à un choix crucial ou à un dommage irrémédiable. *La Minute anacoustique* traduit par exemple cette structuration particulière de la temporalité théâtrale. Dans cette pièce rédigée lors d'une résidence à la Chartreuse d'Avignon en 1994 puis revue et créée en 1996, une actrice et un technicien de régie dialoguent alors que l'acteur principal vient de mourir électrocuté en marchant sur les câbles qui traînaient sur scène. L'actrice exige du technicien qu'il ressuscite l'acteur, afin qu'elle puisse jouer ; le technicien tente de gagner du temps en invoquant une discordance dans la mesure de la minute de silence absolu censée ramener l'acteur à la vie. La demande que l'actrice adresse au technicien passe tout à fait outre l'inéluctabilité de la mort : tout le dialogue repose sur ce préalable farfelu selon lequel la mort ne constitue pas un état irréversible et une limite radicale. Tout au long de la pièce, le technicien se laisse entraîner sans parvenir à imposer l'irrecevabilité de cette requête.

Le Technicien : Charlotte ; Nous sommes pris dans une douloureuse et triste vérité. Jean-Paul est malheureusement mort.

L'Actrice : Qui a besoin de vérité ? [...]

Le technicien : Les lois de la physique sont incontournables.

L'Actrice : Ressuscite-le pour les spectateurs, alors. Pour la séduction.

Le Technicien : Ce serait de la supercherie.

L'Actrice : Bon. Alors, fais-le pour moi. Pour l'amour de l'amour. Et je te le demande gentiment avec un zeste de désespoir.

Le Technicien : ... Pourquoi vais-je dire oui alors que je devrais dire non ?

L'Actrice : La tentation de faire plaisir à une femme...

Et le Technicien ne résiste pas à la tentation. Quel homme résisterait d'ailleurs ? Que celui qui n'a jamais... lui jette la première pierre.¹

L'estompement de la loi symbolique qui inscrit la limite et l'incomplétude figure également comme un motif et un principe d'écriture de *White-out*, une œuvre rédigée d'abord en néerlandais en 1996, puis présentée en français en 2010. Les deux interlocuteurs, Chloé et Axel, s'égarent dans les suppositions et les considérations abstraites, sans jamais parvenir à affirmer nettement un désir et une visée qui définirait leur être. Le fantasme envahit leur discours comme le brouillard recouvre les contours de leur environnement : ils imaginent à voix haute le sort d'un homme qu'ils auraient tous deux connu – un certain Klaus –, sans jamais corroborer leurs dires par des traces tangibles ou par des raisonnements vraisemblables. La vacillation des oppositions et la généralisation de l'inconsistance s'écrivent par ailleurs dès les premières phrases du texte qui consistent non en une réplique d'un des protagonistes, mais en une récitation lyrique lancinante, une ode au désir empreinte d'oxymore et de réticence :

¹ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, op. cit., pp. 18-19.

Dans le no man's land de la désolation,
sur la ligne de démarcation
entre l'Imagination illimitée et
L'Enchantement fastueux
frétille une dimension deux sur deux

Circonscrite par la stupéfaction,
calibrée en désillusion,
une dimension où la force qui s'embrase
sans emphase
dans le déclin de l'éblouissement,
a soif de désir.
Terne et hébété,
avide, démesuré,
un désir sans conviction,
asphyxié par une capricieuse hésitation.

Vivre malgré.¹

La difficulté à définir un cadre dans lequel le désir trouverait un nouveau souffle et une délimitation à partir de laquelle se réinventer donne lieu à une suspension et à un retrait dans l'imaginaire.

Le rendu du malaise dû à l'estompement des lois et principes sociaux auxquels le désir pourrait s'articuler ou s'opposer passe aussi par une prédilection pour la discontinuité et le coq-à-l'âne, qui caractérisent souvent les dialogues ou les réflexions que les protagonistes exposent directement. Le soupçon pèse sur chaque conviction et sur chaque institution invoquée : ceci donne lieu à un perpétuel déplacement des sujets de conversation et des perspectives. Pour illustrer cette tendance, l'on peut citer en particulier *Contusione è minima*, une adaptation francophone de *De gekwetsheid is minimaal* [*La blessure est minime*]. Le titre en italien de la version française reprend l'effet d'oxymore et de paradoxe cher à Pourveur, puisqu'il allie l'évocation d'un dégât et l'idée d'insignifiance. Si la pièce n'a été créée en français qu'en 2003, la rédaction datait de 1996, c'est-à-dire d'une période où le contexte socio-politique belge était agité par des affaires de pédophilie et de corruption. Ce « road movie sexuel-théâtral à prétention hautement philosophique »² – selon les termes du metteur en scène Michaël Delaunoy – met en scène la conversation chaotique et crue de deux hommes qui errent en voiture, de nuit, au hasard des routes de Belgique. Le cours de leur échange est sporadiquement interrompu par les réflexions qu'une auto-stoppeuse adresse directement au public. Pourveur juxtapose donc sur scène deux dispositifs énonciatifs – un dialogue dans un

¹ Paul POURVEUR, *White-out*, texte imprimé sur carton rouge et distribué aux spectateurs avant la représentation au théâtre du Rideau de Bruxelles. Le texte liminaire qui figure dans le tapuscrit diffère légèrement, car il s'agissait d'une traduction plus littérale du texte néerlandais. L'on a cependant préféré citer la version qui accompagnait la création de la pièce en français.

² Michael DELAUNOY, cité sur la 4^e de couverture de Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, *op. cit.*

environnement fermé et une série d'apartés isolés – qui produisent des effets de disjonction ou de résonance, jusqu'à ce que la femme rejoigne les deux hommes dans la voiture et se révèle finalement être un transsexuel.

L'errance spatiale des personnages – qui roulent sans but déclaré et ne suivent aucun itinéraire – accompagne le déroulement erratique et désarticulé de leurs échanges. Ils s'expriment sans retenue, laissant cours aux associations les plus libres, évoquant des souvenirs qui se confondent avec leurs fantasmes, sans considération pour les transitions et l'approfondissement des questions qu'ils abordent. S'ils reviennent à plusieurs reprises sur d'anciennes relations amoureuses, ce fil conducteur se perd très souvent dans des considérations diverses, concernant la mort, la mémoire, la violence, le sexe ou encore la morale.

Conducteur : ... Dolorès...

...

Cinq ans de malheur ! Mais quel cul...

C'est en fait tout ce qui me reste.

Son cul.

Est-ce que je suis sexiste, là maintenant ?

Passager : Tu n'as pas de cartes routières ? Parce que comme ça, on peut encore rouler longtemps.

Conducteur : Je me surprends parfois à être sexiste, d'un sexisme « pur » et « dur ».

Passager : Comportement d'adolescent.

Conducteur : Tu sais quand se termine la puberté chez un homme ?

Passager : ...

Conducteur : Six mois après sa mort.

Passager : Tu sais comment les éléphants descendent d'un arbre ?

Conducteur : ...

Passager : Ils s'asseyent sur une feuille et attendent l'automne.

Conducteur : Je ne vois pas le rapport.

Passager : Je ne vois pas d'issue.¹

Pour l'écriture de cette pièce, Pourveur pousse donc à l'extrême le caractère associatif et réticulaire selon lequel progresse une conversation informelle.

Cependant, la discontinuité et les coq-à-l'âne ouvrent aussi des perspectives et des relations alternatives, qui vont à l'encontre de l'uniformisation et du consensus politiquement correct. En effet, nous avons vu que la crise contemporaine des identifications ne se transcrit pas seulement par l'effacement des positions de référence, mais aussi de manière paradoxale par une montée de normes imaginaires aliénantes, qui instaurent une obligation de conformité et un rejet de la rencontre de l'altérité². Une grande part de l'intérêt et de la singularité de l'écriture de Pourveur réside donc dans le fait qu'il transpose les symptômes qui caractérisent les discours contemporains en principes dramaturgiques, tout en les poussant jusqu'au

¹ Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, op. cit., pp. 13-14.

² Cf. supra, point II.3.c.

paradoxe, en les détournant pour faire émerger les implications ou les questions qui leur sont sous-jacentes.

V.1.e. Un humour noir joyeusement provocateur

L'exacerbation révélatrice des contradictions et des problématiques contemporaines caractérise également la tonalité humoristique particulière que produit cette œuvre. Pourveur se confronte aux idées reçues et aux refoulements qui constituent le discours courant, ainsi qu'aux points de tension et aux situations qui résistent aux conceptions établies. Sa démarche ne recule donc pas devant les tabous et récuse l'autocensure : la mort, le vieillissement, le sexe, la violence, l'exclusion et l'exploitation économique font l'objet d'une exposition sans fard, à travers un jeu de remarques et de réflexions inattendues et provocantes. Cependant, l'outrance et la transgression iconoclaste ne se limitent pas chez Pourveur à un reflet d'une tendance nihiliste à la dérision absolue ; il ne s'agit pas simplement de déstabiliser pour susciter le rejet et le dégoût, mais aussi de mettre en balance les fausses pudeurs, la bienséance conventionnelle, avec certaines atrocités et certaines formes d'oppression qui ne suscitent plus que l'indifférence, le désintérêt et l'inertie.

La référence explicite à la matérialité du corps humain, soumis à la maladie, à la décomposition ou à l'exploitation rejoint l'expression directe des pulsions, des tendances sexuelles, agressives et narcissiques. L'exposition directe – parfois crue – de ces inclinations et de ces maux constitue une caractéristique marquante de l'œuvre, au même titre que la structure associative et discontinue. S'il ne se dégage pas de ses pièces un pessimisme sombre et désespéré, l'on peut tout de même l'inscrire dans la lignée des auteurs cités par *l'Anthologie de l'humour noir*. Bien qu'André Breton ne précise pas de manière détaillée ce qui différencie cette forme d'humour, l'un des aspects soulignés par le surréaliste dans sa préface est la neutralisation du sentimentalisme, de l'affectation douceuse :

L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité sur fond bleu [...].¹

Depuis ses premiers textes francophones jusqu'à sa pièce bilingue présentée en 2012, les protagonistes exposent leurs perceptions et leurs opinions sans laisser aucune place au développement de l'affection ou de l'apitoiement. Les personnages noirs d'*Oum'loungou* se

¹¹ André BRETON, « Paratonnerre », in *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1950, pp. 15-16.

moquent par exemple d'Adam, le blanc qui veut à tout prix réparer les crimes commis par ses ancêtres, car il se sent infiniment coupable des souffrances infligées aux ancêtres des noirs. Sa démarche doloriste suscite la perplexité et le rejet.

Adam : Pourquoi ton histoire s'arrête comme ça ?

Dieudonné : Toi aussi, tu n'aimes pas la fin ?

Adam : Tu n'as donc aucun souvenir. Tes parents, tes grands-parents, tes ancêtres ne t'ont jamais raconté.

Dieudonné : La seule histoire qu'ils m'ont contée, c'est l'histoire que je vous ai racontée.

Adam : Si je te dis "White Only" qu'est-ce que tu me réponds ?

Dieudonné : Regarde ma fille. Elle est jolie, non ?

Adam : Dieudonné ! Merde à la fin ! Qu'est-ce que tu as fait de l'héritage de mes ancêtres ?

Dieudonné : Tu la veux ?

Ca te choque ?

Adam : C'est quand-même pas possible qu'après cinq siècles d'occupation il ne reste rien !

Dieudonné : Elle s'appelle Patience. C'est un présent. Tu ne peux refuser. Tu pourrais me vexer. [...]
Elle est vierge.

Patience : Ca dépend de quel orifice on parle.¹

La disjonction entre l'emportement romantique ou sentimental d'une part, et l'exposition directe de considérations triviales ou inavouables d'autre part, apparaît dans l'ensemble des pièces francophones de Pourveur. On la retrouve de manière nette dans *Shakespeare is dead, get over it !*, une pièce qui ne se compose pas de dialogues directs entre protagonistes, mais uniquement de récits et de paroles rapportées², suivie par des incises de citation telles que « dit-il ». La mort des deux personnages principaux, William et Anna, est représentée à travers des fragments, des séquences partielles et progressives réparties tout au long de la pièce. Anna se suicide en fonçant avec sa voiture dans un canal ; William succombe à de graves brûlures, tout en ayant des hallucinations au cours desquelles il converse avec une infirmière peu compatissante.

L'infirmière – *enters the room*.

« Je vais vous décevoir, mais les femmes guides toutes nues sous leur uniforme, c'est de la pure fabulation »

« Pourquoi dites-vous ça ? » demande William.

« Déçois ton prochain avec la vérité, est ma devise. Vous, il est clair que vous voulez amuser la galerie avec des fables » reproche l'infirmière à William.

« Pour être honnête, en cet instant

j'aimerais mieux me trouver à l'aéroport de Madrid,

en train d'attendre un avion

pour l'Amérique du Sud.

Et se rendre compte que la vie est *wonderful*,

avoir une boule dans la gorge,

des larmes aux yeux, éventuellement. »

¹ Paul POURVEUR, *Oum'loungou, L'homme blanc*, op. cit., pp. 21-22.

² Les quatre comédiens qui jouaient la pièce au théâtre National à Bruxelles en 2008 alternaient entre la représentation d'un personnage et la posture de narrateur. L'usage de la projection sur écran permettait également de représenter d'autres protagonistes, notamment le daim abattu par Shakespeare sur les terres d'un seigneur – raison pour laquelle il a émigré à Londres –, dont l'agonie est relatée par intermittence tout au long de la pièce.

« Pourquoi voulez-vous fuir en Amérique du Sud, là où la corruption et l'injustice condamnent une grande partie de la population à une affligeante pauvreté, un continent qui est totalement exploité par les intérêts américains ? » demande l'infirmière.¹

Dans l'une des dernières séquences, l'infirmière va jusqu'à demander à son patient : « Vous voulez encore une injection ou vous voulez mourir maintenant ? »² Les réflexions attribuées à cette représentante du personnel médical produisent un effet de surprise, de dérision, mais aussi de malaise car elles vont à l'encontre de la morale de sollicitude à l'égard des malades et des blessés, pour souligner plutôt la douleur et la mortalité – en particulier dans les moments où le personnage se laisse aller à des rêveries ou à des pleurs. Les tourments amoureux et les affres sentimentales que traversent William et Anna font aussi l'objet de ce procès de retour à des considérations amORAles, ou de réduction impitoyable à des dimensions matérielles. Pour ne citer qu'un seul passage, considérons la séquence dans laquelle William revient seul de Londres, alors qu'Anna y est restée avec un autre homme. La narration décrit un personnage envahi par des idées fantasques, un flot de pensée métaphoriquement assimilé au déplacement du TGV, jusqu'à ce que le train s'arrête dans le tunnel sous la Manche.

Dans la tête de William, les pensées continuent à tourner follement en rond et après un laps de temps, les tonnes et les tonnes d'eau au-dessus de lui commencent à exercer leur pression. Ses pensées s'aplatissent, se compriment en pensées compactes qui pèsent « des tonnes de plomb ». [...].

On annonce enfin la raison pour laquelle le train s'est immobilisé au beau milieu de la Manche – des demandeurs d'asile essaient d'atteindre l'Angleterre par le tunnel, à pied. William les voit passer en courant, parmi eux, une jeune femme avec un enfant de trois ans dans les bras. [...]

William utilise le malheur de cette femme désespérée pour se sentir moins dépressif, moins triste. Sur un des plateaux d'une balance, il met son propre malheur, et, sur l'autre plateau, le malheur de la femme. Aussitôt, celui qui porte le malheur de la femme plonge violemment.

William comprend que son malheur est d'une futilité indescriptible, un problème de luxe. Grâce à ça il se sent mieux, plus sain, plus humain.³

La conjonction de la cruauté et de l'amoralisme avec une forme d'autodérision confère une inflexion particulière au discours humoristique introduit par Pourveur dans ses écrits. Il passe outre les barrières de la bienséance et de sujets tabous, tout en maintenant un effet d'optimisme et de légèreté. Jusque dans sa pièce en version bilingue néerlandais-français *Godelieve & Clique*, les deux protagonistes principales, Godelieve la Flamande et Agathe la francophone, joignent dans leurs récits et leurs répliques une franchise décomplexée – elles exposent leurs aspirations narcissiques, leur envie et leur jalousie – à un regard amusé et complice sur leurs déceptions et sur les contrariétés qu'elles rencontrent. Agathe expose par exemple sa naissance durant ses premières répliques.

¹ Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !*, pièce inédite présentée au théâtre National à Bruxelles en 2008, dans une mise en scène de Philippe Sireuil, tapuscrit transmis par l'auteur, p. 8.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 40.

Agathe :

J'aurais bien voulu naître d'un amour surnaturel – être la fille de l'une ou l'autre déesse – qui aurait été fécondée par un taureau divin.

[...]

Agathe :

Je ne suis pas née d'une inspiration divine, ni dans le souffle d'un renouveau et encore moins d'une bouffée chaleureuse.

Je suis née dans le rôle d'un dimanche après-midi. Ma naissance s'est déroulée au milieu d'un brouhaha asthénique, dans une chaleur épaisse et grasse, sur un banc de bois fatigué de la Maison du Peuple à Cuesmes.

Ma mère voulait absolument assister à une réunion du parti avant d'accoucher.¹

Tout au long de la pièce, des réflexions comme celle-ci « mettent en balance » les élans égocentriques des personnages avec la mention systématique de détails triviaux et amoraux. La façon dont Pourveur recourt au discours humoristique correspond donc bien au paradoxe que constitue l'humour noir, à la fois cruel et salutaire. Si celui-ci affaiblit la sentimentalité, la pudeur et la délicatesse, il tranche aussi dans le vif, et s'inscrit tout à fait dans la description de l'humour que livrait le surréaliste Georges Heinen : « l'humour est à l'être humain ce que la vivisection est aux animaux. Il taille – le plus souvent sans anesthésie, à même les chairs et dans les profondeurs des tissus. [...] Il voit la vie en coupe. Vous parlez paysages. Il vous répond tube digestif. »²

VI.2. Dérisions de figures et de configurations contemporaines

VI.2.a. Dédramatiser « la société du spectacle » : *Shakespeare is dead, get over it !*

Une des lignes de force caractéristiques et singulières de l'œuvre théâtrale de Paul Pourveur réside dans son imprégnation par des figures, des idées et des motifs qui existent ou qui ont cours dans l'univers réel des spectateurs. Nous avons déjà évoqué brièvement cet aspect au cours de la première partie de ce travail³, mais il convient à présent d'examiner comment le dramaturge belge met à profit ce ressort comique pour pointer les paradoxes et les contradictions qui touchent aujourd'hui le sujet des sociétés occidentales – européenne et belge en particulier. Les problématiques que travaille Pourveur ont connu durant ces dernières décennies des évolutions importantes, largement relayées et diffusées par les médias. La

¹ Paul POURVEUR, *Godelieve and Clique*, pièce inédite présentée en 2011 au théâtre Le Manège à Mons et au 't Arsenaal à Malines, dans une mise en scène de Sylvie Landuyt, tapuscrit transmis par l'auteur, pp. 1-2.

² Georges HENEIN, cité par Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 101.

³ Cf. supra, point I.4.b.

vitesse de propagation des informations et de nouveaux outils élargit le fonds de connaissances largement partagées, qui font écho pour un vaste ensemble de personnes. Cette accélération a bien entendu pour corrélat la rapidité de la « péremption » des informations. Toutefois, l'écriture de Pourveur joue plus de références emblématiques et marquantes que d'un détournement très local d'une actualité immédiate, auquel correspond le fonctionnement des revues politiques, des dessins de presse ou des billets satiriques. L'effet de reconnaissance et de déformation concerne d'abord des concepts répandus ou des références canoniques, dont le nom ou le titre suffit à évoquer une atmosphère, certaines conceptions ou certains sentiments : l'A.D.N., Einstein, les grands drames shakespeariens, les œuvres de Sade. La démarche consiste à s'emparer de ces noms propres devenus communs pour mettre en évidence l'étendue des consensus mous et de l'uniformisation des imaginaires qui fondent la réduction médiatique, mais aussi la facticité de l'identification à ces références très largement connues, mais sous une forme restreinte et stéréotypée.

Les paradoxes qui touchent cet univers médiatique surdéveloppé et généralisé à très grande échelle sont dépliés à travers les séquences d'une pièce inscrite dans le contexte des années deux mille. *Shakespeare is dead, get over it !*, dont le titre sonne comme un slogan – publicitaire ou politique –, a été rédigée en néerlandais en 2002 pour la compagnie néerlandaise Keesen & Co, et a été traduite par Pourveur¹ pour la mise en scène de Philippe Sireuil en 2008. La pièce a également été jouée en 2011 à Paris au théâtre du Rond-Point, par la compagnie Ildi Eldi. Ce texte mêle une intrigue amoureuse entre une comédienne et un employé d'une multinationale avec l'évocation des aléas de la vie de William Shakespeare, mais aussi d'une série de personnages secondaires : Margaret et Ronald², « disciples convaincus du monétarisme », Werner et Niels³, qui étudient les particules du rayonnement, et Naomi et Noreena, « les “anti-global babes” »⁴. L'ensemble de protagonistes est complété par les figures d'Alexis, metteur en scène qui a conçu un spectacle présentant l'intégralité des drames royaux shakespeariens, de l'acteur qui joue Richard III, de Jean-Luc, cinéaste réalisateur du *Mépris*, et du daim tué par Shakespeare avant que celui-ci ne s'enfuit à Londres afin d'échapper à l'amende pour braconnage. Ces motifs hétéroclites permettent à Pourveur de mettre en avant l'impact de l'exposition médiatique et les malentendus qui l'accompagnent, ainsi que la corrélation entre cette globalisation culturelle et l'extension des

¹ En collaboration avec Danielle Losman

² Le spectateur reconnaît ici une allusion aux dirigeants politiques Margaret Thatcher et Ronald Reagan.

³ En référence aux deux fondateurs de la physique quantique, Niels Bohr et Werner Heisenberg, évoqués par Pourveur dans son essai *Une histoire consistante*, op. cit.

⁴ Ces deux figures renvoient aux économistes Naomi Klein et Noreena Hertz, qui ont publié des ouvrages sur la domination des marques et du marché capitaliste.

lois du marché, à la suite de laquelle « la guerre, le sexe, l'amour, les corps, les femmes, les hommes ne reflètent plus leur valeur réelle »¹, mais bien une image formatée en fonction d'un potentiel de diffusion. L'uniformisation du désir et l'émergence d'une fascination pour le spectaculaire apparaissent comme les ressorts de plusieurs événements de l'histoire économique et sociale évoqués tout au long de la pièce : la bulle spéculative sur les bulbes de tulipe en Hollande au XVII^e siècle², la Commune de Paris et sa répression sanglante au XIX^e siècle, la délocalisation de la production dans des pays pauvres et les manifestations antimondialistes qui répondent à ce phénomène. L'épisode de la bulle de la tulipe occupe une place particulière dans la structure de la pièce, puisqu'il est exposé dans la toute première séquence, à la suite du récit concernant la fuite de Shakespeare pour se soustraire à la loi qui le condamne à l'amende pour braconnage. La transition entre les deux événements semble mettre l'accent sur l'indifférence de l'un par rapport à l'autre :

Tandis que William écrit ses œuvres complètes [...], William ne se rend même pas compte que, dans un pays proche de l'Angleterre, peuplé pour la plupart de gens pondérés, va sévir une tornade économique qui entraînera d'étranges conséquences pour l'humanité.³

Mais le simple rapprochement suggère cependant un parallèle à propos de la survalorisation de l'œuvre théâtrale de Shakespeare, tellement connue et canonique qu'on la retrouve « plus tard dans les bibliothèques du monde entier », et l'explosion du prix d'une fleur, devenue un signe de richesse comme Shakespeare est devenu une icône d'une culture qui serait universelle et intemporelle. Le traitement souvent iconoclaste que le texte impose à la figure du plus célèbre dramaturge anglais met en évidence le fait que celle-ci est devenue un produit rentable, une « valeur sûre » pour l'industrie culturelle, qui l'exploite en le mettant à toutes les sauces, en utilisant comme un alibi la portée et la résonance intemporelles de son œuvre. Une série de remarques caustiques, émises par la voix narrative et par les répliques attribuées à William – l'employé antimondialiste –, viennent donc mettre à mal l'image consensuelle et surexposée de Shakespeare, mais aussi les discours qui le portent aux nues.

Du fait de son comportement puéril et son mépris pour la nature, William est devenu un dramaturge génial et prospère.

¹ Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !*, op. cit., p. 2.

² Cf. J. SOUBEYRAN, « Tulipomanie », in *Encyclopaedia Universalis*, en ligne à la page <http://www.universalis-edu.com/www.sipr.ucl.ac.be:888/article2.php?napp=&nref=Z020355> : « tant que l'engouement persistait, chacun pouvait acheter un jour donné, même à un prix exorbitant et sans mesure aucune avec la valeur intrinsèque de la tulipe, en pensant pouvoir revendre à un prix encore plus démentiel le lendemain. Tant que tout le monde pensait ainsi, se berçant d'illusions, la bulle, en l'occurrence l'écart grandissant entre une valeur d'échange farmineuse et la faible valeur intrinsèque d'un bulbe de fleur, pouvait gonfler encore et encore. Sans qu'on sache l'expliquer, le retournement brutal eut lieu en 1637 : panique, ruines et faillite mirent fin au rêve hollandais, plongeant l'économie dans une récession durable. »

³ Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !*, op. cit., pp. 1-2.

Cette attitude puérile et méprisante trouvera ultérieurement beaucoup d'adeptes : Gap, Starbucks, Shell, Nike, McDonald's, Chiquita...

William et les tulipes ont donc vraiment foutu le bordel.¹

Anna joue toujours dans les « Drames Royaux » qui durent 540 minutes – toujours du même Shakespeare. [...]

Anna présente Alexis, le metteur en scène, à William.

Alexis appartient à la catégorie des gens qui aiment s'entendre parler. « Les pièces de Shakespeare ne sont plus des textes, mais un modèle, un canevas universel pour les mécanismes obscurs du cœur humain, le pouvoir, la peur – enfin soit – tout le système. » Et il continue de parler jusqu'à épuisement avant de conclure : « Personne ne peut plus écrire des textes aussi universels. Shakespeare est un génie. »²

Shakespeare – à quelques mètres de sa mort : « Comme but ultime, je m'étais proposé de créer la vie, d'être tout-puissant, mandaté par Dieu »

« Raconte cela au daim » dit sa femme Anna. « Comme but ultime, le daim s'était proposé de vivre le bonheur seul / solitaire / sincère. Tu es tellement égoïste. »³

La croissance exponentielle de la renommée shakespearienne fait l'objet d'un épisode central de la relation amoureuse entre William et Anna : un week-end romantique à Stratford-upon-Avon, organisé par William alors qu'Anna lui reproche de ne pas s'intéresser à elle.

Pour prouver le contraire, William réserve un voyage à Stratford-on-Avon.

« Stratford-upon-Avon », corrige Anna.

En 1800, 700 touristes ont visité la maison natale de Shakespeare.

En 1850 : 2500.

En 1900 : 30.000.

En 1950 : 150.000.

En 2002 : 550.000 visiteurs, plus William et Anna.

[...]

Une petite excursion très kitch à Stratford-on-Winnie-the-pooh.

« Stratford-upon-Avon », corrige Anna.⁴

Le voyage censé aplanir les tensions relationnelles tourne au fiasco car il révèle encore plus l'écart entre les points d'identification des deux amants. En outre, le lieu fait l'objet d'une exploitation touristique de masse, au point de perdre toute relation avec l'art et la culture.

La pièce de Pourveur développe une démarche double par rapport à cette extension d'« un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »⁵, et de l'exposition médiatique de la marchandise – laquelle constitue en retour un moyen pour les individus de se mettre en scène. Le texte prend d'abord acte de l'impossibilité pour l'individu occidental

¹ *Ibid.*, pp. 1-2.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁵ Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Folio », p. 16.

contemporain de s'abstraire entièrement de la circulation des références, des marques et des informations futiles de « l'actualité ». La tentation du déni se voit tournée en dérision à travers l'attitude paradoxale et incohérente de William, qui travaille pour la gestion des stocks de l'entreprise multinationale « Gap » tout en affichant des convictions antimondialistes et écologistes. La présentation laconique et factuelle du personnage met tout de suite en évidence cette contradiction constitutive :

William – la quarantaine – travaille pour la multinationale « Gap ». Il ne boit pas son café chez « Starbucks ». Refuse de marcher avec des « Nikes » aux pieds, fait un détour quand il voit une station d'essence « Shell » ou « Total ».¹

Chacun des deux protagonistes principaux est marqué par des références et des connaissances qui les soutiennent. Mais la multiplication des références et la circulation tous azimuts des informations ne constituent en rien un gage d'entente et de plénitude. Les souvenirs et les représentations – même partagés, revus, ressassés – demeurent sources de malentendus et d'interprétations hâtives ou partiales.

Au-delà du diagnostic de la généralisation de certaines références, de concepts et d'objets qui envahissent l'environnement et la conscience du sujet, la réponse qu'apporte *Shakespeare is dead, get over it !* à la permanence de cette sphère médiatique réside dans un jeu de recomposition et de mélange, qui incite à envisager les images commerciales de manière détournée, déparées de leur vernis trompeur. Il s'agit de ne pas rester dans la sidération face à cette avalanche d'images, d'antennes et de données partagées, mais plutôt de les manipuler en retour pour entrapercevoir tout à coup la facticité et la péremption qui les caractérisent. C'est ce qu'exprime l'un des passages méditatifs et poétiques qui interrompent la présentation de l'intrigue amoureuse :

« Peut-être le temps est-il venu d'organiser un enterrement.
J'enterre – très profondément – les belles images de l'année écoulée.
Images d'un coucher de soleil avec une fille blonde,
d'un hôtel idyllique à quelques mètres de la Semois.
Le cow-boy de Marlboro Dead Valley Country.
La bohème « des fissures dans le plafond, des robinets qui fuient »
Les « Just-do-it » gosses noirs, qui continuent à croire à l'utopie du rêve américain malgré leur affligeante misère.
La femme lascive style Bobbit en lingerie libertine « La Perla », un couteau entre les dents »²

L'enterrement des images suggéré dans cette strophe dépose côte à côte les souvenirs heureux ou idéalisés et les images ou les slogans publicitaires, implicitement mis en cause pour leur caractère illusoire ou avilissant. Si l'on prend acte de la mort et de la précarité qui touche

¹ Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 15.

l'existence humaine, il convient de pouvoir se détacher des icônes qui pèsent sur les discours et l'espace commun au point d'entrer en concurrence dans les consciences avec les expériences et les traces mnésiques personnelles.

Les paradoxes qui se trouvent aux principes des discours publicitaires, médiatiques et culturels de masse sont dévoilés au travers de multiples séquences cocasses. Le paradoxe de la marchandisation extrême des œuvres culturelles¹ censées a priori témoigner d'une singularité unique suscite quelques situations et observations plaisantes, mais aussi déconcertantes. Lors de la visite de Stratford-upon-Avon, William et Anna passent par « l'inévitable magasin de 'souvenirs Shakespeare' », où Anna trouve un T-shirt pour bébé sur lequel est imprimée la citation « to be or not to be » – termes qui paraîtraient cyniques pour revêtir un nourrisson, en dehors de l'effet de citation. Par ailleurs, la pièce souligne le paradoxe qui sous-tend le discours courant « écologiste », selon lequel l'humain doit viser à laisser le moins de traces possible de son passage sur terre, alors que la condition humaine ne peut se passer de l'utilisation des ressources et d'un aménagement de son environnement. Tout au long de la pièce, le texte martèle le slogan fictif « vivez proprement, pensez au suivant. »² Mais dans les dernières séquences, il révèle une part de sa signification implicite puisqu'il se renverse en « mourrez proprement, pensez au suivant. »³

VI.2.b. Outrances individualistes et misère de la sexualité : *Contusione è minima*

Pourveur met en évidence dans plusieurs de ses pièces un paradoxe central dans la configuration sociale et les discours qui ont cours dans la société occidentale contemporaine. D'une part, le sujet dispose d'une grande liberté, d'une vaste possibilité d'expérimentation et de réalisation effective ; mais d'autre part, il ne parvient pas souvent à la sensation d'un accomplissement et d'une plénitude concernant sa vie relationnelle et affective. Plusieurs penseurs du champ des sciences humaines ont posé le constat de ce surprenant écart qui persiste depuis une cinquantaine d'années : Gilles Lipovetsky remarque par exemple dans l'ouverture de son ouvrage sur *Le bonheur paradoxal* que :

¹ Cf. sur le traitement commercial des œuvres artistiques et leur inclusion dans des circuits de distribution de masse le chapitre intitulé « Panurge et Pantalon » dans Claude JAVEAU, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris, PUF, 2007, coll. « L'interrogation philosophique », pp. 105-129. Javeau y remarque entre autres combien la culture légitime et canonique n'échappe pas à la réduction en un produit de grande consommation, sous forme de posters, de magazines ou d'émissions télévisées. La « culture » s'assimile selon lui de plus en plus à une « industrie culturelle », qui offre une gamme de produits formatés et vantés par une forte propagande médiatique.

² Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !*, op. cit., p. 1, p. 4, p. 5, p. 6, p. 9, p. 22, p. 23, p. 37, p. 39, p. 50.

³ *Ibid.*, pp. 48 et 49.

Les corps sont libres, la misère sexuelle est persistante. Les sollicitations hédonistiques sont omniprésentes : les inquiétudes, les déceptions, les insécurités sociales et personnelles grandissent. Autant d'aspects qui font de la société d'hyperconsommation la civilisation du *bonheur paradoxal*.¹

Le contraste entre les images suggestives, l'évocation permanente de la jouissance, et la réalité triste ou décevante qui fait le lot d'une grande part des individus suscite le sourire, car il révèle le caractère illusoire d'un plaisir constamment à portée de main. La mise en scène des conséquences de l'individualisme exacerbé et de la réduction de la sexualité à une activité mécanique fonctionne comme un miroir propice à l'autodérision et à la reconnaissance du manque qui marque toute relation sexuelle.

L'exploration du paradoxe qui conjoint libération et appauvrissement de la vie affective et fantasmatique guide l'écriture de *Contusione è minima*, une pièce écrite à la suite de la découverte d'affaires de pédophilie et de l'éclatement de divers scandales concernant les autorités belges. Pourveur déclare à propos de la rédaction de cette œuvre :

Disons que, évidemment, avec l'affaire Dutroux, il y a eu une impression que toutes les structures – que ce soit la police, la justice –, que tout était en train de s'effondrer, qu'il n'y avait plus aucune moralité, plus aucune éthique non plus. Et c'est alors dans cette atmosphère-là que j'ai écrit *Contusione è minima*. Je voulais travailler sur cette obscénité de la moralité. Et une fois qu'on commence à parler d'obscénité, il ne faut pas se retenir ; il faut y aller évidemment.²

La pièce pousse en effet à l'extrémité les propos crus, explicites et triviaux, dans les répliques du conducteur et de l'auto-stoppeuse, alors que le passager se réfugie régulièrement dans un langage technique, froid et purement descriptif. Les deux hommes parlent de « baise » et de combat guerrier tout en les associant à travers une série de métaphores et de comparaison.

Conducteur : [...] Tu veux une cigarette ? demande le soldat à bout de souffle. Juste comme s'il avait une époustouflante partie de baise derrière le dos.³

Passager : Elle a tellement bien préparé son coup. Les derniers temps, elle m'a systématiquement affaibli pour ensuite m'acculer à une confrontation que je ne pouvais pas me permettre, que je ne pouvais que perdre. [...] Le contrat n'est pas résilié et ne le sera que par l'anéantissement complet d'une des parties ou par la reddition sans conditions.⁴

Conducteur : [...] Pendant la baise, Dolorès avait ce que les stratèges appellent « le coup d'œil ». [...] Elle disposait de la capacité de diriger toutes ses forces vers une zone érogène, négligeant ainsi des zones mineures [...].⁵

Conducteur : [...] Ne sommes-nous pas les « hommes féroces », les « impitoyables ». Les « forces très spéciales » qui sont parachutées dans les cons ennemis.⁶

¹ Gilles LIPOVETSKY, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, op. cit., p. 16.

² Paul POURVEUR, « Entretien du 21 janvier 2011 » à Bruxelles », Annexe III, p. 56.

³ Paul POURVEUR, *Contusione è minima*, op. cit., p. 8

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 45.

Toutefois leur entreprise guerrière se révèle peu concluante : leur statut d'hommes virils, puissants et victorieux est battu en brèche par l'échec des relations affectives qu'ils ont chacun eu avec une femme africaine. Ils ont l'un et l'autre été quittés par leur compagne et se sentent amoindris et minables, méprisés par la gent féminine émancipée. Bien qu'ils s'étendent longuement sur les relations sexuelles si excitantes et jouissives qu'ils avaient avec leur partenaire kenyane ou algérienne, ils reconnaissent que l'issue de ces rencontres a été destructrice : ils ont tous deux subi l'abandon, l'humiliation et la décomposition de leur amour propre. Le conducteur constate par exemple à travers plusieurs répliques auto-ironiques l'état tout à fait pathétique dans lequel il se trouvait après la rupture.

Conducteur : Après ces cinq années avec Dolorès, j'étais réduit à un tas de petits morceaux. Un petit morceau de moi était à Zanzibar, un autre à Rio et le troisième à Bruxelles. Ce qui cause des tas de problèmes. Comment se branler lorsque ta main est à Zanzibar et la partie branlable à Rio ?¹

Le passager reste lui aussi complètement anéanti puisqu'il dit espérer encore le retour de sa femme et ne plus vivre que dans cet amour illusoire. Leur « excursion multiculturelle est une pure catastrophe »² : leur vie sexuelle apparaît à présent des plus tristes puisque le passager ne parvient plus à entamer une nouvelle relation, tandis que le conducteur a résolu de réduire sa vie sexuelle à une routine dénuée de tout attrait. Il compare son attitude envers les femmes à l'entretien d'une automobile : « je plonge maintenant d'un con à l'autre. Peu importe lesquels. Deux fois par semaine, un entretien. Changer l'huile. Contrôler les pneus. »³ Quant au discours de l'auto-stoppeuse sur la sexualité, il a beau afficher un rejet complet par rapport au jeu d'allusions et aux détours de la séduction, il expose tout de même la faillite d'une sexualité heureuse et réciproquement épanouie.

Auto-stoppeuse : [...] Qu'est-ce que vous en savez vous, les hommes, de l'extase ? [...] Je veux seulement dire... quand les femmes et les hommes baisent, il n'y a pas de réciprocité. Vous avez le sentiment de nous baiser, nous n'avons pas du tout ce sentiment... nous...⁴

Si la pièce de Pourveur accentue jusqu'à un point extrême l'obscénité et l'absence de mesure dans l'exposition de la sexualité, elle traite également de l'exacerbation de l'individualisme et de la difficulté d'établir une communauté basée sur autre chose qu'une lutte et qu'une opposition agressive. Les deux protagonistes masculins se comparent par exemple au dernier bastion d'un régiment encerclé et décimé par l'armée ennemie, allusivement associée à la gent féminine. Lorsque le passager veut prendre le volant pour

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

mettre fin à leur errance et se rendre au domicile de son ex-compagne, le conducteur l'en détourne en lui faisant déclamer un hymne militaire glorifiant le courage et l'endurance du régiment de Sambre et Meuse. Une fois le passager remis de cette « sérieuse attaque de chagrin d'amour »¹, il adresse à son interlocuteur une demande qui parodie les répliques typiques des films de guerre : « ... Si je ne survivais pas à Aïcha, dis à ma mère que j'ai quand même vécu courageusement. »² Le rejet de liens fondés sur l'affection et l'attachement détermine les structures spatio-temporelles de la pièce, qui se déroule de nuit dans l'habitacle d'une voiture en mouvement, ou concomitamment sur le bas-côté d'une route le long de laquelle l'auto-stoppeuse attend. Le délitement marque aussi la progression du dialogue : comme dans la majorité des pièces de Pourveur, la parole entremêle des questionnements et des préoccupations hétéroclites. L'une des sources de drôlerie de *Contusione è minima* réside d'ailleurs dans l'interférence entre les considérations réflexives des protagonistes sur le sens de leur existence et les remarques concernant leur environnement concret. Le passager commente les écarts du conducteur par rapport au code de la route, le conducteur observe le paysage qui défile, et tous s'interrogent sur leur destination. Mais l'environnement « réel » perd son épaisseur pour apparaître comme une dimension virtuelle, abstraite.

Passager : Attention à la route. Tu coupes tout le temps la ligne blanche. Bientôt on va percuter un véhicule venant en sens inverse.

Conducteur : Choc frontal. Crash. Métal tordu, éclats de verre, l'essence s'échappe du réservoir éventré, une étincelle...

...

Mais je ne veux pas mourir ainsi.³

Passager : Tu vas écraser quelque chose.

Conducteur : La devise de ma Catwoman était « Life is a bitch and so am I ».

Passager : Tu as écrasé un chat !

Conducteur : Les entrailles du chat sont maintenant éparpillées sur la route. L'inactivité sera maintenant son état.⁴

Conducteur : J'ai toujours considéré le mariage comme un conflit d'intérêt. Tu dois défendre tes propres intérêts et ceux de ta femme. Et ils sont souvent contradictoires.

Passager : Il est clair que tu n'as jamais été marié.

...

Je pense que maintenant nous devons tourner à gauche.

Conducteur : Cette route-ci ?

Passager : Ou la suivante ?

Conducteur : Ou la précédente ?

Passager : Maintenant la suivante est devenue la précédente.

Conducteur : Ça c'est le genre de trucs qui arrivent lorsqu'on est toujours en mouvement. Continuons tout droit.⁵

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

La voiture isole ses passagers dans une posture égocentrique : le cadre et ses éléments paraissent tout à fait indifférents dans les répliques du conducteur.

Quoique les personnages de *Contusione è minima* se dégagent de tout cadre, de toute considération morale et de toute convention sociale, ils expriment cependant leur perplexité par rapport à l'état dans lequel ils se trouvent. Leur complet affranchissement leur pose question et plusieurs répliques manifestent de leur part une certaine lucidité amusée. Dans la première moitié de la pièce, les répliques de l'auto-stoppeuse seule au bord de la route esquissent un autoportrait pathétique et cocasse.

Passager : Attention au chemin.

Auto-stoppeuse :

Est-ce que je suis dans le chemin ? Cette question est une synthèse incisive de ma vie.¹

Le conducteur et son passager posent également un constat désabusé mais divertissant sur leur parcours et leur état.

Conducteur : [...] La mort d'un soldat est devenue un fait inacceptable. Les guerres sont devenues des bizarreries, les civilisations qui en découlent ne peuvent être que tordues.

Et on en sait quelque chose.

Deux tordus qui n'ont rien de mieux à faire que d'errer un soir en Belgique, autrement dit : errer dans une invraisemblable possibilité ou une invraisemblance plausible.²

Le passager fait preuve d'une moindre désinvolture, mais il doit cependant reconnaître que l'incompréhension, la violence et la trivialité dominent largement.

Passager : J'essaie de donner un sens à cette conversation sans but.

Conducteur : Prends le journal. Il doit y en avoir un quelque part.

Passager : Pourquoi ?

Conducteur : Pour faire partie, pendant un bref moment, de l'Histoire Humaine, du méga-système des choses, de l'évolution...

Passager : Il y a ici un vieux journal.

Conducteur : Souvenir d'une de mes rencontres du type "vidange-graissage". La femme lisait chaque jour le journal. Elle était désespérée par les nouvelles. J'ai ramené son vocabulaire à 50 mots et elle a eu la partie de baise de sa vie.

Passager : - Le Rwanda rechigne à l'établissement d'un couloir humanitaire.

- Le peuple méprise la justice.

- Des hélicoptères engraisent les caisses du parti socialiste.

- Milosevic obtient une grande victoire.

Conducteur : ...

Passager : ...³

Le passage esquisse un paradoxe humoristique puisqu'au moment où le passager souhaite retrouver du sens, de la grandeur et des valeurs, il ne découvre dans les titres du journal que l'absurdité, l'indifférence et l'avilissement.

¹ *Ibid.*, p. 6.

² ² *Ibid.*, pp. 35-36.

³ *Ibid.*, pp. 38-39.

VI.2.c. Ceci n'est pas de l'humour belge

Parmi les procédés employés par Pourveur pour traiter de certains aspects de la structure sociale et des discours contemporains, l'on remarque clairement une tendance à souligner les contradictions et les invraisemblances, à mélanger les contextes et les perspectives, et à refuser de considérer avec sérieux et déférence les institutions, les valeurs et les personnalités établies. Cette propension à l'autodérision vise également le contexte belge, évoqué au travers d'allusions dans la plupart des pièces du dramaturge¹. L'on peut alors se demander si la tonalité particulière employée par Pourveur témoigne d'une spécificité humoristique belge. Il serait facile de répondre sans détour par l'affirmative, et d'appuyer ainsi l'idée d'une consistance stricte d'une étiquette « belge », sorte de label ou d'appellation d'origine contrôlée.

Le concept d'une forme d'humour propre aux ressortissants belges suscite bien moins les réflexions critiques et universitaires que celui d'un « humour juif ». Peut-être est-ce en partie parce que l'existence effective de la Belgique est bien plus récente que celle de la « judéité » ? La diversité des communautés qui vivent sur le territoire officiel de la Belgique aujourd'hui fédérale expliquent sans doute aussi le peu de travaux sur ce sujet. Les quelques auteurs² qui emploient la locution et en font une aire d'investigation se fondent en réalité presque toujours uniquement sur les productions de créateurs francophones. L'on considère comme quasi évident que les créations produites dans la langue officielle par la majorité des Belges – le néerlandais – relève plutôt d'un « humour flamand » que de « l'humour belge ».

Si « l'humour belge » fait de-ci de-là l'objet de considérations – parfois d'ordre plutôt promotionnel ou doxique –, une autre notion a fait couler bien plus d'ancre dans le chef des intellectuels et universitaires : il s'agit du concept de « belgitude »³, forgé et diffusé sur le modèle du néologisme « négritude » dans les années soixante-dix et quatre-vingts. À nouveau,

¹ Ceci vaut en particulier pour son texte bilingue *Godelieve & clique*, qui met en scène la relation entre deux cousines qui vivent de part et d'autre de la frontière linguistique.

² L'on peut citer comme titre le plus récent Bernard MARLIÈRE, *Anthologie de l'humour belge, Du prince de Ligne à Philippe Geluck*, Bruxelles, Jourdan, 2012. Il existe également une anthologie un peu plus datée intitulée *Sois « Belge » et tais-toi ; Tiens voilà du Baudouin : anthologie de l'humour belge : 800 histoires belges*, signée du pseudonyme Van der boute-Hen train, publiée à Paris par France Loisirs en 1980.

³ La diffusion de ce néologisme est due au sociologue Claude Javeau et à l'écrivain Pierre Mertens, qui l'emploient dans un dossier de la revue *Nouvelles littéraires* du 25 novembre 1976. Les articles de ce dossier auront un grand retentissement dans les milieux intellectuels et artistiques, ainsi que dans la presse belge francophone. Sur l'histoire de cette émergence, cf. Claude JAVEAU, « La belgitude », in Bernadette BAWIN-LEGROS et Nathalie LENAERTS, *Claude Javeau, témoin de son temps*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 87-94. Ensuite, un numéro de la Revue de l'Université de Bruxelles paru en 1980 et intitulé *La Belgique malgré tout* confortera cette notion puisqu'il rassemble des textes d'écrivains belges répondant à la question des liens qu'ils ont avec la Belgique et de ce qu'elle représente pour eux.

il faut préciser que cette désignation prend majoritairement pour base et pour cible les productions francophones du royaume. La récente définition de *belgitude* incluse dans l'édition 2012 du Robert¹ n'apporte que peu d'éléments pour comprendre ce que recouvre ce vocable ; mais elle note bien son rapport à la notion de « négritude ». De ce rapport, l'on peut déduire que *belgitude* évoque une réappropriation d'un trait identitaire dévalorisé pour en faire une marque d'affirmation, de démonstration d'une spécificité. Mais cette idée doit être nuancée, car les promoteurs de la notion de « belgitude » considèrent leur référence à la négritude comme un genre de plaisanterie, une boutade sous forme de question, bien plus que comme un manifeste revendicateur. Par ailleurs, la plupart des auteurs qui se sont exprimés à son propos ont d'abord insisté sur le caractère négatif et indéfinissable de l'appartenance à la Belgique : l'idée d'une identité en creux, d'une « non-affirmation » nationale comme trait central de l'appartenance belge accompagne donc la notion, au point d'être devenue depuis un véritable topos, littéraire et populaire – d'ailleurs critiqué en tant que tel².

À partir de ce discours présentant une Belgique sans histoire, sans distinction, bâtarde du hasard et de la nécessité politique, carrefour improbable et indéfinissable, un autre lieu commun émerge : celui d'une propension belge à l'autodérision et aux associations aléatoires. Ce lieu commun s'appuie sur des œuvres telles que le roman emblématique des débuts du pays, *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs* de Charles de Coster, ainsi que sur les nombreux artistes belges qui ont souscrit aux préceptes du surréalisme – parfois sur un mode plus potache que déférent. Ce lieu commun se voit consacré par Jean-Marie Klinkenberg dans l'« édition revue et considérablement augmentée » de ses *Petites mythologies belges*. Le critique y consacre un chapitre au cliché, élevé au rang de mythe, concernant le « savoir rire de soi » belge, à côté de chapitres consacrés par exemple au cyclisme, au sens du compromis ou à la nourriture. Le texte de Klinkenberg met principalement en exergue les points suivants : l'autodérision belge se caractériserait d'abord par un masochisme plus affirmé que celui de sa variante juive, étant donné qu'elle consent volontiers à la bêtise, à l'ânerie et à la médiocrité ; ensuite, le dogme de l'autodérision belge ne souffrirait pas la critique, alors que

¹ « Belgitude, nom féminin. étym. 1981, J. Brel, de « belge », d'après négritude. « Ensemble des traits culturels propres à la Belgique ; sentiment d'appartenance à la Belgique en tant qu'entité culturelle spécifique. » in *Le Petit Robert*, 2012, Paris, Dictionnaire Le Robert-VUEF, 2012. Notons que la date et l'attribution étymologique sont en contradiction puisque Jacques Brel est décédé en 1978. En réalité, il semble bien que Brel ait utilisé ce terme en premier lieu, mais sa véritable diffusion s'est produite grâce aux ouvrages que nous citons dans la note précédente.

² Cf. Michel BIRON, « De la belgitude, 1980 : Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout* », in Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Benoît DENIS et Rainier GRUTMAN, sous la dir. de, *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003, pp. 489-497.

beaucoup de symboles sont pris très au sérieux – il ne serait pas toujours bienvenu de se moquer entre autres du roi, des gilles de Binche ou d’Hergé –; enfin, le « rire de soi » belge aurait la subtilité particulière « d’exprimer sa complaisance par la revendication de sa propre médiocrité. [...] Ici, la complaisance se joue d’elle-même (le Belge : “Nous sommes si peu complaisants avec nous-mêmes !”). »¹

Pour revenir après ce détour à l’œuvre de Paul Pourveur, l’on peut rappeler la boutade² par laquelle il exprime l’inconsistance et la duplicité de la position qui lui est conférée : francophone écrivant en flamand pour les Flamands, et Flamand écrivant en français pour les Bruxellois francophones. En cela, il correspond assez bien au topos de l’appartenance belge indéfinissable, si ce n’est par la négative, ou impropre étant donné sa complexité et ses contradictions. Il considère que la situation et le contexte belges ont certainement une influence sur son travail, sans doute comme sur celui de la plupart des écrivains concernés³. Dans un essai réflexif intitulé *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje* [*Le poids spécifique de Blanche-Neige*], qui clôt le volume éponyme regroupant ses œuvres en néerlandais, l’auteur belge expose les états par lesquels il passe alors qu’il doit répondre à une commande et écrire un texte à partir de la situation à Sarajevo et la guerre en Yougoslavie. Il explique alors en quoi et pourquoi il reconnaît cette influence belge.

Je me promène encore sur ‘Snipers Alley’ et je me sens plus que jamais Belge. Virtuel par essence. Je veux aussi me sentir non pas Flamand ou Wallon, mais Belge : ce non-sens créé pour raisons politiques, ou pour la seule opinion royaliste. Je veux être Belge pour le caractère artificiel de la Belgique – si l’on considère les circonstances dans lesquelles la Belgique est apparue en 1830 ainsi que la disposition actuelle de certains politiciens à nier la Belgique. J’aimerais bien penser que je suis moi aussi une construction artificielle – ce qui m’autoriserait à manipuler la construction, à la changer – cela me permettrait de m’exprimer librement, grâce à l’artifice.⁴

À l’instar de plusieurs auteurs belges francophones des trois dernières décennies, Pourveur revendique donc une certaine spécificité « belge », sans pour autant lier cette caractéristique à une définition de critères positifs et à une affirmation de valeurs ou de symboles. Au contraire, c’est plutôt l’arbitraire de l’histoire qui est mis en exergue. Le constat du non-sens initial – et de la dérision qui en découle – ne donne pas lieu à un abattement ou à une déception, ni à une euphorie burlesque ; mais il constitue tout de même aussi une perspective, une opportunité d’expression et de construction.

¹ Jean-Marie KLINKENBERG, *Petites mythologies belges, Édition revue et considérablement augmentée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, coll. « Réflexions faites », p. 85.

² Cf. supra, point VI.1.a.

³ Cf. Paul POURVEUR, « Entretien du 21 janvier 2011 » à Bruxelles », Annexe III, p. 59.

⁴ Paul POURVEUR, « Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje », in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje, Texten 1985-1995*, Anvers, Bebuquin, 1996, p. 411. Nous traduisons du néerlandais au français.

Il serait difficile de revendiquer l'autodérision comme un trait absolument propre à l'humour belge, au vu de ce que nous avons constaté dans les chapitres précédents de ce travail. Mais il est clair que Pourveur recourt constamment à une forme de second degré visant en particulier certains traits et faits concernant la réalité belge. L'un des titres de journal cités par le passager de *Contusione è minima* fait par exemple référence aux scandales de corruption qui entachent la politique belge. L'un de ces scandales les plus marquants concernait des pots-de-vin perçus par certains partis lors d'une commande d'hélicoptères. L'on retrouve par la suite une allusion à cet événement dans *L'abécédaire des temps (post)modernes* : lorsqu'il s'agit de mentionner une intervention militaire, ce sont les hélicoptères de la société qui a corrompu les politiciens belges qui sont mentionnés.

Quelque part dans un tout petit pays bienveillant :
Une armada d'hélicoptères Agusta survole à basse altitude un paysage vallonné.¹

Les références prennent donc la forme de clins d'œil en direction d'éléments peu valorisants, qui tirent plutôt le portrait du Belge vers le bas, mais qui manifestent aussi une saveur pittoresque et surprenante – rendant presque appréciable cette complaisance pour la médiocrité et la vulgarité, ainsi que ce plaisir à s'approprier le stéréotype qui associe *belge* et *bêtise*. Mais la complexité dramaturgique et l'accent mis sur l'incertitude des liens de causalité viennent contrebalancer l'enlisement dans l'exploitation de ce stéréotype. Si le discours humoristique déployé à travers les pièces de Pourveur s'inscrit dans la ligne de « l'humour belge », il est alors fortement teinté d'inquiétante étrangeté et de mise en doute, et plutôt éloigné de la version d'un « humour belge » bon vivant, fantaisiste, cultivant l'ânerie ou le canular, que développe depuis peu certains propos journalistiques et politiques². La mention d'éléments liés aux réalités et à l'histoire de la Belgique ne correspond pas dans la démarche du dramaturge belge à une forme d'ancrage contextuel, qui permettrait aux spectateurs de se reconnaître imaginativement dans un « archétype » belge. Au contraire, il se sert de cette mention pour la décaler, en l'insérant dans un cadre énonciatif tout à fait éloigné de l'observation réaliste, tel celui du merveilleux ou du farcesque. Le décalage s'accompagne alors d'un détachement, dans la lignée de l'artificialité que Pourveur isole et revendique comme trait de spécificité belge.

¹ Paul POURVEUR, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, op. cit., p. 77.

² Cf. sur l'émergence de cette tendance à revendiquer une forme d'« humour belge » Nicolas CROUSSE, « Le syndrome Gaston Lagaffe », in *Le complexe belge, Petite psychanalyse d'un apatride*, Paris, Anabet, 2007, coll. « Pamphlet », pp. 63-68.

VI.3. La forme vagabonde : itinéraires balisés et égarements

VI.3.a. Gammes énigmatiques et parodiques : *L'Abécédaire des temps (post)modernes*

L'œuvre de Pourveur réserve une place importante à l'interrogation et au doute, malgré son recours à la provocation et aux allusions sous forme de clins d'œil entendus à son public occidental contemporain – et belge en particulier. Même si le dramaturge précise tout de suite qu'il ne sait pas ce que veut dire « être Belge », lorsqu'on le questionne sur les convergences ou les divergences qu'il observe entre les milieux théâtraux flamands et belges francophones : pour lui, ce sont les différences qui créent l'intérêt, et non l'étiquette commune. Le doute et l'étrangeté qui donnent sa tonalité particulière à l'humour de Pourveur – qui oscille entre belgitude et refus du label belge de « joyeux luron biscornu » – caractérisent aussi la structure et la construction de son théâtre. Celles-ci mettent résolument en œuvre une autre théâtralité, pour créer une perturbation dans le chef des spectateurs : outre la rupture de la convention du quatrième mur, pratiquée par ailleurs par bon nombre de dramaturges actuels, l'on rencontre dans ses pièces des voix off, qui décrivent ou commentent l'action sur un ton irrévérencieux, et des litanies poétiques obscures, parfois proches de récitations mystiques. Sur ce point, l'on se doit d'examiner la construction extrêmement particulière de sa pièce intitulée *L'Abécédaire des temps (post)modernes*¹ : le texte se structure à la fois autour de l'existence de trois femmes d'une même famille mais de générations successives, et à partir de 26 mots ou expressions commençant par chacune des lettres de l'alphabet, découpant ainsi 26 tableaux.

Étant donné qu'un abécédaire constitue en général un livre illustré ou un tableau pour apprendre l'alphabet, et par extension les rudiments d'un savoir, Pourveur expose indirectement ce qui lui apparaît comme des phénomènes prégnants et fondamentaux pour les structures communes et la construction identitaire individuelle dans les sociétés de la « modernité avancée », où la consommation et les médias occupent une fonction centrale. Mais il combine toutefois cet épingleage avec l'élaboration d'un récit construit à partir des expériences amoureuses des trois personnages féminins, Julie, Ghislaine et Camille. Par exemple, la séquence « O comme dans Otage » décrit la sidération qu'imposent les images muettes, lapidaires, des otages ou des victimes de violence, tout en décrivant un épisode de

¹ La pièce s'intitulait lors de sa création scénique *L'Abécédaire des temps modernes*, Le suffixe *post* a été ajouté lors de la réécriture ultérieure, mais mis entre parenthèses sans doute afin de marquer une distance relative par rapport à ce suffixe aujourd'hui passe-partout.

l'histoire de Julie. Celle-ci est victime d'une invasion de particules corporelles de son amant, qui s'est fait exploser dans un attentat-suicide : son corps s'infecte complètement et elle est prise en otage par une communauté religieuse qui la considère comme une relique christique. La séquence est dite à la première personne : Julie, l'otage, y décrit son hébétude ainsi que les effets de l'image de son corps quasi cadavérique donné en spectacle à un vous, qui désigne l'ensemble des téléspectateurs qui « pass[ent] déjà [leur] temps à voir des pays en guerre sur CNN ». Dans une longue phrase composée de locutions juxtaposées, ponctuée seulement par des traits de séparation, elle égrène les attitudes pathétiques et les tensions qui s'instaurent à la vue de cette souffrance utilisée comme moyen de pression.

Vous me regardez et l'expression de mon visage vous intrigue / cette image vous fait peur / éveille de la pitié / de la compassion / consternation / incompréhension / de la culpabilité aussi / mon capital d'innocence et de souffrance est illimité / vous voulez me libérer de cette étreinte / [...] / bien mieux qu'une image porno je suis l'image d'un otage / [...] / vous préféreriez me voir comme une folle / mais vous ne pouvez pas / parce que je suis un otage/ et que grâce à moi/ vous vous sentez un peu plus humain / parce que vous ressentez de la compassion / de l'humanité / et cela fait du bien de se sentir humain / d'appartenir à la race humaine / mais la relation qui s'installe entre nous se résume à la question : quel est le prix à payer /¹

Chaque séquence fonctionne donc à la manière d'une loupe doublée d'un miroir déformant, qui concentre l'attention sur une préoccupation centrale et symptomatique de ces « temps (post)modernes », tout en mettant l'accent sur les aspects paradoxaux ou sur les proportions démesurées qu'il prend avec l'emballlement médiatique et émotionnel actuel.

La structure fragmentaire, faite de cases indépendantes mais articulées en un tout, permet à Pourveur de croiser plusieurs fils d'intrigue, de chambouler l'ordre chronologique des séquences, d'introduire des détours ou des allusions a priori hors contexte. Par exemple, la séquence intitulée « K comme dans karaoké » est composée d'un patchwork de paroles de chansons connues, dont les interprètes sont, entre autres, Francis Cabrel, Léo Ferré, U2, Eminem, Grégoire, Serge Gainsbourg ou encore Khaled. La fin de la scène illustre bien ce travail de reprise d'éléments archi-connus car archi-diffusés, et de mise à distance humoristique à travers des juxtapositions incongrues :

*Je jouerai les musiques du ciel. Nous chanterons le temps des cerises. Je prendrai les rayons du soleil. [...] Je ferai le tour du monde pour voir à chaque étape si tous les gars du monde veulent bien me lâcher la grappe. J'irais aux quatre vents foutre un peu le boxon. Jamais les océans n'oublieront mon prénom. Du passé faisons table rase. Le monde va changer de base : Nous ne sommes rien, soyons tout ! C'est la lutte finale. Groupons-nous et demain...*²

¹ Paul POURVEUR, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, op. cit., p. 62.

² *Ibid.*, p. 48.

Rapprocher les paroles de *l'Internationale* et du *Temps des cerises* de celles de chansons populaires et commerciales comporte une dimension iconoclaste et provocatrice caractéristique de l'accent imprimé par Pourveur au discours humoristique.

Les éléments constitutifs de la dramaturgie – le personnage, le dialogue ou la distinction scène-salle – connaissent aussi cette désagrégation irrévérencieuse. Dans la séquence intitulée « R comme dans récapitulatif », les comédiens synthétisent eux-mêmes les fils emmêlés de l'intrigue et résument la soirée du spectateur, comme si celles-ci faisait partie de la fiction.

Maintenant que tout est à l'arrêt et que la vie tente de trouver une issue à cet immobilisme, un petit récapitulatif s'impose.

En ce qui concerne la chronique familiale, ce n'est pas compliqué.

Cela se passe donc dans un tout petit pays bienveillant qui connaît des temps difficiles.

Au départ, il y a Julie et Julien qui s'aiment passionnément. Mais l'un veut un enfant, l'autre pas [...].

De cette relation naît, malgré tout, Ghislaine.

Julien se suicide et Julie tombe gravement malade.

Ghislaine est un peu borderline. Son ami, Ghislain, est un peu bizarre. [...]

On vous raconte déjà la suite. La fille de Ghislaine, Camille, va rencontrer Camille, un garçon. Ils vont filer un amour assez particulier... on ne va pas tout dévoiler mais sachez que cela se termine bien. Plus ou moins. Quoique.

En ce qui concerne le récapitulatif des spectateurs, c'est plus compliqué.

Certains d'entre vous ont dû trouver une baby-sitter qui est arrivée en retard – bien sûr. Vous avez dû vous dépêcher, vous vous êtes énervé dans les files ou dans le train/tram/bus [...] Vous vous êtes assis dans des fauteuils pas très confortables, qui font mal aux fesses après 30 minutes et vous n'avez pas assez de place pour vos jambes. Ensuite, il y a quelqu'un qui vous a quasiment ordonné d'éteindre votre GSM parce que soi-disant cela perturbe la technique.¹

Ce passage participe aussi de la dimension humoristique de la pièce car il invite le spectateur à percevoir les aspects caricaturaux ou extraordinaires de sa propre existence, et à faire preuve d'autodérision par rapport à sa perplexité ou à son agacement éventuel.

Le discours humoristique s'ancre également dans un travail de dissociation entre voix et personnage. Par un jeu de démultiplication des points de vue, par un recours au discours rapporté et par l'expression ouverte des pensées des protagonistes, *L'abécédaire des temps (post)modernes* donne au spectateur accès aux discours qui habitent les personnages et aux dimensions sous-jacentes et souvent contradictoires d'une situation. L'écriture de la pièce témoigne sur ce point de l'évolution de la dramaturgie européenne que Sandrine Le Pors décrit dans *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, déjà mentionné précédemment². Les écritures théâtrales européennes s'affranchissent de plus en plus de la représentation mimétique d'une conversation ou d'une méditation intérieure

¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

² Cf. supra, point III.4.c.

vocalisée pour faire place aussi à des voix de narrateurs, soit externes soit internes, aux voix de personnages morts ou aux voix médiatiques ou publicitaires qui relaient partout et en direct informations et discours, devenant une sorte de voix du monde, et – l’on pourrait ajouter – de voix de « l’Autre du social »¹. Le bruissement des voix qui entourent un événement constitue le principe d’écriture de la séquence placée sous le signe « F comme Fragmentation », qui évoque l’attentat-suicide commis par Julien dans le magasin de porcelaines de son amante Julie. Le texte reproduit et parodie le flot des voix journalistiques couvrant un événement, et rapportant pêle-mêle des discours de provenances diverses, des on-dit et des témoignages de personnes impliquées comme de simples quidams.

F10 :

La rumeur veut qu’elle soit ‘borderline’, mais c’est une rumeur non confirmée.

F11 :

Momenteel bepalen we het aantal slachtoffers. Zoekoperaties worden verder gezet, a déclaré un responsable du ‘Special Victims unit’.

F12 :

L’examen des photographies, déjà disponibles sur le net, conduit à émettre de sérieux doutes sur la version officielle. Il semble en effet totalement impossible qu’une explosion de gaz ait pu causer de tels dégâts.

F13 :

Ses parents semblent avoir vécu une douloureuse histoire d’amour, ce qui a apparemment affecté leur fille.

F14 :

Le boulanger est la dernière personne à avoir vu le père. Celui-ci a disparu depuis. Le boulanger aussi d’ailleurs.²

Les voix de *L’Abécédaire* expriment également les discours, les débats intérieurs et les questions qui traversent des personnages constamment en train de disséquer et de commenter leur existence ou de se faire l’écho de discours familiaux et sociaux par rapport auxquels ils se situent. La deuxième femme explique par exemple directement au public qu’elle refuse de porter un prénom parce que

Un prénom ça définit trop un être humain, ça le cadre, l’emballle, l’enveloppe. Le seul ennui de ne pas porter un prénom, c’est de ne pas savoir qui on est – alors de temps en temps, je me pince la peau pour bien être sûr que je ‘suis’ et si ça ne marche pas, je prends un cutter et je me taille la peau... [...]

Mais tout ce qui est défini, je refuse.

Je sais. Il y a encore quelques incohérences dans ma ligne de conduite que je dois résoudre. J’y travaille.³

Les protagonistes perçoivent, évaluent et explicitent les effets de leurs attitudes ; ils les calculent, et les apprécient en fonction de certains choix de vie ou de valeurs qu’ils revendiquent. Ils se mettent en scène et leur réflexivité poussée à l’extrême produit des

¹ Cf. supra, point III.4.b.

² Paul POURVEUR, *L’Abécédaire des temps (post)modernes*, op. cit., p. 29. [Nous pouvons traduire la phrase en néerlandais par : « Pour le moment, nous tentons de déterminer le nombre de victimes. Les opérations de recherche se poursuivent.]

³ Ibid., p. 10.

remarques humoristiques, car elle expose et déconstruit certains automatismes et certaines évidences, mais aussi parce qu'elle expose des non-dits et des intentions inavouables. Ils s'abstraient souvent de la représentation pour rappeler le caractère construit, « fictionnalisé » de leur agir et de leur dire. Lorsque Julie reproche son retour tardif à sa fille Ghislaine, elle commente par exemple le choix de ses termes.

Julie :

C'est à cette heure-ci que tu rentres ?

J'aime bien prononcer cette phrase. Cela me donne un sens de la responsabilité.

Beaucoup d'émotions traversent cette phrase : un mécontentement, un reproche, une préoccupation sincère et également une forme d'anxiété pour le bien-être d'une autre personne.¹

Les commentaires réflexifs traduisent la recherche de postures et de positions, mais aussi l'hésitation et le questionnement permanents d'individus qui doivent s'accommoder du doute permanent par rapport à leur position et leur statut.

VI.3.b. « Dramaturgie nomadique »² et indulgence nostalgique

L'on a déjà montré que la position d'entre-deux ou de recul face à l'engagement paraît récurrente lorsque l'on considère les personnages de Pourveur. Dans *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, les personnages de Julien et de sa fille Ghislaine expriment une forte opposition par rapport à toute forme d'identification et de statut établi qui fixerait leur être à un cadre permanent, ou à une relation irrévocable. La contingence et la virtualité sont leurs maître-mots. Julien déclare à Julie qu'il souhaite qu'elle prenne la pilule du lendemain car il ne veut pas que l'on fasse de lui « un géniteur causal » : il préfère que les choses demeurent à l'état de potentialité – pouvant exister ou non – et pas de réalité qui enclencherait une série de conséquences. Quant à Ghislaine, elle refuse non seulement d'être désignée par un prénom, mais aussi de s'engager affectivement ou d'avoir des contacts sexuels concrets, pour privilégier le « sexe virtuel » où « on s'émoustille et puis on imagine la suite ».

Si la radicalité de ces positions rejetant le principe d'identification symbolique et l'inscription de l'Autre sur le sujet suscite le sourire, la pièce de Pourveur ne masque pas la conséquence réelle que cache l'illusion d'un perpétuel renouvellement du possible : seule l'immobilité ou la mort peuvent répondre à cette ambition. Julien se fait exploser en commettant un attentat ; Ghislaine meurt dans une combustion spontanée. Leurs morts douloureuses rappellent celle de William et Anna, les protagonistes principaux de

¹ Paul POURVEUR, *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, op. cit., pp. 33-34.

² Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », op. cit., p. 87.

Shakespeare is dead, get over it ! : Anna se suicide et William décède à la suite de brûlures. Ces quatre personnages reflètent en effet à divers degrés le type de sujet contemporain que Slavoj Žižek désigne comme « sujet du soupçon » : « “officiellement”, il cherche désespérément la certitude, la réponse dénuée d’ambiguïté [...] ; mais en fait, [...] ce qu’il craint vraiment de perdre est le doute comme tel, l’incertitude, l’espace ouvert où tout est encore possible, où aucune option n’est exclue... »¹ Ce malaise du sujet contemporain empêtré dans l’indéfini et dans l’indécision correspond à un recul devant l’assertion de certitude anticipée, dont nous avons constaté la nécessité absolue dans le processus d’identification symbolique. En effet, Lacan nous montre que l’identification symbolique dépend d’un acte de volonté par lequel le sujet s’identifie à un signifiant vide, à un « X », qui ne correspond pas à une totalité mais à la case vide à partir de laquelle la construction identitaire est possible dans le domaine du signifiant².

La confusion entre le nécessaire assentiment au principe du symbolique et le figement de l’existence subjective en une identité contraignante apparaît clairement à travers ce type de protagonistes. Ils ne parviennent pas à passer outre le manque et la précarité qu’implique tout processus identificatoire, au point de ne plus pouvoir assumer une décision et en accepter les conséquences impondérables. Les réticences, les hésitations et le doute perpétuels qu’ils affichent répondent en fait à l’impossibilité d’affirmer sa position subjective, dans un environnement qui valorise l’objectivité, l’expertise et la maîtrise technique, au détriment de la justification institutionnelle et de la loi posée par une position d’autorité. Un commentaire digressif émis durant l’une des séquences de *Shakespeare is dead, get over it !* expose parfaitement cet engrenage. Anna a invité à dîner les deux hommes qui la courtisent, William et Alexis, ainsi que l’acteur qui tient le rôle de Richard III dans la pièce qu’elle joue. Les deux rivaux se disputent et partent inopinément, tandis qu’Anna reste à méditer devant les assiettes laissées sur table par ses deux prétendants.

« Que me racontent ces assiettes et ces restes ? » Anna a les larmes aux yeux. « Suis-je donc si indécise que je doive tout réduire à un problème de restes ? »

« A vrai dire Anna a déjà choisi William, mais elle veut une certitude. Pour cela, elle cherche à confirmer son choix en le mettant constamment en doute de façon artificielle. Ici, elle utilise Alexis pour mettre son choix à l’épreuve. » C’est en tout cas ce que pense Richard III, qu’on a peut-être oublié mais qui est toujours à table.³

¹ Slavoj ŽIŽEK, *Subversions du sujet, Psychanalyse, philosophie, politique, op. cit.*, p. 78.

² Cf. supra, point III.2.b.

³ Paul POURVEUR, *Shakespeare is dead, get over it !, op. cit.*, p. 31.

L'aspiration à échapper à tout engagement subjectif s'avère problématique : elle engendre une dilution du rapport à l'altérité, ainsi qu'une dissolution de la construction identitaire du sujet. La « génération reset » dont Julien se revendique dans *L'Abécédaire des temps (post)modernes* peut, « lorsque la situation devient trop compliquée ou conflictuelle, capitule[r] sans complexe et rechercher une autre situation » ; mais il reste qu'un acte de volonté doit s'enclencher pour éviter la dérive au hasard.

Pourveur conçoit ce tiraillement paradoxal entre ouverture à l'aléa et réminiscence d'un héritage comme un fondement de sa dramaturgie, qu'il désigne sous la locution de « dramaturgie nomadique » :

La dramaturgie nomadique semble être la dramaturgie de la disparition. La structure et les personnages sont comme noyés dans ce réseau gigantesque mais se battent contre leur disparition. Une envie quasi attendrissante d'exister subsiste – ce qui donne aux textes des accents mélancoliques et nostalgiques.¹

L'effet mélancolique que le dramaturge confère à ses textes correspond à un sentiment de perte paradoxalement combiné à une impossibilité de faire le deuil de l'objet perdu² : c'est cet écartèlement, cette faille et cette faiblesse qui suscite bienveillance et indulgence vis-à-vis de ces fables invraisemblables, éclatées et effacées au profit de discussions et de diversions, ainsi que vis-à-vis de leurs protagonistes. Malgré leur volonté de se redéfinir en dehors des liens sociaux ou des contraintes de la réalité, il leur reste une fragilité, une sensibilité aux détails matériels du quotidien ainsi qu'à la singularité qui crée une émotion esthétique. Plusieurs textes jouent d'ailleurs de l'effet ludique et désarmant produit par l'enfant qui expérimente et découvre le monde en dehors des cadres de la réalité, en exploitant toutes les potentialités du langage pour imaginer et se projeter à travers le « faire comme si ».

VI.3.c. Enfance, poésie et humour : *Elle n'est pas moi* et *La minute anacoustique*

L'ouverture d'un espace de jeu et de liberté avec la langue constitue une voie de reprise et de dépassement de la mélancolie dans toute l'œuvre de Paul Pourveur. La posture énonciative enfantine est exploitée pour la portée humoristique de sa naïveté, mais aussi en particulier pour sa force de fabulation en dehors des contraintes matérielles, logiques ou morales. La présence de passages poétiques – souvent sous forme de strophes rythmées par des anaphores et des allitérations – dans ses pièces témoignent également de ce choix d'un jeu

¹ Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 87.

² Cf. Sigmund FREUD, *Deuil et mélancolie*, trad. de l'allemand par Aline WEILL, Paris, Payot, 2011, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 783.

avec les mots et les modalités énonciatives. L'affranchissement des contraintes et le jeu enfantin imprègnent notamment *Venise, Godelieve & clique*, ainsi que deux pièces écrites sous forme de dialogue, au cours desquelles la parole des locuteurs constitue plus une expérimentation avec la matérialité de la langue et les fantasmagories que le langage permet qu'une communication structurée. Le premier de ces deux textes, *Elle n'est pas moi*, a été créé en 1994, à la même période et dans la même salle que *Massacrilège*, une pièce que Pourveur a écrite à partir de témoignages d'enfants et pour des comédiens enfants, dans le cadre d'un projet social. La seconde pièce, *La minute anacoustique*, constitue en partie le fruit d'une « résidence d'écriture théâtrale pour le jeune public » à la chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en 1994. Le texte a été retravaillé par la suite et paraît finalement s'adresser à un public large, également adulte, puisque la pièce a été présentée en 1996 au festival des Francophonies de Limoges.

Elle n'est pas moi a été joué par deux comédiennes professionnelles et visait aussi un public adulte. Toutefois, ce dialogue farfelu renvoie aux codes et aux attitudes de l'enfance. Dans ses notes personnelles, la metteuse en scène Hélène Gailly écrit à propos de son travail pour cette œuvre :

“Elle” n'est pas “moi” met en scène deux personnages féminins empruntant à l'enfance bon nombre de ses codes. Deux comédiennes assez jeunes, drôles, naïves et boulimiques de paroles conviendraient pour jouer ces deux figures. Une certaine façon de dire le texte est un critère de choix. Il s'agit de pouvoir jouer *avec* le texte, plus que de jouer le texte et encore moins de l'incarner. Le langage, le verbe comme premier élément de jeu, la liberté de débiter des propos sans queue ni tête, le sentiment que ce sont les mots eux même [sic] qui créent les enchainements et affolent la dynamique de jeu...¹

La pièce s'ouvre par une exposition directement adressée au public – sans didascalie pour préciser si ce passage doit être prononcé par un « narrateur » ou projeté sur un écran – annonçant que l'histoire se fonde sur un fait divers « véridique » : « des parents interdisent à leur bébé de marcher par crainte de tout ce qui pourrait lui arriver. [...] Lorsque l'enfant atteint l'âge de 18 ans, il tue ses parents et sort pour la première fois dans la rue. »² Le long dialogue qui suit présente donc la rencontre et l'échange entre « Moi », qui découvre un nouvel environnement, et « Elle », qui vit dans la rue.

Le dialogue se construit surtout à partir des jeux de langage que « Elle » impose pour faire dérailler les principes de la conversation. « Elle » s'amuse par exemple de la modulation du sens des pronoms personnels en fonction du locuteur qui les emploie, et instaure un

¹ Hélène GAILLY, « Notes de travail », Archives personnelles consultées au domicile de la metteuse en scène à Bruxelles.

² Paul POURVEUR, *Elle n'est pas moi*, op. cit., p. 1.

blocage sur son propre point de vue : son interlocutrice ne peut plus employer le pronom *moi* puisqu'elle est *elle*.

MOI : QUI.

ELLE : Est-elle ?

MOI : Moi ?

ELLE : Non. Elle n'est pas moi.

MOI : Bien sûr. Moi, je ne suis pas toi.

ELLE : Elle ne comprend pas. '*Elle*' n'est pas '*moi*'.

MOI : Je ne suis pas '*elle*' ?

ELLE : Non. Puisque '*elle*' est '*elle*'.

MOI : Je suis '*elle*'.

ELLE : Elle a compris.¹

La liberté de jeu avec le langage s'exprime sous forme de comptines, d'énumérations rythmées et de projections imaginaires : lors de la deuxième moitié de la pièce, les locutrices entreprennent un voyage rêvé vers la mer. Comme des enfants qui jouent, elles passent outre toutes les incohérences et toutes les invraisemblances pour faire semblant parcourir l'espace à bord d'un train, de suivre des sentiers, de s'égarer et d'arriver quand même à la mer, pour constater qu'elle est aussi sale et grise que la rue.

Plusieurs répliques constituent tout au long du texte une réflexion sur les potentialités émancipatrices de la parole qui permet l'évasion, l'ambiguïté et la reconfiguration subjective de la réalité. Mais celle-ci peut aussi avoir des conséquences et une portée effective, même lorsqu'il s'agit de parler en dehors des cadres de la communication courante. Dans la réplique initiale, « Moi » expose d'emblée le fait que le recours poétique et ludique au langage peut entraîner plus loin qu'il n'y paraît.

MOI : ...

...

Vous vous rendez compte des conséquences.

Si je dis : seconde après seconde,
 les minutes dérivent
 sur la surface des heures houleuses.

Je me retrouve perdue dans le temps.

Si – par contre – je dis : le temps est un voyage à sens unique,
 sans appel,
 sans possibilités d'un retour en arrière.

Je me retrouve dans un cul-de-sac. [...]

Rien n'est simple
lorsque l'on décide d'ouvrir la bouche.
Rien n'est simple
lorsque les cordes vocales se mettent à vibrer.

Voilà pourquoi il est nécessaire
de ne pas se comporter
comme un éléphant

¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

dans la collection d'assiettes
de tante Yvette.¹

Le rendu d'une parole enfantine qui exploite la langue pour créer des associations sonores et conceptuelles ouvre sur une pensée du langage. Sous l'apparence d'un échange fantasque et farfelu, émaillé de remarques incongrues et de commentaires réflexifs décalés, la pièce propose aussi une observation de la liberté conférée par le langage poétique. Celui-ci offre une énonciation nécessaire et salutaire alors que les discours officiels s'enferment dans un optimisme de façade et une routine dénuée de souffle ou de vision.

MOI : Et on se penche par la fenêtre et on dit au revoir.

ELLE : ...

MOI : On dit : 'au revoir' !

ELLE : Au revoir,

MOI : L'agent de police,

ELLE : qui règle la circulation,

MOI : et qu'y dit tout le temps :

ELLE : 'rien'.

MOI : Au revoir, le prêtre

ELLE : qu'y dit tout le temps :

MOI : 'il fait beau'.

ELLE : Au revoir, le ministre

MOI : qu'y dit tout le temps :

ELLE : 'Tout va bien'.²

La minute anacoustique, rédigée et retravaillée à la même période qu'*Elle n'est pas moi*, allie également un dialogue fantaisiste et une réflexion sur le fonctionnement et la portée de la parole. Pourveur donne pour cadre à ce dialogue une représentation théâtrale paralysée par le retard de la préparation technique – des câbles et des appareils électriques jonchent encore le plateau – et par le décès de l'acteur principal dès son entrée en scène. Toutefois ces événements n'engendrent ni affolement ni affliction de la part du technicien et de l'actrice. Cette dernière considère la situation avec à peine une pointe d'exaspération, et surtout une insouciance quasi infantile : elle se moque des contraintes logiques ou corporelles pour privilégier les analogies, les associations invraisemblables fondées sur le signifiant, ainsi que les projections suscitées par l'imagination et le basculement dans le domaine du rêve et du jeu. Lorsqu'elle exige du technicien qu'il ressuscite l'acteur, elle soutient sa demande par une série d'arguments qui s'écartent tout à fait des principes de raisonnements rationnels.

L'Actrice : Il ne peut pas mourir maintenant. Il y a des spectateurs qui attendent... Et en plus, c'est lui qui a garé ma voiture en arrivant ici. Comment vais-je la retrouver maintenant ? Comment vais-je rentrer à la maison ?³

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*, pp. 45-46.

³ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, op. cit., p. 15.

L'Actrice : Ça ne doit pas être bien difficile de le faire revivre. Déjà vivant, il était facile à vivre. Il prenait peu de place, ne mangeait presque pas. Je ne l'entendais jamais. Toujours réservé, toujours à l'heure. Oui, il était très facile à vivre... Il ne doit pas être très difficile à faire revivre.¹

L'ouverture à ces corrélations et à ces développements surprenants participe du discours humoristique, puisqu'elle s'écarte des cadres et des affects attendus. L'intrigue et la représentation prévues laissent alors place à un voyage expérimental basé sur la conviction de l'actrice que tout est possible grâce à la technique et à l'imagination.

Les notions techniques et scientifiques vont en effet servir au technicien pour rentrer dans le jeu du désir de l'actrice, et élaborer lui aussi un discours à la fois humoristique et figuré, où tout peut être dit et envisagé, au-delà des certitudes établies. Il avance que le silence distend les molécules au point de freiner ou d'empêcher la propagation des ondes et de perturber la progression temporelle.

Le Technicien : Le silence a semé le désordre dans l'espace et le temps. Et le temps n'est plus ce qu'il était. Il est devenu relatif.

L'Actrice : Tu n'as qu'à remettre de l'ordre dans tout ça.

Le Technicien voit que l'Actrice n'y comprend que dalle. Et le Technicien se dit que profiter de l'incompréhension de l'Actrice peut avoir certains avantages. Surtout dans la situation présente.

Le technicien : Je simplifie parce que c'est assez technique... Toi, tu es – par exemple – sur un nuage ; moi, je suis sur le sommet d'une montagne ; et Jean-Paul... Jean-Paul est couché par terre. Eh bien, pour toi qui te trouves la plus éloignée de la terre, le temps s'écoule relativement plus vite que pour moi ou pour Jean-Paul.

Et lorsque le temps s'étire pour celui qui est mort, les vivants qui l'attendent ne peuvent que se parler, pour faire passer le temps et meubler le silence. Le voyage poétique peut se poursuivre malgré l'attente et l'immobilité grâce la parole créatrice, grâce au travail d'une énonciation subjective qui produit une parole ludique, libérée des cadres de la communication. Le parti pris de l'invraisemblance permet de créer un univers scénique qui déconstruit sa propre intrigue, pour le plaisir d'être déconcerté, de suspendre les lois et d'en proposer d'autres. Cette école buissonnière de la représentation paralysée constitue selon Benoît Vreux le principal attrait de *La minute anacoustique*. Dans le bref article qu'il consacre à la pièce, il souligne qu'

Il ne s'agit donc plus, pour Paul Pourveur, que la scène crée un monde unique, original et cohérent. Au contraire, libéré de la narration en ce qu'elle conduit sa propre logique hors de son créateur, il construit une structure, dessine une carte car, contrairement au territoire qu'elle représente une carte est « connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montagnes de toute nature... (Gilles Deleuze et Félix Guattari, MILLE PLATEAUX). La carte n'indique pas le but à atteindre mais seulement les routes à emprunter. Quand certains choisissent les itinéraires éprouvés, d'autres préfèrent les chemins buissonniers.²

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Benoît VREUX, « Tout finit toujours par s'arranger, Sur *La minute anacoustique* de Paul Pourveur », in *Alternatives théâtrales*, 1994, n° 46, p. 7.

Au cours de leur dialogue d'attente de la résurrection, l'actrice et le technicien discutent du fonctionnement de la parole humaine, de la valeur des mots et des affects qui naissent de la confrontation qui se joue dans le langage. L'actrice fait remarquer au technicien que la divergence doit servir de base et de structure au dialogue, sans quoi il ne peut y avoir d'échange et de rencontre.

L'Actrice : Si tu es d'accord avec tout ce que je dis, tu n'as aucune raison d'exister. Autant former à nous deux une seule et même personne.

Tandis que si tu n'es pas d'accord avec moi, on peut se parler longtemps, très longtemps, avec émotion, passion, haine, amour. Il faut créer le conflit ; autrement, la vie reste lettre morte.¹

La réflexion « technique » du technicien sur le fonctionnement d'une conversation l'amène quant à lui à déduire que leur dialogue et leur relation sont en train de se disloquer puisqu'il prétend qu'« une relation ne supporte que trente perturbations linguistiques. Au-delà, chaque relation dévie, se métamorphose. »² En effet, le dialogue de *La minute anacoustique* semble dériver de plus en plus. Mais au cœur des malentendus et du « silence qui nous plonge au plus profond de notre être, dans la cour de récréation de la vertu, de la morale »³, les protagonistes atteignent leur objectif improbable, et assistent à la résurrection de l'acteur. Cependant, cette conclusion n'équivaut pas à une résolution : elle apporte de nouveaux bouleversements puisque chaque protagoniste demeure légèrement ébranlé par cette expérience inédite.

VI.3.d. Exposition des détours sous-jacents de l'énonciation

L'ébranlement intérieur, les doutes et les réflexions des personnages de *La minute anacoustique* font l'objet d'un commentaire en « voix-off », qui brouille la frontière entre didascalie et métalepse narrative. Ce commentaire placé en retrait introduit un point de vue subjectif à la fois interne et externe, qui accompagne le regard du spectateur et lui adresse constamment des marques de connivence en attirant son attention sur les aspects cocasses ou ambigus de l'attitude et des propos des personnages. Gill Champagne, le metteur en scène qui a créé la version définitive du texte a bien perçu la dimension capitale de ce « sous-texte », puisqu'il a choisi de donner corps au « “Didascaliteur” » : un comédien présent sur le côté de la scène adressait ce texte au public, sans jamais interagir directement avec les deux autres comédiens. Cette parole décalée introduit dans la fantaisie enfantine du texte une tonalité un

¹ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Id.*

peu plus aiguë, quelque peu caustique, mais toujours empreinte d'empathie envers les protagonistes et de placidité par rapport à l'embrouillamini dans lequel se perd la situation scénique. Les premiers mots de la première séquence expriment par exemple cette énonciation explicite : l'exposition liminaire dépasse la description neutre pour livrer un ensemble de remarques clairement subjectives, qui font état d'une conscience créatrice et du travail de celle-ci par rapport à l'élaboration de la représentation.

Même en rétablissant le système des heures supplémentaires non payées, même en travaillant jour et nuit, en renonçant au repos du samedi et du dimanche, en sacrifiant les jours fériés, il était tout à fait hors de question que le Technicien puisse terminer le travail à temps.

Le technicien, lui, le savait : il avait les pieds sur terre, et présentement dans les câbles électriques. [...] Et au milieu de cette débâcle technologique, le Technicien s'affaire ; il tente – désespérément – de terminer un travail impossible à accomplir. Les forces de la Tragédie qu'il déchaîne sont loin d'être tragiques. Ça toussotte [sic] et crachotte [sic] de partout.¹

Pourveur n'est pas le seul dramaturge contemporain à explorer cette perméabilité et cette exposition des didascalies : Sandrine Le Pors considère d'ailleurs cet aspect comme une innovation importante des écritures théâtrales. Elle note que :

dans le champ de l'énonciation, une importance nouvelle est enfin accordée aux didascalies désormais susceptibles de mettre à nu la perméabilité, voire la continuité, entre le tissu du dialogue et celui des indications scéniques. [...] certaines didascalies apportent un point de vue sur les personnages ou sur les actions, laissant deviner la présence d'une voix qui peut réagir à ce qui se passe ou être frappé par l'hésitation [...]. Cette présence se signale habituellement par de ponctuelles ou d'incessantes reformulations qui travaillent le tissu didascalique [...]. Le procédé [...] se manifeste surtout quand la didascalie se charge d'une densité subjective [...].²

Cependant, l'auteur belge exploite en particulier la portée humoristique de ce procédé. L'exposition de l'énonciation constitue en effet une modalité propice à l'humour. Selon Jean-Marc Moura,

En exhibant son énonciation – quand l'œuvre sérieuse tend à la gommer –, le texte humoristique rompt l'illusion d'une autarcie poétique et se désigne comme une construction, sans verser pour autant dans la parodie. [...] Le dévoilement de l'engendrement du texte brise l'illusion discursive et littéraire dans le temps même où l'énoncé affecte le sérieux.³

L'expérimentation par Pourveur d'une voix intermédiaire indique sur un mode décalé combien les certitudes et les cadres apparemment objectifs dépendent aussi de conditions d'énonciation. Le propos du "Didascaliteur" vient à plusieurs reprises rappeler l'incertitude qui demeure au principe de la liberté du sujet : le discours humoristique constituant – comme nous l'avons montré au cours de notre troisième chapitre – un mode de réaffirmation de la contingence face aux discours qui prétendent décrire le monde et les êtres tels qu'ils sont, en

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., pp. 29-30.

³ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 118.

masquant leurs conditions d'élaboration derrière le signifiant-maître de « l'expertise technique ». C'est par exemple le cas de la « didascalie » dans le passage suivant :

Le Technicien : Je veux dire... Je suis technicien. J'ai des certitudes. Des certitudes sur la vie, sur la mort. Des certitudes biologiques, scientifiques, mathématiques. Je sais ce qui est possible et ce qui ne l'est pas...

L'Actrice : Cite-moi une certitude.

Le Technicien : ... Ma montre à quartz. [...]

L'Actrice : Mais comment peux-tu savoir que ta montre est toujours à l'heure ? Peut-être avance-t-elle d'une seconde... ou retarde-t-elle d'une seconde... Dans ce cas, tu ne vis jamais à l'heure que tu crois.

Le Technicien : C'est une montre à quartz.

L'Actrice : Est-ce qu'une seconde de ta montre est définie comme la durée de neuf milliards cent nonante-deux millions six cent trente et un mille sept cent septante périodes de l'onde magnétique émise ou absorbée par un atome de césium 133 lorsqu'il passe d'un certain niveau d'énergie à un autre ?

Je ne tiens pas à m'immiscer dans la conversation, mais il est un fait qu'aucune montre bracelet n'a une telle précision.¹

Les petites déviations humoristiques introduites par le texte didascalique ramènent à l'avant-plan l'existence d'un intervalle d'incertitude, à partir duquel le sujet peut construire son être avec la liberté de jouer du potentiel poétique de la langue et d'ouvrir un espace de réinvention.

VI.4. L'assomption de l'énonciation et l'acceptation du manque

VI.4.a. Se construire à travers les incertitudes du dire

Le commentaire qui révèle les tribulations et les hésitations internes des sujets constitue un aspect capital de cette écriture théâtrale si particulière. L'expérimentation d'une voix subjective – qui déborde les didascalies descriptives « traditionnelles » ou qui prend en charge une part de la narration – en est une manifestation. Mais les textes de Pourveur attribuent aussi souvent aux personnages l'exposition de leurs hésitations intérieures et de leurs difficultés à se dire. Face à un environnement qui efface ou perturbe les structures et les repères établis, la mise en évidence du travail de l'énonciation ouvre une perspective et une voie pour ces protagonistes. Toutefois ce travail n'aboutit pas à une découverte de leur être profond et véritable : il ne s'agit pas de se dire pour trouver ou établir les contours et les points qui définissent son identité. Au contraire, les personnages se confrontent à

¹ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, op. cit., pp. 51-52.

l'impossibilité de s'établir complètement dans une image uniforme et unique, mais aussi de se soustraire à l'emprise du signifiant et à la castration imposée par l'ordre symbolique. Car l'un des paradoxes essentiels repérés par l'œuvre de Pourveur tient dans le fait que la société occidentale contemporaine pose peu de frontières dans le champ des devenirs possibles, mais renforce dans le même temps des idéaux imaginaires qui prennent la place laissée par les repères traditionnels. La représentation de l'élaboration d'une parole qui dise le sujet dans ses incertitudes et ses incohérences apparaît alors comme une manière de contrer un repli rassurant vers des stéréotypes et des clichés : les propos qui rendent compte de leurs conditions d'émergence mettent en lumière la part de subjectivité qui a inévitablement été au fondement de tout énoncé, même le plus neutre et objectif a priori.

Plusieurs textes comportent des allusions ou des emprunts à des énoncés scientifiques mais ils les ramènent à un point de discussion, qui dépend d'une perspective et d'un choix d'établir un lien de causalité et de s'arrêter à un état de conclusion. L'intérêt de Pourveur pour la mécanique quantique peut se comprendre dans cette optique de retour à l'exposition de l'énonciation, si l'on considère que cette théorie met en avant le caractère indécidable de certains états, tant que le point de vue et la position de l'observateur ne sont pas pris en considération. En outre, le développement de la physique quantique a constitué un moment de l'histoire des sciences où des scientifiques de premier ordre se sont affrontés à propos de ce qui pouvait être « objectivement » posé, ainsi que sur leur statut par rapport à la réalité dont ils rendaient compte. L'une des expériences de pensée mises au point au cours de cette controverse est demeurée célèbre en tant que dispositif du « chat de Schrödinger ». Ce physicien autrichien avait imaginé, pour démontrer l'absurdité des propositions quantiques, de concevoir un chat enfermé dans une boîte, équipée d'un système qui enregistrerait la désintégration éventuelle d'un atome d'uranium et déclencherait alors la mise à mort de l'animal. Pour Schrödinger, les postulats quantiques conduiraient à la conclusion absurde que le chat est à la fois vivant et mort tant que la boîte reste close, puisque seul le choix de l'observateur peut établir l'état dans lequel se trouve l'atome. Cette projection a retenu l'attention de Pourveur étant donné qu'elle transpose concrètement l'importance déterminante des postures et des choix de l'observateur – et du spectateur, par extension. La récurrence du motif du « chat de Schrödinger » à travers différents textes a été mise en évidence par Maryvonne Wertz, dans bref article intitulé *Dramaturgie du chat*¹ : elle y constate que Pourveur laisse souvent dans l'incertitude l'état de vie ou de mort de l'un des protagonistes,

¹ Maryvonne WERTZ, « La dramaturgie du chat », in *Scènes*, n° 23, 2009, pp. 14-16.

afin que le spectateur prenne lui-même une position et assume un point de vue. Selon elle, l'expérience du chat peut apparaître comme un modèle et une métaphore de cette dramaturgie : « le théâtre de Pourveur apparaît, à l'inverse d'un théâtre à thèse, comme un théâtre de propositions. »¹

L'hypothèse d'une transposition de l'expérience du chat de Schrödinger dans les structures dramaturgiques créées par Pourveur est intéressante ; et elle paraît tout à fait convaincante pour une lecture d'*Aurore boréale*, sur laquelle Maryvonne Wertz se penche en particulier. En effet, la pièce se situe pendant la controverse qui anime le monde de la physique : elle représente une discussion nocturne entre un physicien, un paléontologue et un réceptionniste, dans le hall de l'hôtel où logent les savants qui prennent part au congrès Solvay de 1927. Plusieurs aspects de l'existence de ces protagonistes demeurent jusqu'au bout incertains : le spectateur peut considérer soit qu'ils disent vrai, malgré de nombreuses incohérences, soit qu'ilsfabulent. Cependant, le principe du retour à l'obligation d'assumer une posture et un choix ne concerne pas uniquement l'attitude du spectateur ; les personnages mêmes sont façonnés par la suspension entre la perpétuation de l'indéterminé – qui conserve toutes les options – et la prise de position subjective assumée telle quelle, se fondant d'abord d'un dire et de l'affirmation d'une perception singulière, limitée, marquée par l'incomplétude et la faillibilité.

Le théâtre de Pourveur suspend souvent l'événement au profit du développement d'une parole introspective ou d'une conversation concernant le fonctionnement de la réalité, du langage et des relations humaines. L'attente ou la nuit servent de contexte à un retour sur soi et à une mise en doute des cadres et des signifiants auxquels les protagonistes se réfèrent pour donner une consistance à leur être : les propos mettent progressivement en exergue que ces structures et ces aspects déterminants reposent toujours en dernier ressort sur un accord et une adhésion subjective. Mais paradoxalement, cette réflexivité revalorise aussi la construction difficile du sujet divisé à travers la langue et le registre signifiant. La mise en crise des identifications traditionnelles et des conceptions identitaires objectivistes ne débouche pas chez Pourveur sur la perspective d'une décadence irrémédiable, mais plutôt d'une ouverture plus large à l'expression de la singularité du sujet, y compris à travers des manifestations humoristiques et des marques d'autodérision par lesquelles elle s'inscrit dans la langue et les structures sociales.

¹ *Ibid.*, p. 16.

VI.4.b. Un sas de décompression humoristique : *Décontamination* et *White-out*

Le retrait ou la suspension qui crée l'occasion d'une réélaboration et d'une réinvention constitue un motif particulièrement pertinent pour saisir la modalité et la fonction de l'humour au sein de deux pièces rédigées dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, mais représentées en français dans les années deux mille : *Décontamination* et *White-out*. Les deux œuvres mettent en scène une rencontre, dont les protagonistes entament une conversation décousue au cours de laquelle ils discutent de leurs positions, tout en réélaborant constamment leur discours à propos de ce qu'ils sont ou veulent être. Ces deux pièces établissent également un dialogue entre les questions des relations entre hommes et femmes et l'organisation socio-politique, mais elles ne livrent bien entendu aucune conclusion ni aucune réponse assurée aux interrogations qui s'y posent. Il reste toujours un doute sur le caractère fantasmatique des considérations soutenues par l'un ou l'autre puisque les personnages se contredisent et mettent en cause la validité ou la vraisemblance de tous les propos avancés.

L'écriture de *Décontamination* répondait à la commande d'un texte qui aborde la problématique de la guerre en ex-Yougoslavie. Mais si Pourveur s'est rendu à Belgrade pour la préparation de ce travail, le décor qu'il choisit ne renvoie que peu à un contexte de guerre et de violence. La révolution qui se produit dans le hors-scène, et qui paralyse l'aéroport où attendent les trois personnages féminins ne suscite pas de terreur ou d'angoisse de leur part. Une déclaration liminaire expose directement la complexité et le chaos qui forment l'environnement extérieur :

Trois femmes
attendent
dans l'aéroport
d'un pays
ayant
deux alphabets
trois religions
quatre langue
cinq nationalités
six républiques
et sept pays voisins limitrophes,
La première femme est soucieuse,
la deuxième agacée,
et la troisième... ne sait pas encore où elle en est.¹

À partir de cet exposé, les trois femmes laissent libre cours à des propos qui mêlent des récits de vie, des convictions et des désirs. Mais la rencontre s'accompagne rapidement de tensions et de confrontations, dans lesquelles la vérité paraît échapper ou se diffracter. Le thème de la

¹ Paul POURVEUR, *Décontamination*, op. cit., p. 1.

conversation oscille sans cesse entre les aspects sexuels et affectifs du rapport aux hommes et les implications des configurations politiques. La progression du dialogue s'établit sur la base d'associations et de comparaisons, que les trois femmes se permettent, étant donné que leur situation personnelle est liée au contexte politique : la première prétend avoir été la maîtresse du dictateur démis par la révolution, la deuxième déclare s'être mariée à l'étranger pendant la dictature, la troisième dit ne pas bien savoir pourquoi elle est là, si ce n'est pour échapper à l'impression de vacuité qui se dégage de son existence bourgeoise, et en particulier de sa vie de couple. Le parallèle esquissé entre relation de couple et structure politique s'appuie aussi sur l'observation des jeux de domination, de feinte et de contrainte qui s'instaurent dans l'un et l'autre champ. Les premières répliques, qui ouvrent le dialogue, juxtaposent par exemple la réduction objectale ressentie à la suite de l'acte de fellation et la fermeture des magasins de l'aéroport étant donné la situation politique, ce qui empêche les femmes de se procurer des produits cosmétiques.

Elle 1 : ...

C'est quand même ahurissant qu'un homme n'embrasse jamais une femme à pleine bouche après qu'elle lui ait fait une pipe ?

...

Elle 2 : ...

Elle 3 : ...

Elle 1 : Je l'ai dit à voix haute ? Mille excuses.

Quand j'ai des soucis, je pense toujours à voix haute.

Elle 2 : ...

Elle 3 : ...

Elle 1 : C'est quand même incroyable qu'ils aient fermé les "taxfree".¹

Cependant, l'inoccupation forcée ouvre un espace de liberté pour une réflexion anti-conventionnelle, où les positions sont remises en cause à partir de leurs prémisses, mais aussi sur la base de leur valeur de vérité puisque les interlocutrices ne se connaissent pas et peuvent rêver leur existence autant que la raconter. À plusieurs reprises, les protagonistes notent la possibilité qu'elles soient en train de divaguer.

Elle 3 : [...] Tout ceci n'est peut-être qu'une vision, et nous ne sommes pas là, et vous n'existez pas. Ou nous sommes emprisonnées dans une vision minable d'une mère de famille nombreuse, frustrée.²

Elle 3 : Nous rêvons à haute voix. Tout ceci ne se passe pas.

Nous sommes assises en silence l'une à côté de l'autre depuis des heures.

Elle 2 : Nous dissimulons tant de choses.

Rien de ce que nous disons ne peut influencer les événements.³

¹ *Id.*

² *Ibid.*, pp. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 51.

La discussion met par ailleurs en exergue le jeu de dupes qui se joue à travers les relations humaines, où les intérêts personnels ne s'exposent jamais qu'à moitié couverts par de fausses intentions ou des esquives. L'échange retourne systématiquement les perspectives et les opinions émises tant par « Elle 1 », qui a soutenu la dictature, que par « Elle 2 », qui prétend s'y opposer. Et entre leurs répliques bien senties, l'indifférence béate d'« Elle 3 » fait également l'objet de réflexions qui dévoilent brusquement son envers affligeant.

Elle 1 : Avez-vous déjà envisagé que l'absence d'obstacles majeurs dans votre vie, le fait que tout coule de source et se déroule si bien, soit peut-être la conséquence du système démocratique ?

Elle 3 : Et même ça n'est pas un obstacle.

Elle 1 : Alors votre cas est grave.

Elle 3 : Je me sens si bien que, de temps en temps, je n'ai même plus envie de m'acheter des chaussures.

Je me sens tellement bien que je pense parfois que toute cette aisance n'est pas encore assez... aisée.

Je me sens tellement bien que, de temps en temps, j'ai la tentation de voter pour l'extrême droite. Même ça, je peux me le permettre... quand tout va bien.¹

Si l'environnement clos et déserté favorise l'épanchement et l'examen contradictoire des conceptions concernant l'amour, le couple, la liberté et la politique, c'est le recours à une tonalité humoristique qui évite à ce dialogue toute dimension moralisatrice et pesante. Les bulles de décompression produites par les réflexions impertinentes ou auto-ironiques mettent l'accent sur la fragilité, le doute et la duplicité qui forment finalement le lot commun des trois femmes. L'ouverture d'une brèche suscitant un effet humoristique provient aussi de la voix qui diffuse des annonces dans l'aéroport à travers les haut-parleurs : celle-ci émet d'abord des messages complètement neutres et factuels, concernant l'interdiction de fumer ou d'abandonner un bagage. Mais elle est soudain prise d'un doute sur son utilité et elle manifeste alors la subjectivité qui la sous-tend.

Lui/Voix annonce :: Nous rappelons aux passagers de ne pas abandonner leurs bagages. Tout bagage isolé sera automatiquement considéré comme un bagage hostile et... Je l'ai déjà annoncé ?

Elle 3 : Oui²

À partir de ce moment, la « voix annonce » intervient par intermittence dans la conversation, non pour y participer réellement mais pour émettre des opinions ou des commentaires techniques incongrus. Sa dernière réplique consiste par contre en un véritable retour introspectif, à travers une parole poétique qui contraste radicalement avec les propos neutres ou techniques des annonces diffusées.

Elle 1 : Pourquoi vous ne descendez pas dans la rue ?

Lui/Voix annonce :: ...

Je ne peux pas

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 22.

Elle 2 : Vous ne pouvez pas rêver d'un moment plus propice pour tomber amoureux, vite et bien, d'un amour pur, idéal, romantique...

Lui/Voix annonce :: ...

...

Pour l'instant, je me sens un peu comme... un paysage dévasté par l'automne, des arbres desséchés, des ombres lugubres, un tapis de boue, des nappes éparses de brouillard, un ciel sombre de désespoir, des ruines de châteaux forts figés pleins de dangers mystérieux.¹

La décontamination annoncée par le titre de la pièce ne correspond pas à un retour vers une pureté perdue, mais en un désillusionnement par rapport à toute idée de pureté et de vérité univoque.

Dans *White-out*, l'on retrouve ce principe de conversation fantasmatique où la vérité semble échapper entre les visions et les désirs des protagonistes, tout en donnant lieu à des enchaînements et des rapprochements humoristiques. Les projections et les suppositions font l'essentiel de ce dialogue entre une femme, Chloé, qui dit chercher son amant Klaus, et un homme, Axel, qui prétend avoir travaillé avec Klaus. Leur échange aborde les relations de couple, la passion amoureuse, la mort et les déterminations qui pèsent sur l'existence humaine, avec pour vague fil conducteur le sort possible de Klaus. Les attitudes tantôt emportées, tantôt désinvoltes des deux interlocuteurs font référence à celles des personnages de Rhett et Scarlett dans *Autant en emporte le vent*, que Pourveur utilise comme arrière-plan intertextuel. L'opposition entre la passion, incarnée par la recherche obsessionnelle de Chloé, et le pragmatisme affiché par Axel, qui rejette les sentiments, structure la pièce de manière systématique, au point de donner un aspect caricatural et factice aux deux personnages. Leurs propos et leurs pensées poussent à l'extrême l'emballlement romanesque pour la première, et l'indifférence froide, mécanique, pour le second.

LUI : Klaus est parti pour toujours. Point final. Nouveau chapitre.

Et si ça ne te plaît pas, tu n'as qu'à être logique avec toi-même et te suicider. C'est ce qu'on fait quand on est seule et abandonnée et enceinte, non ?

ELLE : Bien. Si tu ne veux pas me dire où est Klaus, je me suicide.

Cause et effet. Et pourtant, j'avais décidé de me débarrasser de ce déterminisme.

Pourquoi est-ce que j'y succombe toujours ?

...

Tu as un couteau ?

LUI : Non, mais j'ai une scie, un tournevis, de la colle.

ELLE : Alors je prendrai le tournevis.

LUI : On ne se suicide pas avec un tournevis.

Tu veux essayer la scie ? Mais ça fera horriblement mal.

Je peux aussi te faire du thé à la mort-aux-rats.²

Les deux postures stéréotypées se croisent pour former en réalité l'envers et l'endroit de la même dérive vers l'absurdité et la divagation, dans une sorte de « délire à deux ». Leur

¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

² Paul POURVEUR, *White-out*, *op. cit.*, p. 8.

confrontation met en exergue les paradoxes et les incohérences que chaque posture comporte, ainsi que l'impossibilité de régler le problème de la relation amoureuse par une conception de l'ordre du tout ou rien. La situation de rencontre inattendue entre une femme qui cherche un homme absent, disparu sans laisser de traces, et un homme qui n'attend plus personne crée un intervalle disponible au glissement des perspectives et à la réinvention d'une relation.

L'on peut supposer, à l'instar d'Hélène Gailly qui a mis en scène la version française de *White-out*, que le brouillard aveuglant qui couvre la ville pendant la durée du dialogue correspond à « une métaphore des turbulences du cœur »¹. Mais il s'agit également d'une incarnation métonymique du principe de composition du texte. En effet, la discussion brouille complètement les frontières entre projections et réalité, et efface les corrélations au profit du saugrenu, des associations inattendues fondées sur l'analogie plus que sur la cohérence logique. Même la quête de Chloé pour trouver Klaus se perd en suppositions brumeuses, puisqu'Axel n'apporte que des réponses équivoques et des suppositions à propos du sort de celui-ci. Toute la composition du dialogue laisse dans l'incertitude la réalité même de l'existence de cet être qui pourtant en est le principal sujet. Les remarques humoristiques et les pointes de dérision participent de cette suspension dans l'indécidable ; elles témoignent également de la possibilité de découvrir un plaisir ludique dans la dissolution des cadres et dans la remise en cause des attentes pourtant suscitées par le texte. La figure de Klaus, qui motive l'échange, fait l'objet de plaisanteries qui mettent au jour son inconsistance.

LUI : Es-tu déjà... je peux dire 'tu', n'est-ce pas ?

ELLE : Du point de vue grammatical, ça reste correct.

LUI : Es-tu déjà passée au service des objets trouvés ? Peut-être que tu y retrouveras Klaus.

ELLE : Moi aussi, j'aurais pu mieux tomber.

LUI : C'est bien le drame de tout un chacun. On ne rencontre jamais celui qu'on doit rencontrer. Jamais.²

Un peu plus loin, une évocation empreinte de cynisme laisse percevoir que la figure de Klaus ne sert que de prétexte.

LUI : En ce moment, Klaus est seul, traqué... peut-être qu'il a peur... terré dans une cachette qu'il n'ose plus quitter...

ELLE : Il faut l'espérer.

LUI : Qu'est-ce que tu veux dire ?

ELLE : Il faut espérer qu'en ce moment, Klaus soit seul et traqué, et qu'il ait peur. Car sinon, il n'a pas besoin de moi et j'ai tout abandonné pour rien.

LUI : Oui, qui sait ? Peut-être qu'il est mollement étendu sur une plage de sable fin et chaud, sous un ciel sans nuages, sirotant un Pina Colada, quelque part du côté de Miami, tandis qu'une belle femme blonde lui taille une pipe – au sens propre.³

¹ Hélène GAILLY, « Je t'aime un peu, beaucoup, tendrement, passionnément, à la folie, pas du tout ? », in *White-out*, Programme du spectacle présenté au Rideau de Bruxelles, du 9 mars au 1^{er} avril 2010.

² Paul POURVEUR, *White-out*, op. cit., p. 5.

³ *Ibid.*, p. 9.

La pièce abandonne la vraisemblance et la cohérence au profit d'une parole qui laisse apparaître les désillusions et les malentendus inhérents à la construction d'une relation commune. Les remarques humoristiques et auto-dérisoires accompagnent d'ailleurs cette parole ouverte à l'invention et au jeu avec ses propres idéaux imaginaires.

VI.4.c. Le gain paradoxal de la perte : la féminité dans *Marrakech*

Plusieurs années après la rédaction de *White-out*, Paul Pourveur écrit une autre pièce centrée sur les relations amoureuses et le désir. Mais la commande concerne alors le vécu des femmes qui, avec l'avancée en âge, ne correspondent plus physiquement au modèle conventionnel de la féminité. Le changement biologique qui s'opère dans le corps de la femme s'accompagne d'un sentiment de solitude et de mise à l'écart du domaine de la séduction. Pour traiter la problématique de cette rupture dans l'identification féminine imposée par une société qui favorise une image stéréotypée de la femme, Pourveur choisit de faire dialoguer deux voix féminines qui font cette expérience de l'âge et y réagissent de manière à la fois distincte et parallèle, toujours dans un cadre irréaliste, propice à l'introspection, à la confidence et à la projection fantasmatique. « Elle1 » relate une expérience au cours de laquelle elle aurait pris un avion au hasard et en aurait été éjectée pour atterrir aux portes d'une ville au milieu du désert. Elle note que ce récit peut être perçu comme un cauchemar, mais elle souligne aussi la résonance de cette expérience avec le ressenti que lui donne son propre corps et l'enlisement de son existence dans la routine et la morosité. « Elle2 » intervient à ce moment d'atterrissage brutal : celle-ci sert de double initiatique, puisqu'elle se trouve dans le désert pour accueillir les naufragées de la cinquantaine qui s'interrogent sur leur existence et la consistance de leur être, alors qu'elles font face à un bouleversement corporel qui les éloigne des canons actuels de la féminité et de la beauté.

La déstabilisation dans l'identification féminine est traitée à travers la métaphore d'un voyage aérien et d'un crash, puis d'un accueil commercial.

ELLE1 : [...] Déjà à l'aéroport, cela avait mal commencé. À la douane, ils ont confisqué mon parfum. C'est comme s'ils avaient confisqué le droit d'éveiller le désir.

ELLE2 : Vous voulez un vibromasseur ?

ELLE1 : ...

Ensuite j'ai eu droit à une fouille corporelle complète. Ils ont confisqué mon trespax. Surplus de poids. C'est comme si je ne pouvais plus avoir de règles.

ELLE2 : Ou des boules de geisha ?

ELLE1 : ...

En arrivant ici – une chaleur intense pénètre ma peau qui se dessèche, se craquèle instantanément.

ELLE2 : Gel lubrifiant ? Retroplug ?

Je peux tout vous livrer.¹

L'exclusion du jeu de la séduction, de l'ambiguïté et du désir reçoit comme seule réponse la fourniture d'accessoires, de prothèses ou de médicaments. Les propositions provocantes et directes de « Elle2 » suscitent une réflexion sur le déclassement identitaire que la société occidentale contemporaine impose aux femmes ménopausées. Celles-ci subissent un bouleversement corporel, mais aussi et surtout une modification de leur rapport à la féminité puisque les regards et les discours ne les considèrent plus que comme la négative des contours et des clichés qui définissent la femme. Plusieurs répliques mettent en évidence cette « double peine » de la déchéance physique accompagnée d'une déconsidération sociale.

ELLE2 : À partir de 40 ans, les actrices sont en prérétraite. Les metteurs en scène préfèrent nettement les jeunes et jolies et baisables et 'pas chères'. De plus, il n'y a pas beaucoup de rôles pour la catégorie de 40 et plus, à part la mégère, la vieille fille, la femme alcoolique, la grand-mère gaga, la grosse salope SM, la bonne femme qui tue ses gosses... [...]

Et puis à partir de 50 ans... il y a le public qui regarde le corps de l'actrice comme s'il s'agissait d'un objet hideux non identifié.²

ELLE1 : Moi, j'ai brûlé mes soutiens-gorge sur la Grand-Place de Bruxelles. Merde, quoi ! [...] J'ai toujours combattu l'idée de la femme-objet. Et maintenant... avec ce corps qui se dérègle – comme si je devais accepter de devenir une femme non-objet de désir et cela me terrifie... Moi, la féministe, cela me terrifie ! L'impression de ne plus avoir le statut de femme. Mais le statut de femme n'est quand même pas d'être un objet de désir que je sache. Vous êtes bien d'accord ? On n'est quand même pas seulement des créatures qui servent à faire de l'effet ? Non ?³

Cependant, ce constat d'une perte et d'un déclassement se traduit aussi par une série de remarques caustiques et auto-ironiques, et par un relevé lucide des situations contradictoires ou paradoxales qui en découlent. La disposition humoristique – à la fois moqueuse et empathique – des deux interlocutrices offre un regard sans compromis sur elles-mêmes et sur leur environnement social, sans apitoiement et sans condamnation morale. L'autodérision domine ainsi le ressentiment par rapport aux hommes qui délaissent les femmes de plus de cinquante ans. « Elle1 » note qu'« être quittée à des avantages. On peut blâmer l'autre. » Tandis qu'« Elle2 » constate que :

Techniquement, on ne peut pas leur en vouloir. Regardez-nous : une peau qui ressemble à la peau craquelée d'un éléphant. Lorsque l'on se regarde dans le miroir : le cou est fripé, les fesses se ramollissent, la taille s'élargit, [...] le ventre fait concurrence au bonhomme Michelin, et nous évitons de lever le bras pour dire au revoir. Il y a tout qui « pendouille ».⁴

¹ Paul POURVEUR, *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 15

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

Pour contrer les clichés de la femme-objet ou de la femme victime éternellement sacrifiée, Pourveur élabore une parole qui raconte l'existence de ces femmes sans fards et sans fausse pudeur, mais avec une lucidité tranchante, qui suscite le sourire tant elle met en évidence des aspects inavouables d'un ressenti intime. « Elle¹ » constate par exemple la profonde contradiction entre ses sentiments et ses convictions lorsqu'elle perçoit que sa fille attire plus les regards qu'elle :

Lorsque le regard des hommes a commencé à se déplacer vers ma fille qui marchait à côté de moi, j'en ai tiré une certaine fierté. Mais ensuite... peu à peu, j'ai réalisé que c'était elle qui devenait l'objet de convoitise.

Bientôt, elle me laissera les restes : des regards presque éteints de quelques paumés et pervers aussi qui préfèrent les bobonnes, je suppose.

...

...

Je m'entends parler et... comme si je regrettais de ne plus être une femme objet alors que... féministe de bonne souche.¹

Les deux femmes constatent le piège posé par l'identification de la femme à un objet accessoirisé, finalement réduite au statut de « femme-débris », qui a besoin de prothèses pour continuer à fonctionner, puis de « femme-déchet » abandonnée par son entourage. Toutefois elles soulignent aussi l'insuffisance de discours féministes qui nient l'importance du regard de l'autre et de la séduction dans le processus de construction identitaire.

La parole humoristique corrosive fonctionne comme une mise en pièces des identifications auxquelles s'accrochent ces personnages féminins : l'épouse dévouée, la mère et la grand-mère, la femme-objet, mince et chaussée de talons hauts. Les deux protagonistes imaginent le cauchemar d'un futur fait de résignation à un quotidien morne, au service d'un mari devenu indifférent, mais aussi le fantasme d'une nouvelle passion amoureuse où l'homme leur servirait uniquement de faire-valoir. Si ces deux élucubrations sont exposées sur un mode tout à fait irréal et outrancier, elles constituent des étapes pour envisager une issue au piège tendu par le modèle de la femme-objet, qui enferme ensuite ses captives dans le statut de « femme débris » et de « femme déchet ». Se perdre dans un parcours d'introspection lucide et acerbe conduit paradoxalement les deux femmes à ne pas se résigner à la routine où les entraîne leur corps dérégulé. Un renversement s'opère en effet entre le texte lyrique qui ouvre la pièce, et la déclaration conjointe qui la clôt. La structure du texte initial traduit un ressassement et une abdication par rapport à la dissolution de la conscience féminine :

Et puis,
Même si un jour
je pouvais comprendre qui j'étais,
en quoi cela va-t-il

¹ *Ibid.*, p. 18.

calmer tous ces tourments
 qui ont envahi ce corps
 où le temps pose désormais
 son regard
 avec trop d'insistance ? [...]
 Ce corps est le corps du temps qui passe
 avec toute sa logique,
 avec toute son incohérence,
 dont le cœur bat encore au rythme
 du fantasme du 85-55-85,
 corps piégé par le cauchemar
 de cette douleur qui me rappelle qu'il y a des
 choses qui se perpétuent, qui durent,
 tandis que mon corps se fait dépasser, distancer
 pour finalement devenir une ombre vague
 et difforme.¹

À l'opposé de cette résignation ou d'une nostalgie par rapport à des mensurations prétendument idéales, les dernières répliques constituent une déclaration affirmative, dans laquelle les femmes revendiquent le droit de choisir d'autres identifications, et de se séparer des considérations aliénantes qui les écartent du désir féminin.

ELLE1 : C'est une liberté dans toute sa démesure que je m'octroie. Je ne sais pas si je suis apte ou compétente pour savourer cette liberté. Mais je veux me lancer – de préférence aveuglément – dans cette aventure.

ELLE2 : Je vous quitte, mon époux, mes chers enfants. Je vous quitte avant que vous me quittiez. [...]

ELLE1 : Je pars maintenant. Je vais me diriger vers la porte, l'ouvrir et la fermer doucement derrière moi.

ELLE2 : Et ce bruit doux de la porte atténuera cette douleur qui me rappelle qu'il y a des choses qui se perpétuent, qui durent

ELLE2 : tandis que mon corps se fait dépasser, distancer pour finalement devenir une ombre vague et difforme.²

La dernière phrase prononcée reprend les termes de la fin de la litanie initiale. Mais au lieu d'apparaître comme un piège et un échec inéluctable, le constat de la finitude corporelle est posé comme un passage vers une possible réinvention subjective. L'acceptation de la faillite du corps grâce à l'adoption d'un point de vue distancié et humoristique permet paradoxalement une échappée hors du cadre d'extinction et d'exclusion imposé à la femme âgée.

VI.4.d. Pourveur entre Grumberg et Benaïssa : un humour plus déroutant

Tout au long de ce chapitre, l'on a vu que Pourveur développait dans ses écrits un discours humoristique corrosif, sans doute plus directement tranchant que celui de Grumberg

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 51.

ou de Benaïssa. Le dramaturge belge met l'accent sur l'auto-ironie et la transgression, ainsi que sur l'exposition des contradictions et des ambivalences qui agitent l'intériorité de ses protagonistes. Grumberg se servait de la posture humoristique pour mettre en évidence le caractère relatif et contingent des identifications, en réaction à un discours qui les essentialise : la tonalité humoristique qu'il privilégiait suspendait les évidences et affichait l'écueil des clichés et des conceptions identitaires simplistes. Pourveur privilégie le relevé des désarrois et des incertitudes, qui trahissent la paralysie de l'affirmation identitaire subjective. Identifications rigides et identifications inconsistantes constituent néanmoins l'envers et l'endroit d'une même problématique ; et les deux dramaturges suscitent le rire en présentant aux spectateurs les dérives et les contradictions qui découlent de ces deux formes de malaise dans l'identification. Quant à l'écriture de Benaïssa, elle développe comme celle de Pourveur une forme d'introspection auto-ironique, ainsi qu'une mise en évidence des contradictions inhérentes aux structures sociales. Mais la singularité de l'humour produit par les pièces de Pourveur par rapport à ces deux autres œuvres réside dans la mise au jour d'associations incongrues – voire inconvenantes – et pourtant significatives d'une réinvention de la position du sujet, qui tente de rendre compte de la complexité de son environnement et des tensions qui le constituent. L'intrication des causes et la plurivocité produisent un effet de vertige et d'inquiétude ; mais elles constituent aussi une voie pour l'introduction d'une perspective humoristique, qui ramène le personnage et le spectateur à envisager la situation comme un jeu ou une mascarade. Pourveur dit en effet essayer de « dynamiter la tragédie, ou de la mettre à distance par des aspects plutôt humoristiques. »¹

En outre, le discours humoristique de Pourveur procède à un perpétuel glissement entre le niveau du dialogue et celui du commentaire. Si Grumberg et Benaïssa recouraient à ce principe occasionnellement, Pourveur construit ses pièces en poussant à l'extrême l'effet de progression à rebours produit par une constante mise en doute de ce qui est montré ou avancé. Le texte combine une transgression des conventions sociales – à travers nombre de réflexions qui exposent crument l'agressivité, la sexualité et la mortalité humaines –, ainsi que les conventions de la représentation – en donnant à entendre et à voir les détours de la pensée, les interstices où le personnage s'interroge sur lui-même et sur son histoire. Comme chez Benaïssa et Grumberg, les protagonistes développent un propos réflexif, empreint d'autodérision, sur des événements qu'ils vivent ou ont vécu – ou même qu'ils imaginent vivre. L'action et la quête s'effacent pour ne transparaître qu'à travers le récit distancié et le

¹ Paul POURVEUR, « Entretien du 21 janvier 2011 à Bruxelles », *op. cit.*, p. 56.

commentaire. Mais dans les textes de Pourveur, ce récit et ces réflexions sont affranchis des principes de la vraisemblance logique et de la succession chronologique ou causale : la digression et la juxtaposition permettent de multiplier les décalages humoristiques, de suggérer des relations analogiques et paradoxales, et de rendre perceptible la pluralité des perspectives et des perceptions contradictoires qui constituent chaque situation et chaque existence. L'appréhension des effets humoristiques produits par l'écriture de Paul Pourveur s'avère plus ardue que celle de l'humour présent dans les textes de Grumberg ou de Benaïssa, car ils manifestent à la fois une libération par rapport aux conventions et aux cadres, même temporels et logiques, et une nécessaire réappropriation subjective du signifiant. La construction kaléidoscopique de ses œuvres déjoue tout effet de constitution stable d'une signification pour privilégier la suggestion de relations possibles et l'effet de connivence qui émerge à travers la saisie de celles-ci.

Remarques conclusives transversales aux analyses dramaturgiques

Dans le dernier chapitre et la conclusion de son ouvrage consacré aux modalités du comique qui s'expriment aujourd'hui au travers de nombreuses œuvres théâtrales européennes, Mireille Losco-Lena insiste sur certains aspects communs à la démarche des dramaturges qui accordent une place importante à la dérision dans leurs pièces. Elle relève notamment que ceux-ci évitent consciencieusement les emportements émotionnels, le pathétique, l'apitoiement et la dramatisation, en se donnant « pour règle de s'interdire ces attendrissements délétères qui, paradoxalement, sont facteurs d'inhibition. »¹ Les auteurs rejettent aussi la victimisation, le manichéisme, le voyeurisme avide de catastrophes et « la consommation [...] passive du malheur, à laquelle les médias nous ont accoutumés. »² Ce constat vaut également tout à fait pour les trois œuvres explorées par le présent travail. Grumberg, Benaïssa et Pourveur visent dans tous leurs textes à mélanger les perspectives et à introduire de petites dissonances qui nuancent ou disloquent les jugements et les affects qu'une situation ou un personnage semblait appeler. En outre, l'autodérision ou l'auto-ironie qui modalise une part des répliques de chacune de leurs pièces empêche de s'attrister ou de s'attendrir sur le sort douloureux ou sur les injustices et les revers subis par certains protagonistes. Le spectateur ne perçoit ces maux que médiatisés par une parole subjective qui se les approprie, pour en faire la matière d'un récit ou d'un tableau divertissant.

Toutefois, l'écartement du dolorisme passe par une exposition de la conscience subjective, qui discute ou commente son état ou sa situation, pour en mettre au jour les incohérences, les emportements et les bassesses. Le comique – qui peut être considéré comme « un tragique vu de dos »³ voire de derrière – a tendance à laisser ses protagonistes subir leur sort et s'y débattre de façon à brouiller ou à empirer la situation, tout en reléguant la douleur et l'angoisse au second rang, pour les faire finalement disparaître dans une justification ou une résolution providentielle. En comparaison, il apparaît nettement que les trois œuvres théâtrales que nous avons examinées manifestent plutôt une propension à mettre en avant les douleurs, les vexations, les égarements ou les contrecoups, afin de témoigner d'une possibilité pour les personnages de reconsidérer cette charge et de la transcender, non en s'en défaisant, mais en l'examinant depuis un point de vue distancié. C'est pourquoi nous avons souligné, dans

¹ Mireille LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 246.

² Id.

³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Poétique », p. 23.

chacun des trois chapitres précédents, que les pièces ne se concluent jamais sur une résolution ou un dénouement plaisant, mais plutôt sur une suspension, qui laisse place à l'ambiguïté et à la réinterprétation, ou une ouverture qui évoque l'avenir encore indéterminé.

Grumberg ne clôt pas ses pièces par une scène ou une réplique de succès, de bonheur et de confiance dans la bonté ou la grandeur humaines ; il introduit toujours en dernière instance une remarque, un événement ou une allusion qui fissure la dynamique optimiste et ramène le mal ou la douleur au premier plan. L'on a vu ce renversement à l'œuvre dès *Dreyfus...*, qui ne se termine pas par la scène de triomphe des personnages sur leurs attaquants antisémites, mais par une ultime séquence où l'on apprend que la troupe s'est séparée et que le projet de spectacle qui les rassemblait n'a pas abouti. Cependant l'inversion finale se perpétue dans toutes ses pièces, jusqu'à *Vers toi, terre promise* qui se conclut par un commentaire suggérant de rompre l'atmosphère d'élan et d'espérance par une allusion aux tensions et aux violences qui attendent la terre sainte.

LE CHŒUR : Si la production est très riche – ce que l'auteur souhaite ardemment – et si le lieu s'y prête, on pourra découvrir tout en haut du théâtre, dans un coucher de soleil lumineux quoique artificiel, Clara et Charles découvrant la Terre promise [...]. Sinon on se contentera d'unir le noir au silence, à moins que l'appel lointain d'un muezzin ne nous fasse brusquement dresser l'oreille.¹

Dans l'œuvre de Benaïssa, les pièces se terminent par un événement ou une réflexion qui exprime à la fois un refus du statut de victime écrasée par la douleur et la tyrannie, et une persistance de l'impuissance et de l'impasse. Le questionnement ouvert par *Le conseil de discipline* à propos d'un règlement des tensions communautaires demeure par exemple en suspens : les personnages se dispersent après que leur débat a été interrompu par la menace d'un serpent, pourtant abattu par le professeur d'arabe. Enfin, Pourveur privilégie également les dénouements ouverts, qui suspendent l'approche d'un accomplissement ou d'une résignation, au profit d'une allusion à un futur inattendu ou à une évolution qui se poursuit. Un exemple parmi d'autres de ce détournement par rapport à un final qui résoudrait toutes les questions et les hypothèses se trouve dans les dernières paroles du « didascaliteur » qui concluent *La minute anacoustique*. La pièce semble s'achever par la résurrection tant attendue de l'acteur, qui gisait sur le plateau depuis la première séquence, et par le constat du Technicien selon lequel « tout finit toujours par s'arranger ». Pourtant, cette déclaration ne constitue pas le mot de la fin ; elle est immédiatement nuancée et ébranlée par une dernière didascalie subjective remarquant que

le Technicien n'est plus tellement affirmatif. Il retourne à ses machines, pensif. [...]

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Vers toi Terre Promise, Tragédie dentaire, op. cit.*, p. 53.

Il faut dire que, par la suite, le Technicien devint plus attentif aux propos de l'Acteur qui pouvait susciter de façon remarquable son amour impossible pour l'Actrice. Et la tristesse du Technicien en devint plus légère.

Ce qui ne veut pas dire que tout est bien qui finit bien. Une récente découverte scientifique prône que le "tout-est-bien-qui-finit-bien" n'existe pas.

La seule vérité, pour l'instant, c'est que tout devient – avec les secondes qui passent – un peu plus incompréhensible, un peu plus inexprimable...¹

Le retour à l'oscillation et à l'ambivalence auquel conduit l'énonciation humoristique permet par ailleurs une déstabilisation des oppositions et des représentations identitaires courantes. À travers l'examen des pièces de chacun de ces trois dramaturges, l'on retrouve, malgré la diversité des contextes évoqués et des modalités d'écriture, une démarche de réfutation des catégorisations identitaires et des structures qui essentialisent certaines positions ou oppositions. C'est pourquoi l'on y rencontre fréquemment des figures faussement naïves ou caustiques, qui questionnent les contradictions et les failles d'un discours assimilant sujet, appartenance et identité. Leur parole s'oppose également à la tentation ou à la résignation par rapport à une forme de lien social qui nierait la construction identitaire sur le mode symbolique, et tendrait à l'assignation de tout individu à un signe qui le dirait complètement et définirait son existence. Nous avons évidemment constaté que cette énonciation « iconoclaste » prenait des formes et des cibles différentes à travers les œuvres de chaque dramaturge ; mais l'on peut cependant noter que les réflexions décalées et les remarques impertinentes contribuaient toujours à remettre en doute la possibilité même de définir et de catégoriser les êtres humains à partir de critères absolus, alors que toute structure sociale repose sur un système signifiant arbitraire.

L'introspection – particulièrement propice à l'autodérision – constitue aussi un aspect récurrent à travers ces trois écritures théâtrales. Les expériences vécues hors-scène prennent la place de l'action, qui se transforme en conversation ou en récit. L'interrogation de ses déterminations par le personnage correspond à un examen critique des références et des déterminations dont il hérite à travers son origine ou son contexte culturel et social. Le nécessaire recours à des mots et des conceptions préexistants pour se construire et se présenter rencontre la perspective singulière d'un sujet qui en découvre la conventionalité et l'artifice – le personnage lui-même n'étant qu'un artifice élaboré à partir de signifiants et de traits qui renvoient plus ou moins à des catégories effectives dans la réalité. L'on retrouve à travers ces œuvres ancrées dans des contextes divers et composées selon des structures et des modalités variées une démarche visant à ramener du manque et de l'incertitude là où l'Autre du social et du langage impose au sujet une identité établie comme signe, et non comme ensemble

¹ Paul POURVEUR, *La minute anacoustique*, op. cit., p. 58.

d'identifications. La méfiance à l'égard de la notion d'identité constitue d'ailleurs une disposition partagée par les trois dramaturges : ils confrontent leurs personnages à l'impossibilité de se définir complètement à partir d'une représentation préexistante sans aliéner leur faculté de sujet. Ce traitement des cadres identitaires figés induit une connivence entre scène et salle, autour d'un questionnement des structures et des automatismes qui régissent les conceptions de soi et de l'autre. La perception de l'artificialité de ces cadres et de ces normes ramène le spectateur à la conscience de sa propre contingence et à la caducité des jugements catégoriques qu'il pourrait poser sur un protagoniste ou une situation. Il s'instaure alors une atmosphère de tolérance et d'étrangeté mêlées.

Conclusion

Après avoir pris des directions diverses et nous être attachée à dégager pas à pas les modalités de l'humour dans les textes de chaque auteur, il convient de se détacher de ce point de vue rapproché pour jeter un regard rétrospectif sur le dialogue entre les considérations théoriques développées en première partie et les analyses littéraires. La modalité énonciative de l'humour se décline en une gamme de variations que nous ne pouvions réduire à un schéma repérable au sein de la totalité des textes étudiés. Il a plutôt été question de mettre en résonance deux articulations : celle qui s'opère de l'énonciation humoristique aux cadres signifiants et aux structures d'une part, et d'autre part celle qui se noue entre chaque démarche d'écriture théâtrale et certaines dispositions, certains discours et certains enjeux problématiques. Ces aspects ont bien entendu une dimension propre, particulière à chaque œuvre, mais ils présentent aussi une dimension transversale, qui concerne notamment la circulation des stéréotypes, le rapport à des conceptions, à des structures héritées et communes, ou encore à des faits et des aspects ignorés ou inavoués.

Certes, ces préoccupations transparaissent également au sein d'un grand nombre d'œuvres de la littérature dramatique, puisque le texte théâtral porte les marques de la conscience d'une adresse possible à un ensemble d'individus en présence, réuni « dans l'agitation de son désir de communauté »¹. Mais les circonstances qui président à l'organisation commune et aux liens qu'elle permet varient selon les lieux et les temps : il s'agissait donc d'examiner les contextes dans lesquels les œuvres s'inscrivent, pour approcher les structures sociales et les discours particuliers avec lesquels les pièces de théâtre entrent en dialogue. Enfin, cette recherche s'est donné pour tâche de rendre compte du traitement de ces questions par des œuvres qui témoignent par rapport à celles-ci d'un abord ambivalent, oscillant entre l'appréhension directe et le retrait détaché.

La démarche a pris pour point de départ et d'ancrage le fil le plus visible de ce nœud – l'humour –, en cherchant à déplier la complexité de la notion pour éviter de se limiter à l'impression première de drôlerie produite par les situations et les répliques. Les spécificités du discours humoristique repérées à partir d'essais théoriques ou réflexifs et d'extraits des textes littéraires concernent des dispositions vis-à-vis du rapport à soi et aux autres, à la

¹ Denis GUÉNOUN, « L'exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre », in *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998, coll. « Circé/poche », n° 21, p. 40.

langue, à la convention et aux structures sociales. Ces dispositions se traduisent dans les textes théâtraux par des considérations et des attitudes de certains protagonistes, auxquels les dramaturges confèrent une posture humoristique, et dans le travail de reprises détournées de la réalité. La tonalité humoristique se distingue en effet par une bienveillance et par un rejet de la perspective manichéenne, pour privilégier la mise en évidence amusée des travers communs et de l'ambivalence des comportements humains. La considération bienveillante à l'égard des êtres s'accompagne néanmoins d'une déstabilisation à l'encontre des conventions, des normes sociales ou morales, des évidences et des tabous qui constituent une sorte de sens commun pour un groupe social – d'où l'effet de subversion, de trouble voire d'inconfort que peut produire cette énonciation. Cette dernière exploite la dimension métaphorique et la matérialité de la langue pour exprimer des double-sens, à la fois incongrus et pertinents.

L'humour exploite les associations multiples permises par les signifiants, mais aussi les références culturelles, les conceptions et les noms connus : il puise dans ce réservoir partagé pour produire des allusions décalées et iconoclastes, qui témoignent à la fois d'une connivence forte par rapport à la réalité et d'une distance face à celle-ci, qui s'en trouve « étrangéisée ». Enfin, l'autodérision qui détourne la charge affective et la vexation pour en faire une source de plaisir constitue une dernière marque de l'énonciation humoristique. Cette disposition paradoxale écarte les affects malheureux pour y substituer des observations critiques et flegmatiques : le sujet qui en fait preuve se pose comme spectateur de sa situation et réaffirme la possibilité de se détacher des semblants qui le définissent ainsi que des jugements dont il fait l'objet. Ces dispositions énonciatives incluses dans l'écriture de textes dramatiques engendrent un adresse sur le mode de la connivence : le spectateur partage le regard distancié vis-à-vis des aspects qui font l'objet de décalages humoristiques et perçoit les significations tacites à travers les double-sens.

Au cours de ce recensement, l'on a pu observer des points de contact entre les formes et les effets des écritures de Grumberg, Benaïssa et Pourveur. Ces trois œuvres mettent en œuvre les dispositions précitées, pour proposer une perspective à la fois légère et critique sur les malaises ou les traumatismes liés au rapport du sujet aux normes, aux injonctions qui encadrent sa construction identitaire, ou aux conceptions courantes qui déniaient la complexité de l'histoire ou de la réalité. Les pièces de Jean-Claude Grumberg sont particulièrement empreintes de ce traitement humoristique à l'égard des situations qu'elles représentent. L'auteur y introduit de l'ambiguïté et affiche sans prétention de jugement univoque les faiblesses humaines, les aveuglements et la bêtise qui assoient des conceptions schématiques. En outre, il expose à travers les univers qu'il présente et les dires de ses protagonistes un

dépassement des non-dits et des refoulements – à l'égard des pulsions agressives notamment. Les jeux avec les mots et les conceptions préétablies font écho aux violences invisibles ou inavouées qui marquent l'histoire et le fonctionnement des rapports humains. L'autodérision caractérise également sa dramaturgie : les vexations, les maux et les vices sont l'objet d'une présentation ou d'une représentation sans œillère et sans accablement. Comme le souligne Mireille Losco-Lena, Grumberg « explore la force de déclinaison de l'humour, sa capacité à dévier le cours de la douleur, à lui trouver un autre chemin »¹, non pour l'apaiser ou la minimiser mais pour la rendre appréhendable et pour désamorcer l'emprise et le figement qu'elle exerce sur le sujet.

Les aspects de l'énonciation humoristique présents dans l'écriture de Slimane Benaïssa intègrent aussi l'autodérision, puisque les protagonistes émettent des remarques visant leurs appartenances, et exposent directement au public leurs tensions par rapport aux contextes dans lesquels ils se trouvent pris. Mais les textes du dramaturge algérien recourent principalement à la déstabilisation des cadres et des conceptions dogmatiques. Il les confronte à leurs propres contradictions via les interrogations effrontées ou les observations inconvenantes de certains protagonistes.

La vacillation des certitudes se retrouve dans l'écriture de Paul Pourveur, où elle prend une dimension particulièrement importante. Cet auteur recourt aussi surtout au principe humoristique de jeu avec les références à la réalité, avec les figures, les concepts et les événements qui appartiennent à un fonds de connaissances ou de représentations courantes. Il subvertit les cadres de la cohérence logique et de la bienséance en laissant s'exprimer certains fantasmes sexuels ou agressifs, mais aussi les désarrois et les angoisses hyperboliques de ses personnages.

Les accents distincts imprimés à l'énonciation humoristique dans ces trois œuvres sont cependant liés à une démarche critique et à une volonté de faire partager au spectateur la possibilité d'un détachement lucide vis-à-vis des structures et des représentations conventionnelles, sans passer par un pessimisme destructeur ou une récusation simpliste. Pour éclairer la récurrence de la question de la catégorisation des sujets par l'opinion établie et les stéréotypes, il fallait rapprocher le fonctionnement du discours humoristique et la structure de la construction identitaire, entre incorporation de modèles partagés, et invention singulière. L'humour met aussi en balance des modèles stéréotypés ou des conceptions courantes, doxiques avec une perspective inouïe et surprenante. Les dramaturgies de l'humour prennent

¹ Mireille LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 237.

en compte la primauté de l'Autre sur le sujet, et l'impossibilité pour ce dernier de s'abstraire complètement de tout lieu commun. Mais la reconnaissance dont elles témoignent vis-à-vis de ce « sens commun » se double toujours d'une perspective critique et confondante, qui rappelle la limitation et la facticité de ces représentations. En regard avec la réflexion développée par Freud et Lacan sur les ressorts de l'identification et sur l'identification symbolique – qui divise le sujet mais lui permet de se représenter à travers des signifiants conçus comme des semblants –, nous avons repris le constat de plusieurs penseurs concernant les symptômes qui atteignent le processus identificatoire dans les sociétés contemporaines.

Nous avons par exemple pu lier l'observation d'une forme de « perversion ordinaire » et de déni de la castration, posée par Jean-Pierre Lebrun, à une crise de l'identification symbolique. Celle-ci se trouve battue en brèche par la montée d'identifications imaginaires et par le délitement d'une structure faite de différenciations au profit d'un ordre objectif ou transcendant, épuré de son ancrage subjectif et de sa dimension contingente. Les répercussions de la mise à l'écart du symbolique peuvent aller dans le sens d'un renforcement des communautarismes fondés sur une appartenance « originaire », ou dans le sens d'un rejet des cadres et de la limite. Ces deux orientations sont néanmoins liées puisque la hantise de « la tradition perdue » et du délitement du lien social laisse l'homme occidental « cruellement orphelin. Une tentation l'habite : celle du retour en arrière [...]. C'est d'elle que finissent par s'emparer, tôt ou tard, les pensées totalitaires et les fanatismes. »¹

La problématique de l'identification – aliénante ou assumée comme partielle et marquée par le symbolique – se traduit comme nous l'avons vu à travers les discours et les situations représentés par les œuvres de Grumberg, Benaïssa et Pourveur. Mais elle se répercute aussi sur leur traitement dramaturgique du personnage. Dans une plus ou moins large mesure, celui-ci porte des caractéristiques qui le situent et le renvoient à une figure individualisée ; toutefois ces traits font l'objet d'un questionnement et d'une défamiliarisation. Même dans certaines pièces de Grumberg où les personnages correspondent a priori plus à des individus réels, l'interrogation de l'arbitraire et des catégorisations identitaires constitue le ressort de la progression dramatique, bien plus que l'appui sur une identité ou une fonction stable.

Face à ces malaises contemporains dans l'identification, qui se répartissent entre dislocation et figement, l'humour a un rôle à jouer car il opère une approche détournée de la vérité, en tant qu'elle demeure toujours partielle et qu'elle ne s'appréhende selon Lacan que

¹ Jean-Claude GUILLEBAUD, *La trahison des lumières, Enquête sur le désarroi contemporain*, op. cit., p.211.

de manière oblique. En s'appuyant sur le schéma du *witz* que celui-ci propose dans son séminaire, nous avons pu constater que les attitudes et les énoncés humoristiques offrent au sujet qui les produit comme à ceux qui les partagent un mode d'expression du désir subjectif singulier, qui vient déstabiliser les signifiants de l'Autre tout en les prenant en compte. L'humour constitue une forme d'hommage au symbolique : il se sert de la primauté de l'Autre et du « trésor des signifiants » que celui-ci recèle, mais de manière à découvrir dans le même temps le caractère arbitraire, conventionnel et partiel des semblants qui sont « pris au sérieux » pour que se construisent les sujets et les communautés. Le retrait empathique qu'il induit invite les spectateurs à reconsidérer les identifications imaginaires au regard de la loi selon laquelle il n'est pas de Cause ultime qui justifierait une conception sociale, et qui dispenserait l'humain du travail de séparation et de détachement par rapport à l'emprise de l'Autre. Il s'agit pour « le sujet parlant, quand il se fait humoriste, de “pratiquer” son clivage, de le “jouer” en le déjouant. »¹

Après avoir dégagé le lien entre l'émergence de dramaturgies humoristiques et ce désarroi contemporain par rapport aux pulsations de l'identification, il fallait envisager comment cette hypothèse pouvait appuyer l'analyse d'œuvres théâtrales contemporaines. Il fallait montrer ses modalités au sein des textes certes très différents, mais créés par des auteurs ayant cependant en commun une position de décalage par rapport à la culture, la langue et la tradition française. S'il n'était en rien question de prétendre que ce partage entre cultures prédispose automatiquement à la création humoristique, nous avons tout de même observé que cette situation induit – selon les dires de Grumberg – un détour dans la « manière de regarder justement ceux qui se réclament de la culture française »².

Tout au long de l'étude des pièces rédigées par Jean-Claude Grumberg, nous avons relevé le nouage de ses compositions autour de la problématique de la subordination du rapport à soi et à l'autre à des catégorisations rigides, ou à un ordre qui prétend épingler les sujets par un signifiant unique, lié à leur origine ou à leur physique. Les textes de Grumberg ont pour particularité de susciter le sourire ou le rire en donnant à voir l'essor de ce type de réification, parfois présente même dans les démarches a priori les mieux intentionnées ou les plus scrupuleuses. Ils produisent en outre un effet de dérision étrange à travers des remarques qui font apparaître par antiphrase des aveuglements, des dénis et des refoulements qui ne sont pas le fait d'un personnage ou d'un groupe précis mais qui sont le lot partagé des êtres humains.

¹ Paul-Laurent ASSOUN, « L'inconscient humoriste », *op. cit.*, p. 68.

² Jean-Claude GRUMBERG, « Entretien du 27 octobre 2012 à Paris », Annexe I, p. 5.

Au cours du chapitre consacré aux pièces de Slimane Benaïssa, nous avons pu mettre en évidence l'importance du nouage entre individu et communauté, dans un cadre social qui constitue un point de référence, mais qui tend à appuyer une conception rigide de la communauté et un cadre normatif fondé sur l'idéal imaginaire d'une appartenance et d'une tradition immuable. Le dramaturge algérien se focalise également sur des situations où les croyances se sclérosent au point de prétendre détenir la vérité absolue et de ne pas admettre la pluralité. Il est alors apparu que la restauration d'une pluralité dans cette écriture constituait à la fois un ressort et un corrélat de l'énonciation humoristique. Celle-ci s'incarne par des réflexions iconoclastes, par des comparaisons ou des confrontations étonnantes et par des interrogations qui subvertissent les clichés et les représentations exclusives. C'est pourquoi nous avons par exemple insisté sur la récurrence de la figure du naïf, espiègle et déconcertant. Cette figure constitue l'une des clés pour ouvrir une dramaturgie du débat, qui ne se contente pas de juxtaposer les positions mais qui cherche à afficher leurs failles et leurs communes contradictions. Pour Benaïssa, c'est à travers la conscience de la pluralité et des tensions intrinsèques à toute communauté que peut s'élaborer un dialogue entre les cultures. La déconstruction des positions et des raisonnements de chacun passe par des remarques humoristiques, qui mettent un frein à toute prétention d'absolutisme sans pour autant déconsidérer l'une ou l'autre orientation. L'analyse des pièces francophones de cet auteur nous a permis de découvrir un humour qui allie paradoxalement tendresse et causticité, dans le but d'exposer la complexité de l'histoire et de rappeler la diversité masquée par l'élection d'une origine unique comme fondement d'une communauté.

Enfin, pour explorer une intégration de l'humour dans une dramaturgie plus expérimentale – résolument en phase avec les « indéterminations et fluctuations »¹ marquant les écritures théâtrales des vingt dernières années –, nous avons analysé l'œuvre théâtrale francophone de Paul Pourveur. L'observation de cette dramaturgie nous a menée à y découvrir une démarche permanente de subversion des clivages établis, des modèles et des clichés institués, pour faire apparaître les paradoxes que ceux-ci recouvrent. Les composants traditionnels du texte dramatique tels que le personnage, la représentation ou la séparation scène-salle, font chez Pourveur l'objet d'une fragmentation et d'une recomposition hétérogène, qui ne dissimule pas son caractère artificiel. Face au malaise contemporain des sujets qui rejettent l'aléa et l'acceptation du manque symbolique, cette œuvre oppose un humour corrosif et farfelu, qui invite les spectateurs à jouer des références et des images

¹ Julie SERMON et Jean-Pierre RYNGAERT, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « Lettres Sup », p. 9.

médiatiques au-delà des cadres de la bienséance, à découvrir une langue inventive, dont les sonorités et les locutions créent des associations et des perspectives inédites., qui s'écartent des imaginaires stéréotypés et des discours consensuels.

Les trois dramaturgies de l'humour que nous avons étudiées ne constituent sans doute pas la totalité des œuvres théâtrales en français dans lesquelles le discours humoristique oriente l'écriture. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, l'évolution des formes et des manières de rechercher le sourire ou le rire du spectateur dans l'écriture d'une pièce a fait l'objet de plusieurs recherches récentes et de publications parues durant ces dernières années. Mais il était cependant important de proposer une description de cette tonalité faite de détachement et de connivence, qui ne se confond pas avec la satire atténuée ou avec un comique narcissique qui – a contrario – invite le spectateur à se reconnaître ou à reconnaître une représentation connue et usuelle. Il s'agissait également de dépasser le constat d'une évolution des principes comiques dans le théâtre contemporain, pour tenter d'apporter une réflexion sur les enjeux dont traitaient ces écritures. À l'heure où, dans divers contextes, les discours du communautarisme exacerbé ou de la rationalité techno-scientifique accentuent la catégorisation des individus en fonction de traits identifiés, « objectivables », la disposition humoristique consistant à rappeler « l'inconsistance du monde et du langage »¹, ou à prendre plaisir de « la contradiction entre noblesse et ridicule inhérente à la réalité humaine »², paraît bienvenue.

¹ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 269.

² *Id.*

Bibliographie

a. Corpus d'œuvres dramatiques

GRUMBERG Jean-Claude, *Demain une fenêtre sur rue*, suivi de *Chez Pierrot*, Arles, Actes Sud, 1990, coll. « Papiers ».

ID., *Amorphe d'Ottenburg*, Arles, Actes Sud, 1989, coll. « Papiers ».

ID., *Dreyfus ...*, *L'Atelier*, *Zone libre*, Arles, Actes Sud, 1985, coll. « Babel », n° 314.

ID., *L'indien sous Babylone*, Arles, Actes Sud, 1985, coll. « Papiers ».

ID., *Les vacances*, *Michu*, *Rixe*, *Les Rouquins*, *Les Gnoufs* in *Les autres*, Arles, Actes Sud, 1988, coll. « Papiers ».

ID., *Linge sale*, *Maman revient pauvre orphelin*, Arles, Actes Sud, 1993, coll. « Papiers ».

ID., *À qui perd gagne*, *Job*, *Guerre et paix d'après Tolstoï*, *par quelqu'un qui ne l'a pas lu*, *La vocation*, *Hiroshima commémoration*, *Nagasaki commémoration*, *Commémoration des commémorations*, *Un jardin public*, *Pied de lampe* in *Les courtes*, Arles, Actes Sud, 1995, coll. « Babel », n°159.

ID., *Rêver peut-être*, Arles, Actes Sud, 1998, coll. « Actes Sud - Papiers ».

ID., *Sortie de théâtre*, *un soir de pluie*, *un nouveau Job*, *Bon saint Étienne*, *priez pour nous*, *Mystère de Noël et du jour de l'an* Arles, Actes Sud, 2000, coll. « Papiers ».

ID., *Vers toi*, *Terre promise*, *Tragédie dentaire*, Arles, Actes Sud, 2006, coll. « Papiers ».

ID., *H. H.*, Arles, Actes Sud, 2007, coll. « Papiers ».

ID., *Ça va ? Combien de « ça va » faudrait-il pour que ça aille vraiment ?*, Arles, Actes Sud, 2008, coll. « Un endroit où aller ».

ID., *Moi je crois pas !*, Arles, Actes Sud, 2009, coll. « Papiers ».

ID., *Président*, in *Si ça va, bravo*, Arles, Actes Sud, 2010, coll. « Papiers ».

ID., *Votre maman*, Arles, Actes Sud, 2012, coll. « Un endroit où aller ».

BENAÏSSA Slimane, *Au-delà du voile*, Carnières, Lansman, 1991, coll. « Théâtre à vif », n° 13.

ID., *Le conseil de discipline*, Carnières, Lansman, 1994, coll. « Théâtre à vif », n° 20.

ID., *Marianne et le marabout*, Carnières, Lansman, 1995, coll. « Théâtre à vif », n° 50.

ID., *Les fils de l'amertume*, Carnières, Lansman, 1997, coll. « Théâtre à vif », n° 58.

ID., *Un homme ordinaire pour quatre femmes particulières*, Carnières, Lansman, 1997, coll. « Théâtre à vif », n° 59.

ID., *Prophètes sans dieu*, Carnières, Lansman, 1999, coll. « Nocturnes théâtre », n° 54.

ID., *L'avenir oublié*, Carnières, Lansman, 1999, coll. « Nocturnes théâtre », n° 64.

ID., *Mémoires à la dérive*, Carnières, Lansman, 2004, coll. « Nocturnes théâtre », n° 140.

ID., *Les confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières, Lansman, 2004.

POURVEUR Paul, *Oum'loungou (L'homme blanc)*, Bruxelles, Éditions Nocturnes, 1989.

ID., *Venise*, Carnières, Lansman, 1992, coll. « Théâtre à vif ».

ID., *Elle n'est pas moi*, [pièce inédite créée en 1992 à l'Atelier Sainte-Anne de Bruxelles], Archives et Musée de la littérature, MLTB 01112.

ID., *Aurore boréale*, [pièce inédite créée en français en 1999 au théâtre du Botanique à Bruxelles], Archives et Musée de la littérature, MLTC 00977.

ID., *White-out*, [pièce inédite créée en français en 2010 au théâtre du Rideau à Bruxelles], tapuscrit, daté de 1998 conservé aux Archives et Musée de la littérature sous la cote MLTB 04412.

ID., *La minute anacoustique*, Carnières, Lansman, 1996, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 16.

ID., *Décontamination*, [pièce inédite créée en 2004 au théâtre de la place des Martyrs], Bibliothèque du Centre d'études théâtrales de l'UCL, 4°6135.

ID., *Contusione è minima*, Carnières, Lansman, 2004.

ID., *L'Abécédaire des temps modernes* [pièce inédite créée en 2006 au théâtre du Manège à Mons pour la première partie et au théâtre du Rideau à Bruxelles pour la deuxième], tapuscrit transmis par l'auteur.

ID., *Marrakech, Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*, Bruxelles/Carnières, Hayez/Lansman, 2008, coll. « Hayez et Lansman ».

ID., *Shakespeare is dead, get over it !* [pièce inédite créée en français en 2008 au théâtre National de Bruxelles], tapuscrit transmis par l'auteur.

b. Œuvres théâtrales de Grumberg, Benaïssa et Pourveur hors corpus

GRUMBERG Jean-Claude, *Le Duel, D'après la nouvelle de Tchekhov*, Arles, Actes Sud, 2002, coll. « Papiers ».

ID., *Iq et Ox*, Arles, Actes Sud, 2003, coll. « Heyoka Jeunesse ».

ID., *Le petit chaperon Uf*, Arles, Actes Sud, 2005, coll. « Heyoka Jeunesse ».

BENAÏSSA Slimane, *Ailleurs ailleurs*, Paris, L'école des loisirs, 2001.

ID., *Exils sans GPS* [pièce inédite créée en octobre 2012 au théâtre de Sallaumines].

ID., *Boualem zid el goudem* [*Boualem va de l'avant*, pièce en arabe algérien datée de 1975].

ID., *Babour grahq* [*Le bateau a coulé*, pièce en arabe algérien datée de 1982].

ID., *Youm el djemaa* [*Vendredi*, pièce en arabe algérien datée de 1985].

POURVEUR Paul et PIEMME Jean-Marie, *Les B@lges*, Carnières, Lansman, 2002.

POURVEUR Paul, *Massacrille*, [Pièce inédite créée en 1992 à l'Atelier Sainte-Anne de Bruxelles].

ID., *Godelieve and Clique* [pièce inédite bilingue créée en 2011 au théâtre du Manège à Mons].

ID., *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*, *Texten 1985-1995*, Anvers, Bebuquin, 1996. [Ce recueil rassemble les pièces en néerlandais *Le diable au corps*, *The hunting of the Snark*, *White-out*, *Alice#2*, *Congo*, *Eco-Romance*, ainsi que l'essai spécifiquement intitulé *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*.]

c. Ouvrages, articles et documents concernant les œuvres du corpus

BEAUMARCHAIS Marie-Alice de, « L'indifférence des uns au malheur des autres ? (Grumberg) », in *Le Public, Théâtre National de la colline*, janvier-juin 1993, n° 13, pp. 7-8.

CASTADOT Élisabeth, « Au-delà du comique : l'humour dans la trilogie juive de Jean-Claude Grumberg », in *Proteus, Cahiers des théories de l'art, Le rire*, n° 2, septembre 2011, pp. 9-17.

COSTAZ Gilles, « Hors scène, *Mon père, Inventaire* de Jean-Claude Grumberg », in *L'avant-scène théâtre*, octobre 2003, n° 1145, p. 105.

ID., « Jean-Claude Grumberg l'éternel enfant », in *L'avant-scène théâtre*, 2007, n° 1223-1224, p. 9.

DOUZOU Catherine, « Le mythe de la France en pièces ? La trilogie juive de Jean-Claude Grumberg », in Marie-Odile ANDRÉ, Marc DAMBRE et Michel SCHMITT, sous la dir. de, *La France des écrivains. Eclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 265-274.

ERTEL Évelyne, « Une dramaturgie polymorphe », in LALLIAS Jean-Claude, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, JParis, CNDP, 2012, pp. 52-59.

GODARD Colette, « Itinéraire de Jean-Claude Grumberg », in *Théâtre, Revue programme*, 1981, n° 11, pp. 35-47.

GRUMBERG Jean-Claude, Jean-Claude GRUMBERG, « Rixe suivi de *Les gnoufs* suivi de *Sortie de théâtre, un soir de pluie* », in *Tribune du nouveau théâtre de Besançon*, n° 21, mai-juin 2001, p. 5.

ID., *Mon père. Inventaire* suivi de *Une leçon de savoir-vivre*, Paris, Seuil, 2003, coll. « Points : essais », n° 635.

ID., *Une vie de "On"*, in *Sortie de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000, coll. « Papiers », p. 19.

ID., « Préface », in *Le Duel, D'après la nouvelle de Tchekhov*, Arles, Actes Sud, 2002, coll. « Papiers », p. 5.

ID., « L'invasion », in *Du théâtre*, n°25, été 1999, pp. 5-6.

ID., « Présentation », in *Programme de Linge sale*, Festival d'Avignon de 1994, exemplaire consulté au fond des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, conservé sous la cote : Richelieu – Arts du spectacle – magasin WNG- 1 (1994).

ID., « Jean-Claude Grumberg : "J'ai la chance d'être joué" » [Entretien avec Nathalie Simon], in *Le Figaro*, 10-11 octobre 2009, p. 32. Consulté en ligne le 22 octobre 2012 à la page <http://www.lefigaro.fr/culture/2009/10/30/03004-20091030ARTFIG00002-jean-claude-grumberg-j-ai-la-chance-d-etre-joue-.php>

ID., « Le rire comme règlements de compte, entretien avec Pierre Assouline en mars 2009, enregistrement visible sur la page http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/litterature/shoah-et-litterature/le-rire-comme-reglement-de-comptes-13-05-2009-7724_404.php

ID., « Intretien avec Marc Voinchet », visible sur la page http://www.dailymotion.com/video/xcitif_jean-claude-grumberg_news

ID., « Le théâtre du rire et des larmes, Entretien public avec Joël Huthwhol et Lucien Attoun à la Bibliothèque François Mitterrand, le 11 mai 2011 », visible à la page http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2011/a.c_110511_traits_union.html

HOFFERT Yannick, « Un virtuose de la platitude, Autour de *Moi je crois pas !* », in LALLIAS Jean-Claude, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, CNDP, 2012, pp. 70-72.

HOTTE Véronique, « Entretien avec Jean-Claude Grumberg », in *Du théâtre*, Printemps 1999, n° 24, pp. 27-40.

LEBLANC Alain, « Point de vue (Grumberg) », in *Théâtre, Revue programme*, 1981, n° 11, pp. 9-52.

NACACHE-RUIMI Claudine, *Étude sur Jean-Claude-Grumberg : L'atelier*, Paris, Ellipses, 2007, coll. « Résonances ».

POCKNELL Brian, « Jean-Claude Grumberg's Holocaust plays: presenting the Jewish experience », in *Modern Drama*, fall 1998, n° 41, pp. 399-410.

POIX Guillaume, « Jean-Claude Grumberg, En rire aux larmes », in *Europe, Revue littéraire mensuelle*, n° 990, octobre 2011, pp. 237-255.

ID., « L'expérience de l'arbitraire identitaire », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg, Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, Paris, CNDP, 2012, pp. 27-29.

ID., « Du témoignage au récit : l'appétit d'histoires », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, Paris, CNDP, 2012, pp. 23-26.

ID., « Jean-Claude Grumberg, En rire aux larmes », in *Europe*, n° 990, octobre 2011, pp. 237-255.

ID., « "Un petit panaché..." », in Jean-Claude LALLIAS, sous la dir. de, *Théâtre aujourd'hui n° 14, Jean-Claude Grumberg*, Paris, CNDP, 2012, pp. 30-33.

POLLE Emmanuelle, « Auteur : Jean-Claude Grumberg, Guérir de son enfance », in *L'avant-scène théâtre*, janvier 2005, n° 1175, pp. 98-99.

ROY Claude, « Remonter la pente, Préface », in Jean-Claude GRUMBERG, *Les courtes*, Arles, Actes Sud, 2001, coll. « Babel », n° 159, pp. 7-10.

SADOWSKA-GUILLON Irène, « Jean-Claude Grumberg, Parcours sensible », in *Acteurs*, janvier - février 1991, n° 86-87, pp. 85-88.

BENAÏSSA Slimane, « l'homme-écrivain », in *Les cahiers de Prospéro*, n° 2, mars 1994, pp. 9-15.

ID., « Discours de réception du Doctorat honoris causa de l'Institut National des Langues Orientales, mai 2005 », INALCO, Paris, copie d'archives personnelles transmise par l'auteur.

ID. « Entretien avec Chantal Donceel, le 2 février 1994, à Bruxelles », in Chantal DONCEEL, *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine "Molly des sables" de Fatima Gallaire et "Le Conseil de discipline" de Slimane Benaïssa*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1995, [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en études théâtrales], Annexe B, pp. 18-25.

ID., « Mes sept lieux d'écriture », in BURTSCHER-BECHTER Beate et MERTZ-BAUMGARNER Birgit, sous la dir. de, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, coll. « Etudes littéraires maghrébines », n° 16, pp. 139-141.

ID., « L'écrivain comme un juge de paix [entretien avec Thierry Guichard] », in *Le matricule des anges*, n° 44, mai 2003, pp. 18-23.

ID., « L'histoire d'un exilé de l'histoire », in Beïda CHIKI et Marc QUAGHEBEUR, sous la dir. de, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire, Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie », n° 10, pp. 261-289.

BAFFET Roselyne, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1985.

EAD., « Mémoires à la dérive de Slimane Benaïssa ou l'écriture tragique d'un métis heureux de l'être », in QUAGHEBEUR Marc et CHIKHI Beïda, sous la dir. de, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence, colloque de Cerisy-La-Salle 2-9 septembre 2003*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, pp. 249-260.

BRAHIMI Denise, « Tragédie algérienne, humour et dérision », in BURTSCHER-BECHTER Beate et MERTZ-BAUMGARNER Birgit, sous la dir. de, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, coll. « Etudes littéraires maghrébines », n° 16, pp. 143-155.

CASTADOT Élisabeth, « L'humour de Slimane Benaïssa : une réponse à la crise identitaire algérienne », in BIRAT Kathie, SCHEEL Charles et ZAUGG Brigitte, *Dislocation culturelle*

et construction identitaire, Metz, Centre de recherches "Ecritures" (Littératures des mondes contemporains; 8), Université de Lorraine, 2012, p. 145-155.

CHENIKI Ahmed, *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.

DAHMANE Hadj, *Le théâtre algérien, De l'engagement à la contestation*, Paris, Orizons, 2011, coll. « Universités / Domaine littéraire ».

DONCEEL Chantal, *Conflit et dialogue entre les cultures dans le théâtre contemporain, à travers deux œuvres de l'aire culturelle maghrébine "Molly des sables" de Fatima Gallaire et "Le Conseil de discipline" de Slimane Benaïssa*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1995, [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en études théâtrales].

GUICHARD Thierry, « Slimane Benaïssa, le fils de l'humanisme », in *Le matricule des anges*, n° 44, mai 2003, pp. 14-17.

GROSS Janice, « The tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's drama of terrorism », in *Theater Journal*, October 2002, vol. 54, n° 3, pp.369-387.

EAD., « Performing the future of memory: Algerian playwrights in France », in *Modern Drama*, summer 2003, n° 46/1, pp. 73-93.

LE FLAIVE Françoise, « Une leçon d'humanité » [Avis d'une spectatrice à Limoges], in *Dossier de production du Conseil de discipline*, conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote MLTB 1625.

CASTADOT Élisabeth, « Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur », in MEURÉE Christophe, sous la dir. de, *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 5, « Le sujet apocalyptique », novembre 2010, pp. 45-54.

GAILLY Hélène, « Notes de travail », Archives personnelles consultées au domicile de la metteuse en scène à Bruxelles.

EAD., « Je t'aime un peu, beaucoup, tendrement, passionnément, à la folie, pas du tout ? », in *White-out*, Programme du spectacle présenté au Rideau de Bruxelles, du 9 mars au 1^{er} avril 2010.

GARAGNANI Giulia, *Le théâtre de Paul Pourveur : le bonheur dans la quête*, Tesi di laurea in Letterature francofone europee [mémoire inédit, présenté sous la direction d'Anna Soncini], Université de Bologne, 2011.

POURVEUR Paul, « Paul Pourveur [Présentation bio-bibliographique] », in *La minute anacoustique*, Avignon, La Chartreuse, 1994, coll. « Première impression », p. 64.

ID., « Le texte dramatique comme un écran, comme une chose physique », in *Articles*, hiver 1989, n° 4, pp. 7-9.

ID., « A propos de Sarajevo et d'ordinateurs », tapuscrit inédit daté de mai 1994, conservé aux Archives et Musée de la littérature, MLTC 00392.

ID., « Comment j'écris », in *Alternatives théâtrales*, juillet 1999, n° 61, pp. 28-29.

ID., « Une histoire consistante », dans *Alternatives théâtrales*, novembre 2009, n° 102-103, pp. 83-87.

ID., « Sivas, une reconstruction (fictive ?) », in Véronique LEMAIRE et Jean-Marie PIEMME, sous la dir. de, *Usages du document. Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales*, n° 50, 2011, pp. 83-87.

ID., « He soortelijk gewicht van Sneeuwwitje », in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*, Anvers, Bebuquin, 1996, pp. 387-415.

ID., « Paul Pourveur over de jaren 90 » [entretien avec Paul Pourveur mené par Karlien Vanhoonacker], disponible à la page http://toneelstof.be/w/Paul_Pourveur_over_de_jaren_90

PUTTEMANS Karla, « Paul Pourveur, La mécanique quantique au service de la dramaturgie », in *Répertoires, Bulletin de la SACD et SCAM*, 2^e trimestre 1998, pp. 5-6.

RIGAUD Corinne, « Paul Pourveur », in *Alternatives théâtrales*, 1997, n° 55, pp. 158-159.

VREUX Benoît, « Tout finit toujours par s'arranger, Sur *La minute anacoustique* de Paul Pourveur », in *Alternatives théâtrales*, 1994, n° 46, pp. 6-9.

WERTZ Maryvonne, *Introduction au théâtre de Paul Pourveur*, [mémoire inédit présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en art du spectacle], Louvain-la-Neuve, UCL, 2004.

EAD., « La dramaturgie du chat », in *Scènes*, n° 23, 2009, pp. 14-16.

d. Ouvrages et articles cités à propos de l'humour, du comique et du rire

ASSOUN Paul-Laurent, « L'inconscient humoriste », in CAHEN Gérard, sous la dir. de, *L'humour, Un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, 1992, coll. « Série Mutations », n° 131, pp. 51-68.

BAILLET Florence et BOUZITAT Clémence, « Ironie/humorisme/grotesque », in Jean-Pierre SARRAZAC, sous la dir. de, *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, pp. 59-60.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, trad. du russe par ROBEL Andrée, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Bibliothèque des idées ».

BEGAG Azouz, « L'humour comme distance dans l'espace interculturel », in *Écarts d'identité*, n° 97, Automne 2001, pp. 3-6.

BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1945.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.

CAHEN Gérard, sous la dir. de, *L'humour, Un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, 1992, coll. « Série Mutations », n° 131.

CAZAMIAN Louis, *L'humour anglais*, Paris, Didier, [s. d.], coll. « Études d'aujourd'hui ».

Michel CORVIN, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

CHARAUDEAU Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », in *Questions de communication*, 2006, n° 10, pp. 19-41.

CRITCHLEY Simon, *De l'humour*, trad. de l'anglais par PINET Nicolas, Paris, Éditions Kimé, 2004, coll. « le Collège en Acte ».

DANAN Joseph, « L'humour, probablement », in BOST Bernadette et LOSCO-LENA Mireille, sous la dir. de, *Du comique dans le théâtre contemporain*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007, pp. 113-115.

DEFAYS Jean-Marc, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Mémo », n° 24.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, coll. « Critique ».

ID., *Présentation de Sacher Masoch, Le froid et le cruel*, suivi de *La vénus à la fourrure*, Paris, Minuit, 1967, coll. « Arguments », n° 32, pp. 13-115.

DIEM Jean-Marie et ZIV Avner, *Le sens de l'humour*, Paris, Bordas, 1987.

DOUGLAS Mary, « Jokes », in *Implicit meanings, Essays in anthropology*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 90-114.

DURET-PUJOL Marie, « La comédie contemporaine : problématiques de la contamination », in Catherine NAUGRETTE, sous la dir. de, *Le contemporain en scène, Volume II*, Paris, L'Harmattan, 2011, coll. « Arts et médias », pp. 103-110.

EVARD Franck, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Contours littéraires ».

ÉMELINA Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, CDU et Sedes, 1991, coll. « Présences critiques ».

ESCARPIT Robert, *L'humour*, PUF, 1991, 9^e édition, coll. « Que sais-je ? », n° 877.

EVARD Franck, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Contours littéraires ».

FOURASTIÉ Jean, *Le rire, suite*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983.

- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. de l'allemand par MESSIER Denis, Paris, Gallimard, 1988.
- ID., « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par FÉRON Bertrand, Paris, Éditions Gallimard, 1985, coll. « folio » : essais, n° 93, pp. 317-328.
- GENDREL Bernard et MORAN Patrick, *L'humour : tentative de définition*, Séminaire de l'ENS (2005-2006), mis en ligne en 2006 et accessible à la page <http://www.fabula.org/atelier.php.Humour>
- GENETTE, Gérard, « Morts de rire », in *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, coll. « Poétique », pp. 134-225.
- GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne, L'esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997.
- GUÉNOUN Denis, *Avez-vous lu Reza ? , Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005.
- HAVEL Vaclav, *L'Anatomie du gag*, trad. du tchèque par Katia KRIVANEK, Paris, Éditions de l'Aube, 1992, coll. « Regards croisés ».
- HOBBS Thomas, *Léviathan*, trad. du latin par François TRICAUD, Paris, Vrin, 2004, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir et BERLOWITZ Béatrice, « Le vagabond Humour », in *Quelque part dans l'inachevé*, [entretiens avec Vladimir Jankélévitch], Paris, Gallimard, 1978, pp. 153-161.
- JARDON Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris/Gembloux De Boeck-Duculot, 1988.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain RENAUT, Paris, Aubier, 1995, coll. « Bibliothèque philosophique ».
- KOESTLER Arthur, *The act of creation*, London, Pan Books Ltd, 1975, coll. « Picador ».
- ID. « Humour and wit », in *Encyclopaedia Britannica*, 1985, pp. 739-745.
- LACAN Jacques, « Les structures freudiennes de l'esprit », in *Le Séminaire : livre V (1957-1958), Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, pp. 7-139.
- LANG Candace, *Irony/Humor: critical paradigms*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.
- LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Âge », in *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, n° 3, avril 1989, pp. 1-14.
- LOSCO-LENA Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, coll. « Le Spectaculaire ».
- L'YVONNET François, *Homo comicus, ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2012.
- MAZOUER Charles, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique, Du Moyen âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.
- MILLER Jacques-Alain, « Clinique ironique », in *La Cause freudienne, L'énigme et la psychose*, n° 23, février 1993, p. 5-11.
- MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MORIER Henri, « L'ironie de conciliation ou humour », in *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, 3^e éd., pp. 604-617.
- MOURA Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- NASH Walter, *The language of humour, Style and technique in comic discourse*, New York, Longman, 1985, coll. « English language series », n° 16.
- NOGUEZ Dominique, « Structure du langage humoristique », in *Revue d'esthétique*, t. XXII, n° 1, Paris, Klincksieck, janvier-mars 1969.

ID., « L'humour ou la dernière des tristesses », in *Études françaises*, Vol. 5, n° 2, Montréal, PUM, mai 1969.

ID., *L'arc-en-ciel des humours*, Librairie Générale française, 2000, coll. « Biblio » : Essais, n° 4301.

PIRANDELLO Luigi, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », in *Écrits sur le théâtre et la littérature, L'humour tragique de la vie*, trad. de l'italien par PIROUÉ Georges, Paris, Denoël, 1968, coll. « folio » : essais, n° 122, pp. 115-163.

POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001, coll. « études ».

SARRAZAC Jean-Pierre, « Douleur du comique », in Bernard FAIVRE, sous la dir. de, *La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui ?*, *Études théâtrales*, n°14, 1998, pp. 113-118.

SCHERER Jacques, « Comique », in CORVIN Michel, sous la dir. de, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 1, Paris, Bordas, 1995, pp. 204-205.

SCHOENTJES Pierre, sous la dir. de, *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, 2001.

SIBONY Daniel, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacobs, 2010.

STERNBERG Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris, SEDESS, 1999.

STORA-SANDOR Judith, *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.

UBERSFELD Anne, « Le jeu de l'universelle vanité », in CAHEN Gérard, sous la dir. de, *L'humour, Un état d'esprit*, Paris, Autrement, septembre 1992, Série « Mutations », n° 131, pp. 115-123.

VISCHER Friedrich Theodor, *Le sublime et le comique, Projet d'une esthétique*, trad. de l'allemand par Espagne Michel, Paris, Kimé, 2002, coll. « Esthétiques ».

e. Ouvrages et articles cités à propos de l'identification, du sujet et de la communauté

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par ROVERE Maxime, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche » Petite bibliothèque, n° 617.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, coll. « 128 ».

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par FRADIER Georges, Paris, Calmann-Lévy, 1983, coll. « Pocket » : Agora, n° 24.

EAD., *La crise de la culture*, trad. de l'anglais par LÉVY Patrick, Paris, Gallimard, 1972, coll. « folio » : essais, n° 113.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, coll. « Points » : Civilisation, n° 10.

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation, Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun, Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, coll. « La couleur des idées ».

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Folio ».

DUFAYS Jean-Louis, « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'ignoré », in *Protée*, vol. 32, 2004, pp. 25-31.

FLORENCE Jean, *L'identification dans la théorie freudienne*, 2^e éd., Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, n° 11.

FREUD Sigmund, *Psychologie collective et analyse du moi*, trad. de l'allemand par S. JANKÉLÉVITCH, Paris, Payot, 1924.

ID., *Malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par ODIER Charles, Paris, PUF, 1971, coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».

ID., *Deuil et mélancolie*, trad. de l'allemand par WEILL Aline, Paris, Payot, 2011, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 783.

- JAVEAU Claude, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris, PUF, 2007, coll. « L'interrogation philosophique ».
- GAUCHET Marcel, *Un monde désenchanté ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, coll. « Cerf Thèses ».
- GUILLEBAUD Jean-Claude, *La trahison des lumières, Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Points », n° 257
- HUMMEL Pascale, « Doxa », in *Doxa, Études sur les formes et la construction de la croyance*, Paris, Philologicum, 2010.
- JULIEN Philippe, « Un démenti du réel », in *Psychose, perversion, névrose, La lecture de Jacques Lacan*, Ramon ville-Saint-Agne, Érès, 2005, coll. « Point Hors Ligne ».
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, coll. « Pluriel ».
- LACAN Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, n° 5, pp. 92-99.
- ID., « La chose freudienne », in *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, pp. 403-418.
- ID., « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », in *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, pp. 195-211.
- « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, coll. « Points » : Essais, pp. 490-508.
- ID., « Subversion du sujet et dialectique du désir », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1971, coll. « Points », n° 21, pp. 173-182.
- ID., *Télévision*, in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 509-537.
- ID., *Le séminaire, livre X, L'identification*, séminaire inédit dont une retranscription est conservée à la Bibliothèque de Psychologie et des sciences de l'éducation de l'UCL sous la cote BF 173 L129 Id.
- ID., *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. « Points » : sciences humaines, n° 217.
- ID., *Le séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1991, coll. « Champ Freudien ».
- ID., *Le séminaire livre XXI, Les non-dupes errent*, séminaire inédit dont une retranscription est conservée à la Bibliothèque de Psychologie et des sciences de l'éducation de l'UCL sous la cote BF 173 L129 No.
- LEBRUN, Jean-Pierre, *Un monde sans limite*, suivi de *Malaise dans la subjectivation*, Toulouse, Érès, 2009, coll. « Érès Poche ».
- ID., *La Perversion ordinaire, Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Denoël, 2007.
- ID., *La condition humaine n'est pas sans condition, Entretiens avec Vincent Flamand*, Paris, Denoël, 2010.
- LIPOVETSKY Gilles, « La société humoristique », in *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. « Les essais », n° 225, pp. 153-194.
- ID., *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.
- MANNONI Octave, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, coll. « Points », n° 179, pp. 9-33.
- ID., « La désidentification », in *Un si vif étonnement, La honte, le rire, la mort*, Paris, Seuil, 1988, pp. 119-135.
- MICHAUX Ginette et PIRET Pierre, « Spécificité et singularité », in DE GEEST Dirk et MEYLAERTS Reine, sous la dir. de, *Littératures en Belgique, Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2004, pp. 37-49.

MILLER Jacques-Alain, « Psychanalyse et société », in *Revue Quarto, La psychanalyse et la mégère modernité*, n° 83, mars 2005, pp. 6-17.

ID., « Psychanalyse et société », in *Quarto, Clinique de l'urgence*, n° 84, juin 2005, pp. 6-14.

MILNER Jean-Claude, *La politique des choses*, Paris, Navarin, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

REY-FLAUD Henri, *L'éloge du rien, Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, coll. « Champ Freudien ».

ID., « Avant-propos », in Henri REY-FLAUD et Jean-Daniel CAUSSE, sous la dir. de, *Croyance et communauté*, Montrouge, Bayard, 2010, pp. 7-19.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Points » : Essais, n° 330.

ID., « Croyance », in *Encyclopaedia Universalis en ligne*, consultée le 3 janvier 2013.

ROSSET Clément, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971, coll. « Quadriges ».

SIBONY Daniel, *Entre-deux, L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, coll. « La couleur des idées ».

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique, vol. I*, Paris, Galilée, 2004, coll. « Incises », n° 1242.

ZIZEK Slavoj, *Subversion du sujet, Psychanalyse, philosophie, politique*, trad. de l'anglais par DOISNEAU Elisabeth, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, coll. « Clinique psychanalytique et psychopathologique ».

ID., « Le sujet interpassif », in *La subjectivité à venir, Essais critiques*, trad. de l'anglais par THÉRON François, Paris, Flammarion, 2006, coll. « Champs », n° 724, pp. 13-50.

f. Ouvrages et articles consacrés au littéraire, à la littérature dramatique et au théâtre

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Tel », n° 245.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. du grec ancien par MAGNIEN Michel, s. l., Librairie Générale Française, 1990, coll. « Le livre de Poche » : classique, n° 6734.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « folio » : essais, n° 14.

BADIOU Alain, « Dix thèses sur le théâtre », in *Les cahiers de la Comédie-Française*, n° 15, Printemps 1995, pp. 5-8.

ID., « Antithèses sur le théâtre », in *Les Cahiers, Revue trimestrielle de théâtre*, n° 17, Automne 1995, p. 111-119.

BARTHES Roland, « Mère Courage aveugle », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. « Points », n° 127, pp. 48-51.

BRADBY David et POINCHEVAL Annabel, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, trad. de l'allemand par Jean TAILLEUR et Jean-Marie VALENTIN, coll. « La Pléiade ».

BRUNET Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan/SEJER, 2004, coll. « Lettres Sup ».

CORVIN Michel, *Le théâtre de boulevard*, Paris, PUF, 1989, coll. « Que sais-je ? », n° 2442.

DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique*, Paris, Éditions Flammarion, 2005, coll. « GF », n° 1178.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010, coll. « Papiers » : apprendre, n° 28.

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, trad. de l'anglais par Marguerite BUCHET, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Poétique ».

GROSSMAN Évelyne, *La défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, coll. « Paradoxes ».

GUÉNOUN Denis, *L'exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998, coll. « Circé/ poche » : Série « penser le théâtre, n° 21 ».

HUBERT Marie-Claude, *Le nouveau théâtre 1950-1968*, Paris, Champion, 2008, coll. « Dictionnaires et références », n° 19.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, coll. « Le spectaculaire ».

LE MARINEL Jacques, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, coll. « Arts du spectacle ».

NAUGRETTE Florence, *le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002.

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, coll. « Penser le théâtre ».

REGNAULT François, « Passe, impair et manque », in *Revue d'études théâtrales, Registres*, n° 6, Presses de la Sorbonne nouvelle, pp. 147-159.

RYKNER Arnaud, *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

ID., *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « Lettres Sup ».

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999, coll. « Circé / poche », n° 24.

TALBOT Armelle, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien, Retour sur les dramaturgies des années 1970, Études théâtrales*, n° 43, 2008.

THIES-LEHMAN Hans, *Le post-dramatique*, trad. de l'allemand par LEDRU Philippe-Henri, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Idées » : Littérature, n° 104.

VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1998.

g. Références historiques ou concernant les contextes culturels

ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, coll. « Points » : histoire, n° 135.

ABOUDRAR Bruno Nassim, « La question du voile des femmes (musulmanes) et son impact sur les systèmes de représentation occidentaux et musulmans », in OST Isabelle, PIRET Pierre et VAN EYNDE Laurent, sous la dir. de, *Représenter à l'époque contemporaine, Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, pp. 183-200.

AGERON Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine, 1830-1970*, Paris, PUF, 1970, coll. « Que sais-je », n° 400.

BRANCHE Raphaëlle, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2001, coll. « La suite des temps ».

EAD., *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Seuil, 2005, coll. « Points » : histoire, n° 351.

LABAT Séverine, *Les islamistes algériens, Entre les urnes et le maquis*, Paris, Seuil, 1995.

OBUCHOWSKI Chester, « Algeria: The Tortured Conscience », in *The French Review*, tome ILII, n° 1, October 1968, pp. 90-103.

ROY Olivier, *L'Islam mondialisé*, Paris, Seuil, 2004, coll. « Points » : Essais, n° 521.

STORA Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998.

ID. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La découverte, 1994, coll. « Repères », n° 140 et

ID., *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1, 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2001, coll. « Repères », n° 316.

Nicolas CROUSSE, *Le complexe belge, Petite psychanalyse d'un apatride*, Paris, Anabet, 2007, coll. « Pamphlet ».

BIRON Michel, « De la belgitude, 1980 : Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout* », in BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DENIS Benoît et GRUTMAN Rainier, sous la dir. de, *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003, pp. 489-497.

JAVEAU Claude, « La belgitude », in Bernadette BAWIN-LEGROS et Nathalie LENAERTS, *Claude Javeau, témoin de son temps*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 87-94.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Petites mythologies belges, Édition revue et considérablement augmentée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, coll. « Réflexions faites ».

KUMAR Manjit, *Le grand roman de la physique quantique, Einstein, Bohr... et le débat sur la nature de la réalité*, trad. de l'anglais par SIGAUD Bernard, Paris, Flammarion, 2012, coll. « Champs » : sciences, n° 1061.

MABILLE Xavier, « La Belgique dans la seconde moitié du XX^e siècle : entre croissance et crise, un État contraint à la réforme », in *Histoire politique de la Belgique, Facteurs et acteurs de changement*, 4^e éd., Bruxelles, Éditions du Centre de recherche et d'information socio-politiques, 2000, pp. 301-348.

h. Dictionnaires et anthologies

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, sous la dir. de, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, coll. « Quadrige » : Dicos Poche.

AZAMA Michel, sous la dir. de, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langues française (1950-2000)*, Paris, Editions Théâtrales / CNDP, 2004.

Encyclopaedia Universalis, en ligne.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, coll. « Quadrige » : Dicos Poche.

Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

WIGODER Geoffrey et GOLDBERG Sylvie, sous la dir. de, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Laffont, 1996.

Table des matières

Introduction	9
--------------------	---

Première partie : Études théoriques et critiques

Chapitre I : La spécificité de l'humour	19
Remarques introductives	19
I.1. La bienveillance de l'humour	22
I.1.a. Effets de connivence critique	22
I.1.b. Mise en évidence du partage de la faille	24
I.1.c. Le rejet du manichéisme de l'humour grumbergien	25
I.1.d. La contradiction bienveillante de Benaïssa	27
I.1.e. La dérision de réconciliation sans conciliation de Paul Pourveur	29
I.2. La transgression des catégories habituelles : rouage de l'humour	30
I.2.a. Dérèglement des lois logiques et rationnelles	30
I.2.b. La suspension des évidences et des habitudes	32
I.2.c. La mise en cause des conventions de la vie sociale et de la conversation	35
I.2.d. Subversions de l'attendu et du correct chez Benaïssa, Grumberg et Pourveur	36
I.3. Le jeu de l'humour avec la mobilité des signifiants	39
I.3.a. La prise en compte du poids et de la matérialité du langage	39
I.3.b. La « bisociation » et la syllepse comme figures emblématiques	41
I.3.c. Le rapport ludique et réflexif des personnages à la langue	42
I.4. L'humour comme jeu avec les références partagées	45
I.4.a. Le plaisir de la reconnaissance et du rappel d'un patrimoine commun	45
I.4.b. L'actualité et l'information : deux ressorts de l'humour	46
I.4.c. L'humour comme retour déformé des références à la réalité	47
I.4.d. Désacralisation ludique des formes, des événements et des personnalités	49
I.5. L'autodérision	51
I.5.a. Le rapport du surmoi au moi dans l'économie freudienne : humour et mélancolie	51
I.5.b. L'autodérision : de la contre-effectuation à la réaffirmation	54
I.5.c. L'autodérision : une tactique d'auto-défense non agressive	55
I.5.d. Le recours à l'autodérision dans les pièces contemporaines	56
I.6. La connivence comme rapport humoristique à l'autre et à l'Autre	59
I.6.a. Conceptualisation de la notion de connivence : entre complicité et indulgence	59
I.6.b. Convergence entre bienveillance, jeu référentiel et subversion	60
I.6.c. Humour et connivence dans le dispositif théâtral	62
I.6.d. Voies de collusion avec le public : Benaïssa, Grumberg, Pourveur	63
Synthèse et remarques conclusives	67
Chapitre II : Malaises dans l'identification	69
II.1. Doxa, normes et humour	69
II.1.a. Les paradoxes du discours humoristique	69
II.1.b. Discours humoristique et doxa	70
II.1.c. Le traitement des stéréotypes par la dramaturgie humoristique	73
II.1.d. D'une subversion souterraine des normes et modèles identitaires	78
II.2. La crise des identifications : préalables théoriques	80
II.2.a. L'identification dans la théorie freudienne	80
II.2.b. Les identifications dans l'enseignement de Lacan : aliénation et séparation	84
II.2.c. « Spécificité et singularité » : les identifications entre héritage et création	89
II.3. La crise des identifications : symptômes et effets esthétiques	91
II.3.a. Dénî contemporain de la castration	91

II.3.b. Délitement du symbolique	94
II.3.c. « Malaise dans la subjectivation » : de la loi symbolique à la norme.....	95
II.3.d. L'humour comme refus de la dérision uniformisatrice	97
II.4. Circulation des motifs de l'identification en crise dans les œuvres	98
II.4.a. Transitions incertaines et positions d'entre-deux	98
II.4.b. L'emprise des identifications imaginaires	102
II.4.c. Crise des identifications et crise du personnage	105
Synthèse et remarques conclusives	110
Chapitre III : L'humour comme restauration du symbolique	113
III.1. Façon de mi-dire une vérité « pas-toute »	113
III.1.a. Un moyen d'expression pour contrer l'oppression	113
III.1.b. Relation de l'énonciation humoristique à la vérité.....	115
III.1.c. Au-delà d'un rapport dialectique à l'Autre : le désir subjectif singulier	118
III.1.d. Vérité et désir singulier dans l'humour de Grumberg, Benaïssa et Pourveur	121
III.2. Contre le figement de la langue et du sujet	123
III.2.a. Instauration d'un intervalle vide	123
III.2.b. Restauration paradoxale du symbolique par le pointage de la faille.....	124
III.2.c. Logique de l'humour : « contre-effectuation » et croyance dépassionnée	126
III.2.d. Ambivalence de l'humour entre acceptation de la castration et gain de plaisir .	128
III.3. Dislocation des identifications imaginaires.....	131
III.3.a. Déstabilisation humoristique des discours identitaires du « comme Un ».....	131
III.3.b. Connivence versus convergence	133
III.3.c. Au-delà des mécaniques comiques de caractères ou d'intrigues.....	135
III.3.d. Révérence humoristique à la convention symbolique.....	138
III.4. L'humorisme comme alternative à l'absurde tragique.....	140
III.4.a. La crise des identifications dans les « dramaturgies de l'absurde ».....	140
III.4.b. De la mise en cause de l'Autre du langage à l'Autre du social.....	142
III.4.c. Le personnage : de l'enveloppe écorchée à l'individu empreint de négativité ..	144
III.4.d. De la persistance d'un dédain à l'égard de l'éclat du rire	147
Synthèse conclusive et ouverture pour les analyses dramaturgiques	149

Deuxième partie : Analyses dramaturgiques

Remarques préalables.....	155
Chapitre IV : L'antiphrase humoristique de Grumberg	159
IV. 1. Un contexte de confrontation à la loi d'un Autre pervers.....	159
IV.1.a. Origine du projet esthétique : « la vision d'un certain fascisme au quotidien »	159
IV.1.b. Le cauchemar ubuesque de la législation antisémite	161
IV.1.c. Face aux cadres identitaires imaginaires, l'étiollement de l'éthique.....	165
IV.1.d. Enfermement de l'autre et de soi	170
IV.1.e. Rendre perceptible la part d'arbitraire de l'identité	173
IV.2. L'humour grumbergien : un traitement contre les refoulements	175
IV.2.a. Du réalisme à la fantaisie allégorique pour réinscrire des faits et des liens.....	175
IV.2.b. L'humour dans les implicites du microcosme « réaliste ».....	178
IV.2.c. Humour et allégorie critique	187
IV.2.d. Représentation imagée de la « banalité du mal ».....	189
IV.2.e. La tendresse et la cruauté de la distance.....	194
IV.3. L'humour tragique de l'aveuglement : entre rires et grincements	197
IV.3.a. L'ironie de l'histoire et les contradictions du hasard	197
IV.3.b. Considérer la perte tragique à travers l'humour : <i>Vers toi Terre promise</i>	199

IV.3.c. La part de l'habitude dans le cours de la barbarie et des blessures ordinaires ...	205
IV.3.d. La réflexion humoristique des croyances et des présupposés	208
IV.3.e. La connivence dans le dédoublement entre vision et cécité	211
IV.4. L'antiphrase humoristique comme procès de « dépathétisation »	213
IV.4.a. Inscription dans la tradition de l'humour juif ?	213
IV.4.b. Se tenir entre rires et larmes pour rompre le pathos : <i>Dreyfus...</i> et <i>L'Atelier</i>	216
IV.4.c. Echapper au figement par la dérision et le retournement de situation	220
Chapitre V : Le débat humoristique de Benaïssa	225
V.1. Un dialogue théâtral avec l'histoire de l'Algérie	225
V.1.a. La représentation des tabous et des cicatrices de l'histoire algérienne	225
V.1.b. L'amertume et l'intégrisme : corrélats de la crise identitaire algérienne	228
V.1.c. Le poids des problématiques identitaires dans la crise algérienne	231
V.1.d. Liens au contexte théâtral algérien	233
V.1.e. Un parcours de dialogues avec les représentations identitaires	234
V.2. L'oscillation entre conformité et indépendance	239
V.2.a. Mise en relief des tiraillements extérieurs et intérieurs	239
V.2.b. La confrontation des perspectives comme principe dramaturgique	244
V.2.c. Le théâtre comme espace de spéculation et d'introspection intime	246
V.3. Regards de naïfs ou de faux ingénus sur les dogmes et les clichés	250
V.3.a. L'ambiguïté de la figure naïve : un principe récurrent chez Benaïssa	250
V.3.b. Ingénuité et interrogations entre bonne et mauvaise foi	252
V.3.c. L'espièglerie comme charnière pour rouvrir le débat	255
V.4. Déconstruction humoristique des clichés et des cadres normatifs	258
V.4.a. Déconstruction des présupposés par le dialogue : <i>Prophètes sans dieu</i>	258
V.4.b. La réinvention de la loi par l'échange dans la distance humoristique	264
V.4.c. refléter la vérité, en-deçà des clichés et des ordres institués	271
V.4.d. Rencontre et arrimage par-delà la faille des contradictions	278
V.4.e. Benaïssa et Grumberg : deux recours à l'humour pour bousculer les normes	281
Chapitre VI : Le paradoxe humoristique de Pourveur	285
VI.1. Effondrement de la loi et désengagement subjectif contemporain	285
VI.1.a. Oscillation des limites et traversée des frontières	285
VI.1.b. La science, le corps et le langage	288
VI.1.c. Radiographie de l'égarement et de l'éclatement contemporains	291
VI.1.d. Dilution des contours, effacement et discontinuité	295
VI.1.e. Un humour noir joyeusement provocateur	300
VI.2. Dérisions de figures et de configurations contemporaines	303
VI.2.a. Dédramatiser « la société du spectacle » : <i>Shakespeare is dead, get over it !</i> ...	303
VI.2.b. Outrances individualistes et misère de la sexualité : <i>Contusione è minima</i>	308
VI.2.c. Ceci n'est pas de l'humour belge	313
VI.3. La forme vagabonde : itinéraires balisés et égarements	317
VI.3.a. Gammes énigmatiques et parodiques : <i>L'Abécédaire des temps (post)modernes</i>	317
VI.3.b. « Dramaturgie nomadique » et indulgence nostalgique	321
VI.3.c. Enfance, poésie et humour : <i>Elle n'est pas moi</i> et <i>La minute anacoustique</i>	323
VI.3.d. Exposition des détours sous-jacents de l'énonciation	328
VI.4. L'assomption de l'énonciation et l'acceptation du manque	330
VI.4.a. Se construire à travers les incertitudes du dire	330
VI.4.b. Un sas de décompression humoristique : <i>Décontamination</i> et <i>White-out</i>	333
VI.4.c. Le gain paradoxal de la perte : la féminité dans <i>Marrakech</i>	338
VI.4.d. Pourveur entre Grumberg et Benaïssa : un humour plus déroutant	341

Remarques conclusives transversales aux analyses dramaturgiques	344
Conclusion	349
Bibliographie	357