

喜劇人物的傳統與現代: 以阿爾貢與烏布王為例

朱鴻洲*

中文摘要

本文主旨在於分析兩個不同時代的喜劇人物，歸納其通性與突顯其特殊性，以論證喜劇人物的傳統與現代性的所在。

論文以莫里哀作品《沒病找病》主角阿爾貢為傳統喜劇人物分析對象，另一方面則以賈希的《烏布王》為例說明喜劇人物的現代性。

論文分三部分。首先談論喜劇中的笑者的優越，其次是喜劇的顛覆性，最後分析喜劇論述中的隱言技巧:反諷。

關鍵字: 喜劇人物、莫里哀、賈希、反諷、犬儒主義

*中國醫藥大學通識教育中心助理教授

Tradition and modernity of the character comic: Argan and Ubu as examples

CHU, Hung-Chou*

Abstract

This study aims to analyze two different types of comic characters in different eras: Argan and Ubu. The former represents tradition, the latter modernity. By comparing them, I try to deduce part of their common nature, and I also reveal their respective comic characteristics. This is one way to detail the differences between the traditional comic character and the modern comic character

This paper contains three parts. The first part is about the superiority of the laughter. The second part analyzes the function of transgression in the comic. Thirdly, the study focuses on the strategies of the comic language, especially the irony.

Key words: the comic character, Molière, Jarry, irony; cynicism

* Assistant Professor, Center of General Education, China Medical University

Tradition et modernité du personnage comique : l'exemple d'Argan et du Père Ubu

Introduction

Le comique fait l'objet d'études pluridisciplinaires : sociologie, philosophie, psychologie ou esthétique. Ces différentes approches tentent d'approfondir cette notion qui suppose une relation entre notre nature et notre culture, entre la solidarité (rire avec) et l'exclusion (rire de), entre une finalité virtuelle et la gratuité du rire. Le comique apparaît en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier et surtout, de façon latente, figure comme antonyme du tragique. Parmi les multiples caractéristiques du comique, il y a sa protéiformité et la diversité de ses procédés. Il peut provoquer un rire primaire, impulsif, subtil, volatil, spirituel ou méchant. Il peut être véhiculé au moyen de l'hyperbole (répétition, redondance), de la litote (ellipse, condensation), de l'ironie (euphémisme, antiphrase), ou de l'inversion (chiasme, paradoxe, paralogisme). Les procédés ci-dessus nous permettent de constater un aspect contradictoire, déguisé, camouflé, du comique, supposant un désaccord entre un concept et la réalité.

Pour analyser le génie comique dans l'oeuvre de Molière, *Le Malade imaginaire*, ainsi que dans celle de Jarry, *Ubu Roi*, notre démarche sera la suivante : nous partirons du principe de supériorité intellectuelle du rieur par rapport au risible ; dans un second temps, nous nous efforcerons de montrer le rôle subversif du comique ; enfin, notre troisième partie, intitulée « le comique et le non-dit » se proposera d'illustrer les stratégies verbales et conceptuelles des rieurs.

Mais à travers cette étude, nous voudrions aussi montrer deux sortes de personnage comique. L'un-Argan- reflète la tradition du genre comique dont le but est de traiter le personnage comme un instrument de dénonciation de vices humains. L'autre-Ubu- représente la modernité du personnage comique ou du personnage théâtral tout court, car il révolutionne le rapport mimétique entre le théâtre et la réalité et la fonction subversive du personnage comique. La comparaison entre ces deux personnages comiques nous aidera à saisir les caractéristiques de l'ancien et du moderne.

1. La supériorité du rieur

La supériorité intellectuelle du rieur par rapport au risible exclut toute sensibilité. Cette « anesthésie momentanée du coeur »¹ est condition sine qua non du comique, celui-ci étant, en effet, incompatible avec le pathétique, la pitié ou la bienveillance.

¹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 1995, p. 4.

Doté du bon sens, d'une forte lucidité, d'un esprit pénétrant, le rieur discerne les traits risibles de son entourage; et « la connaissance qu'il a du ridicule de cette personne l'élève au dessus d'elle, le rend plus éclairé, plus parfait [...] qu'elle (puisque par cela même qu'il connaît son erreur, par cela même il en est exempt) »². Comme l'a remarqué Jean Sareil, dans *L'écriture comique*, les rieurs sont des « personnages clairvoyants et triomphants [...], d'une souplesse d'acrobate parmi [les] gens raides [...] »³. La dialectique des rieurs et des risibles met en évidence cette élasticité des premiers contre « le mécanique plaqué sur du vivant »⁴ des derniers.

Dans *Le Malade imaginaire* de Molière, ce sont les facultés manipulatrices et la candide imposture de Toinette contre l'absence d'esprit critique d'Argan. Toinette apparaît, en effet, comme parangon de rieuse distancée, avisée, insensible, sûre d'elle-même, rusée. C'est elle qui a le courage de « dénoncer » l'exubérance baroque des traits du malade imaginaire : ses bizarreries caractérielles, sa conduite fantasque, son exagération, son amour-propre excessif. Et malgré les difficultés, elle ne recule pas devant le défi de libérer son maître de ses fantasmes et de le réveiller au bon sens. « Dès le début, on présente [le personnage comique] – écrit Jean Sareil – comme un être entêté, ce qui implique qu'il a tort, car l'obstination, lorsqu'elle triomphe, devient vertu et s'appelle persévérance »⁵. En effet, l'obstination, l'aveuglement d'un Argan ou d'un Ubu n'inspirent pas le respect car, par la présomption égocentrique de ces personnages, ils vont à l'encontre de la nature et de la société. Ainsi Béralde demande-t-il à Argan : « Est-il possible que vous serez toujours embéguiné de vos apothicaires et de vos médecins et que vous vouliez être malade en dépit des gens et de la nature ? »⁶.

La raideur et l'associabilité ne sont pas les seuls traits idiosyncratiques des personnages comiques d'Argan ou du Père Ubu. Ils sont accompagnés d'un orgueil et d'un égoïsme hors pair. Ceux-ci se manifestent par une attention extrême portée à leur personne, à leur confort, attention qui manque de pudeur et qui va jusqu'à défier les règles de convenance et les maximes conversationnelles. L'intérêt de la visite médicale et le culte du bas-ventre d'Argan emportent sur la visite que lui rend Béralde⁷; Argan laisse éclater sa colère devant les objections et les arguments de Toinette concernant le mariage d'Angélique⁸. Une autre illustration en est la façon de parler d'eux-mêmes à la 3^e personne. Dans l'acte I, sc. 1, Argan revêt les airs de gravité en constatant les « civilités » de ses médecins. La futilité des remèdes de

² Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 115.

³ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 66.

⁴ Henri Bergson, *op.cit.*, p. 29, 44, 59.

⁵ Jean Sareil, *L'écriture comique, op. cit.*, p. 88.

⁶ Molière, *Le Malade imaginaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p.82.

⁷ *Ibid.*, p.88.

⁸ *Ibid.*, p.28-34.

ceux-ci est en effet compensée par leur pédantisme professionnel et par l'excès de rhétorique ce qui fait la joie du malade imaginaire lisant les préceptes devant « amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de Monsieur »⁹, « balayer, laver et nettoyer le bas-ventre de Monsieur », « expulser et évacuer la bile de Monsieur », « chasser les vents de Monsieur »¹⁰. Le raideur d'Argan est aussi la conséquence de son manque de lucidité et de son abondance d'imagination¹¹. Sa raison existe, mais elle est pervertie par sa croyance médicale. La supériorité du rieur ne peut être mise en valeur sans l'infériorité intellectuelle du risible.

La « précieuse personne »¹² du Père Ubu ne manque non plus aucune occasion pour souligner sa grotesque suffisance. Dans l'acte IV, sc. V, le Père Ubu s'exclame : « Ah, le chien de temps, il gèle à pierre à fendre et la personne du Maître des Finances s'en trouve fort endommagée »¹³ ; dans l'acte IV, sc. VI, c'est un repas qui est l'objet de son souci et qui risque de « procurer une indigestion au Maître des Finances »¹⁴. Ceci est d'autant plus ridicule lorsque l'on pense à la lâcheté du Père Ubu et au contrepois des invectives que lui adresse la Mère Ubu : elle le traite d' « imbécile »¹⁵, « gros pantin »¹⁶, « grosse bourrique »¹⁷, « gros polichinelle »¹⁸ ; « sottie bourrique »¹⁹, ou encore « sot personnage »²⁰. Le comique vient du contraste entre l'opinion que les personnages comiques ont d'eux-mêmes et celle que nous (les rieurs, les lucides) concevons d'eux, entre ce qu'ils croient être et ce qu'ils sont. L'associabilité, la mégalomanie aveugle, le ridicule d'Argan ou d'Ubu ne s'arrêtent pas là. Ils trahissent un penchant au despotisme et l'autoritarisme et ne reculent pas devant des moyens machiavéliques pour assouvir leurs désirs ou leurs manies. Argan est prêt à consacrer le bonheur de sa fille pour l'illusion de son propre intérêt. Le Père Ubu, dans sa monstruosité inassouvie, ne rêve que de tuer, massacrer, torturer. Ces exemples nous permettent ainsi de relever certains traits comiques communs à ces deux personnages

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ Parick Dandrey parle du théâtre de Molière comme de « la comédie des imaginaires ». Il souligne l'effet pervers de l'imagination sur ses personnages. Selon son analyse : « la puissance de l'image qui, bien gérée, aide le moi à s'accomplir dans sa perfection en lui offrant un modèle idéal sur lequel se guider [...] peut tout aussi bien, et plus fréquemment, déformer l'esprit et l'âme en métamorphosant la nature du sujet en sauvagerie concertée ou en évanescence débile : cette perversion survient toutes les fois que la faculté imaginative se « déprave » sous l'effet d'un désir ou d'une phobie, d'une passion concupiscible ou irascible, ou encore par suite d'une dégradation physique, déséquilibre des humeurs ou dépravation des organes. », in *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 2002, p.365.

¹² « Père Ubu : Ici, il pleut du plomb et du fer et nous pourrions endommager notre précieuse personne », in *Ubu*, Paris, Gallimard, 1978, p.96-97.

¹³ *Ibid.*, p. 102

¹⁴ *Ibid.*, p. 108

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

malgré deux siècles qui les séparent.

La théorie esthétique d'Hegel sur la comédie met l'accent sur le caractère contradictoire du contraste entre le but et le moyen dans l'action du personnage comique²¹. Prenons l'exemple du Père Ubu. Sous l'influence de la Mère Ubu, il est prêt à massacrer son roi mais pour un but totalement insignifiant par rapport à son crime atroce:

Père Ubu : Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée.

Mère Ubu : Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

Père Ubu : Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.²²

On a vu, grâce à ces quelques exemples, que la lucidité supérieure du rieur (que ce soit un personnage investi de ce rôle par l'auteur, ou l'auteur lui-même) contribuait à la dévaluation du personnage risible et de ses défauts redhibitoires dont le plus capital est celui de s'ignorer soi-même, de manquer de distance par rapport à soi. « Si conscient qu'il puisse être de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, s'il est comique, c'est qu'il y a un aspect de sa personne qu'il ignore, un côté par où il se dérobe à lui-même : c'est par là seulement qu'il fera rire. Les mots profondément comiques sont les mots naïfs où un vice se montre à nu : comment se découvrirait-il ainsi, s'il était capable de se voir et de se juger lui-même ? »²³, écrit Henri Bergson. Cet aveuglement de soi spécifique au personnage comique selon Hegel est dû au triomphe de sa subjectivité : « Dans la comédie, qui nous fait rire des personnages qui échouent dans leurs propres efforts et par leurs efforts mêmes, apparaît, cependant, le triomphe de la subjectivité appuyée solidement sur elle-même. »²⁴, constate le philosophe allemand. Si la dramaturgie comique manifeste une sorte de supériorité par rapport à ses personnages, cette supériorité est non seulement intellectuelle et morale, elle peut être aussi esthétique. Son esthétisme consiste à enlever la laideur de la nature humaine et se

²¹ « Ce qui est plus comique, par conséquence, c'est lorsque des buts, en soi petits et nuls, doivent être poursuivis avec l'apparence d'un grand sérieux et de grands préparatifs, et que le personnage venant à manquer son but, précisément parce que ce qu'il voulait était quelque chose, en réalité, de peu de valeur, ne périt pas et se relève de sa chute dans sa libre sérénité. Le rapport inverse se présente lorsque les personnages s'efforcent d'atteindre à un but élevé et important, mais apparaissent comme des instruments absolument opposés à ce qu'ils devraient être pour le réaliser. Dans ce cas, le substantiel a fait place à une fausse apparence. C'est le faux-semblant des vaines prétentions de la vanité et d'une impuissante ambition. Et par là, précisément, le but et le personnage, l'action et le caractère se trouvent enveloppés dans une contradiction où l'accomplissement du but proposé et de caractère se détruit de lui-même. » Hegel, *Esthétique*, tome 2, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p.668-669.

²² Alfred Jarry, *Ubu*, op. cit., p.33.

²³ Henri Bergson, *Le rire*, op. cit., p. 112.

²⁴ Hegel, *Esthétique*, op. cit., p.667.

caractérise par le souci de la vérité.

Ainsi donc, c'est le comique qui se charge, par sa valeur transgressive, par son rôle de destructeur de tabous et de l'ordre établi, de tirer les individus de leur univers clos, isolé et suspect, et de les inviter à perpétuer le précepte de la sagesse antique « connais-toi toi-même ». L'auteur du genre comique est souvent un intellectuel en colère. Claudio Magris remarque en effet : « Les grands écrivains satiriques voient, représentent et attaquent la réalité à travers le prisme de la colère, la faussant mais saisissant, grâce à cette déformation, une vérité anormale. »²⁵ Ils tolèrent à peine les vices et l'imbécillité de l'homme. C'est pourquoi ils « sont des vengeurs de la nature- aussi, et surtout de la nature humaine- outragée, réprimée, abimée ou falsifiée. »²⁶ Le comique devient ainsi un outil de vengeance. On se rappelle que Ubu est la victime de Jarry. Mais une vengeance avec plein d'esprit et avec renversement²⁷.

Néanmoins, la fonction du rire chez Molière n'est pas la même que celle chez Jarry. Si Molière est un correcteur galant de la nature humaine par son comique, Jarry est plutôt un méchant destructeur, voire un autodestructeur. Il va beaucoup plus loin avec son comique violent à double tranchant. « L'écrivain satirique venge une supposée pureté originelle corrompue, obligeant celui qui l'a violentée- se violentant ainsi lui-même- à prendre conscience de cette violence destructrice et autodestructrice, à comprendre qu'il a falsifié la vie, et qu'il vit d'une manière fausse et dans un monde faux ; à percevoir le malaise, le dégoût, l'infirmité, l'impuissance de sa propre condition. »²⁸ En analysant la supériorité du rieur, nous dévoilons en même temps la colère de la nature humaine. Molière la montre avec la galanterie de son époque, tandis que Jarry a recours à une certaine sauvagerie voulue. Nous allons voir à présent la fonction subversive du comique et son différent usage par Molière et Jarry.

2. le rôle subversif du comique

Le comique n'est pas un art explicite. Il se caractérise par un caractère fortement cryptologique, ce qui n'enlève rien à son efficacité et sa force de subversion. Que le comique ne soit pas conformiste, cela ne fait aucun doute. Il n'acquiesce pas – il conteste ; il n'épargne pas – il renverse l'ordre établi, dénonce les apparences. Dans le comique, lorsque l'auteur introduit les idées, « ce n'est jamais pour les défendre, mais pour les attaquer (l'attitude *contre*), et les faire sombrer dans un ridicule décidé à

²⁵ Claudio Magris, *Colère, grandeur et misère*, in *La Quinzaine littéraire*, N° 836, 2003, p.4.

²⁶ *Ibid.*, p.4.

²⁷ « Ubu est victime de Jarry, collégien. Mais ce plastron se met à plastroner, prend à son tour des allures martiales à mesure que Jarry-Ubu est à la fois victime et sacrificateur par échange de prérogatives entre l'élève Jarry et l'immonde bonhomme. », Daniel Poirion, in *Dictionnaire du Théâtre, Encyclopedia Universalis*, Paris, Albin Michel, 2000, p.456.

²⁸ Claudio Magris, *op. cit.*, p.4.

l'avance, car il ne s'agit pas d'impartialité. Les idées sont exagérées et déformées de manière à amuser, qu'elles soient familières au lecteur ou inconnues »²⁹. Le comique enfreint le code de bonne conduite, les règles de convenance, et, en libérant des contenus implicites, se charge de prouver le ridicule de l'orgueilleux, du maniaque, du tyran. Il n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il parvient à rendre étrange ce qui nous est le plus familier, comme notre langue, nos habitudes quotidiennes, nos évidences logiques, morales, culturelles, de façon à brouiller nos points de repère et à créer en nous une sorte de vertige .

Que l'on pense au rôle révolutionnaire joué par Toinette dans l'univers renfermé d'Argan, à son entreprise de le dégouter des médecins tout au long de la pièce. Rien n'est plus éloquent à cet égard que les conseils absurdes que Toinette déguisée en médecin prodigue à Argan : il doit se couper un bras et se crever un oeil, sous prétexte qu'ils tirent à eux toute la nourriture, et qu'ils empêchent l'autre côté d'en profiter.

Toinette : Que diantre faites-vous de ce bras-là ?

Argan : Comment ?

Toinette : Voilà un bras que je me ferais couper tout à l'heure, si j'étais que de vous.

Argan : Et pourquoi ?

Toinette : Ne voyez-vous pas qu'il tire à soi toute la nourriture, et qu'il empêche ce côté-là de profiter ?

Argan : Oui, mais je besoin de mon bras.

Toinette : Vous avez là aussi un oeil droit que je me ferais crever, si j'étais en votre place.

Argan : Crever un oeil ?

Toinette : Ne voyez-vous pas qu'il incommode l'autre et lui dérobe sa nourriture ? Croyez-moi, faites-vous-le crever au plus tôt, vous en verrez plus clair de l'oeil gauche.

Argan : Cela n'est pas pressé.³⁰

La délurée servante essaye par tous les moyens de faire comprendre à son maître l'erreur dans laquelle il persiste, de le réveiller au bon sens, au plaisir, bref de le socialiser. Nous pouvons également voir ce même type de stratagème dans la mise en scène du faux décès d'Argan³¹.

Que l'on essaie d'approfondir le génie subversif de Jarry qui défie la logique et les convenances en créant le personnage du Père Ubu dont on sait qui était le prototype³². Jarry nous livre un personnage obscène, obtus, scatologique, tyrannique,

²⁹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., p. 32.

³⁰ Molière, *Le malade imaginaire*, op. cit., p.97.

³¹ *Ibid.*, p.100-101.

³² Le personnage d'Ubu est inspiré directement d'un professeur de physique de Jarry dans les années 1880, qui s'appelle Félix-Frédéric Hébert. Il devient vite un personnage caricatural des élèves du lycée de Rennes. Car « son aspect prête à rire : il est laid, avec un ventre énorme planté ou plutôt affaissé sur de courtes jambes, sa tenue est négligée. En classe, quand il se décide à intervenir, après avoir

lâche, avide. Mais il faut préciser que la fonction subversive de ce personnage est multiple. D'abord Ubu est une parodie de Macbeth de Shakespeare. En imitant, Ubu dénature, voire élimine, le personnage tragique qu'il parodie. Il est subversif aussi parce qu'il désacralise à la fois le personnage littéraire et l'être humain³³. On dirait que la désacralisation jarryesque pousse jusqu'à donner vie à un individu qui, en termes de psychanalyse, n'est constitué que de ça, dont la monstrosité dénierait toute trace de couche surmoïque. C'est ce qu'a très bien vu André Breton, dans son *Anthologie de l'humour noir*. Il y écrit en effet : « Le soi s'arroge, sous le nom d'Ubu, le droit de corriger, de châtier qui n'appartient de fait qu'au surmoi, dernière instance psychique. Le soi, promu à la suprême puissance, procède immédiatement à la liquidation de tous les sentiments nobles (« Allez, passez les Nobles dans la trappe ! »), du sentiment de culpabilité (« A la trappe les magistrats ! ») et du sentiment de dépendance sociale (« Dans la trappe les financiers ! »). L'agressivité du surmoi hypermoral envers le moi passe ainsi au soi totalement amoral et donne toute licence à ses tendances destructives. L'humour, comme processus permettant d'écarter la réalité en ce qu'elle a de trop affligeant, ne s'exerce plus guère ici qu'aux dépens d'autrui. On n'est pas moins, sans contredit, à la source même de cet humour, ainsi qu'en témoigne son jaillissement continu³⁴. Mais si Ubu est subversif, c'est notamment grâce à l'originalité de son langage théâtral. Robert Abirached écrit dans ce sens : Ubu « fait de l'incongruité son arme principale : calembours, affectations du vieux style, maximes absurdes, mutations déformantes, ruptures syntaxiques, créations de vocables, tous ces procédés, pris ensemble, démantibulent le réseau de relations qu'on a coutume de supposer entre langage et pensée, confèrent aux mots une autonomie voyante et leur restituent un pouvoir corrosif qu'ils avaient longtemps perdu. »³⁵

Jarry conçoit sa pièce comme un théâtre de guignols pour désincarner le personnage. Voici ce qu'en dit Michel Pruner : « Avec la geste d'Ubu, Jarry invente un langage dramatique qui sape la vraisemblance, fondement habituel du théâtre, et qui affirme un caractère subversif. La négation de la logique inhérente au spectacle traditionnel préfigure les refus des théâtres de l'absurde. »³⁶

Le personnage d'Ubu n'est pourtant pas pure aberration intellectuelle. Son

longtemps laissé la tempête déferler, c'est, dit Henri Hers qui avait été son élève, toujours à contretemps, menaçant maladroitement des innocents, tenant des discours « pleins de componction », avec « de belles larmes, de nobles sanglots, des supplications cérémonieuses ». Bref, tout ce qu'il faut pour entretenir l'excitation potachique. », Omer-Désiré Bothey, in *Alfred Jarry, Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004, p.233.

³³ En effet, Jarry demande que sa pièce soit jouée dans un théâtre de marionnettes. Mais ce n'est pas pour la rendre amusante ou irréaliste. Jarry cherche à montrer l'aspect « marionnette » de l'homme à travers son personnage.

³⁴ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 273-274.

³⁵ Robert Abirached, *la crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p.193.

³⁶ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, p.14.

étude recèle des éléments communs à toute l'espèce humaine, mais ce sont des traits considérés comme tabous, interdits. Jarry les libère ; il fait surgir au grand jour la réalité de la violence, des forces et des pulsions agressives que l'homme social refoule généralement en soi. Selon Robert Abirached : « On discerne chez Jarry, sur la question du personnage en particulier, une sorte de primitivisme délibéré, un peu comme chez le douanier Rousseau, qui vise à se servir des mécanismes fondamentaux du théâtre en les mettant à nu et rebrousse chemin pour mieux retrouver l'enfance de l'art. »³⁷ Ubu crée en nous une sorte de vertige. Comme le dit Robert Escarpit, dans *l'Humour* : « l'esprit élève la nature humaine au dessus de son niveau, l'humour joue le rôle inverse et la déprime d'autant »³⁸. En effet, l'humour, plutôt que de reconforter la nature humaine, fait exprès de la heurter pour la faire sortir de son ridicule, de son outrecuidance, son autosuffisance ou sa naïveté.

La désacralisation par le rire suppose des sujets auxquels il est difficile ou dangereux de toucher, du point de vue des relations sociales, des hiérarchies conventionnellement établies. C'est pour cela que le caractère subversif du rire le rend abominable aux autorités. Encore faut-il que celles-ci aient un minimum de lucidité pour s'en rendre compte.

La perméabilité des personnages enfouis dans leurs manies, leur ridicule à la fonction subversive du comique est constatable à leurs réactions de colère lorsque celui-ci intervient « profaner » leurs habitudes. La perte de toute mesure dans l'explosion de la colère signale que l'endroit sensible est touché, révèle un point faible de l'âme. Que l'on se souvienne de l'emportement d'Argan contre Toinette qui s'oppose au mariage d'Angélique avec Diafoirius³⁹. Le penchant égoïste et despotique d'Argan se sent soudainement menacé. Il en est de même avec la mise en question de la maladie d'Argan par Toinette ; l'objection de la servante provoque un ébranlement des certitudes d'Argan et l'explosion d'une colère qui, précisément, atteste sa bonne santé.

L'aspect subversif du comique trouve enfin sa meilleure expression dans la satire médicale contenue dans *Le Malade imaginaire*. Le rire y est provoqué aux dépens des personnes qui imposent théoriquement le respect (en l'occurrence les médecins) mais dont le ridicule sans appel nous délivre momentanément de l'estime qu'on leur doit. Molière dénonce, en effet, l'incompétence, l'avarice, le formalisme professionnel des médecins, leur thérapeutique vétuste qui prétend soigner le corps, lorsque le mal sévit au cerveau. C'est notamment Béralde qui se fait le porte-parole de Molière et qui essaye de combattre l'hypocondrie d'Argan, de le convertir au bon sens et de contrecarrer les procédés charlatanesques de Purgon : « Le grand malheur de ne

³⁷ Robert Abirached, *la crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p.188.

³⁸ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, PUF, 1991, p.38.

³⁹ Molière, *Le Malade imaginaire*, op. cit., p. 28-34.

pas prendre un lavement que Monsieur Purgon a ordonné !, s'écrie-t-il. Encore un coup, mon frère, est-il possible qu'il n'y ait pas moyen de vous guérir de la maladie des médecins, et que vous vouliez être toute votre vie, enseveli dans leurs remèdes ? »⁴⁰. L'inefficacité et le ridicule de la médecine sont également démystifiés dans la caricature plaisante des « remèdes » de Toinette-médecin.

Toinette (*en médecin*): (...) Je veux des maladies d'importance, de bonnes fièvres continues, avec des transports au cerveau, de bonnes fièvres pourprées, de bonnes pestes, de bonnes hydropisies formées, de bonnes pleurésies, avec des inflammations de poitrine : c'est là que je me plais, c'est là que je triomphe ; je voudrais, Monsieur, que vous eussiez toute les maladies que je viens de dire ; que vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes, et l'envie que j'aurais de vous rendre service.⁴¹

La scène souligne le paradoxe d'une thérapeutique responsable des maux qu'elle imagine prévenir tandis qu'en vérité elle ne fait que les susciter par ses précautions malavisées. A travers l'analyse de ces exemples, nous pouvons donc mieux distinguer la spécificité de la fonction subversive du comique chez Molière et Jarry. *Le Malade imaginaire* transgresse l'image sacrée du médecin et le rapport hiérarchique, cérémonial, entre le patient et le médecin. *Ubu* transgresse les lieux communs du langage humain et renverse la définition du surmoi qui s'avère plus immoral et plus cruel encore que le ça.

3. le comique et le non-dit

L'un des traits profanateurs du comique est, comme on l'a vu, la jubilation d'enfreindre les règles sociales, de rappeler aux orgueilleux leur véritable condition et de les inciter à rester humbles. Tout en étant efficace, le comique n'est pas explicite, il a recours à toute une typologie de figures rhétoriques du non-dit qui garantissent son succès. Leur décodage exige un travail de symbolisation ; percevoir l'incongruité et l'interpéter veut dire trouver du sens dans le non-sens. Afin de ne pas choquer ni blesser, le génie comique se doit d'aborder le sujet de façon oblique. A l'attaque frontale, il préfère la prudence, la réserve, l'euphémisme ou l'ironie, toute sorte de procédés d'encodage qui exigeront un effort d'interprétation. Ce qui différencie Molière de Jarry consiste dans leurs différentes procédés ou stratégies comiques auxquels ils ont recours. Le non-dit chez Molière réside notamment dans l'ironie, tandis que chez Jarry il se trouve plutôt dans le non-sens.

On doit à Pascal, grand connaisseur de l'esprit humain, cette formule bien

⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹ *Ibid.*, p.95.

connue : « Diseur de bons mots, mauvais caractère »⁴². Telle est en effet le personnage de Toinette dans l'acte II, sc. V du *Malade imaginaire*, scène de l'optimisme béat de Thomas Diafoirius. Les interventions de Toinette tout au long du discours du « plus grand espoir de la médecine » feignent de le valoriser afin de mieux exprimer un jugement négatif. Ce dernier met en évidence la gaucherie, la maladresse du prétendant : « vivent les collègues d'où l'on sort si habile homme »⁴³, s'exclame, par exemple, l'incorrigible rieuse. Elle raille son excès de rhétorique, son formalisme : « voilà ce que c'est que d'étudier, on apprend de belles choses »⁴⁴ ; son incompetence professionnelle : « [...] Ce sera quelque chose d'admirable s'il fait d'aussi belles cures qu'il fait de beaux discours »⁴⁵, l'incongruité, l'inconvenance enfin. Thomas Diafoirius invite en effet Angélique à voir la dissection d'une femme : « Le divertissement sera agréable, nous prédit Antoinette. Il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtresses ; mais donner une dissection est quelque chose de plus galant »⁴⁶, ironise-t-elle. La stratégie langagière de Toinette est bien celle de l'ironie. Vladimir Jankélévitch explique ainsi le procédé en question : « les hommes parlent non pas tant pour se faire comprendre que pour se dérober, et le piquant réside en ceci qu'ils doivent être mécompris pour être mieux compris. »⁴⁷

Dans la même optique, dans le *Père Ubu*, on trouve chez la Mère Ubu deux répliques de ce type. La première vise à ridiculiser l'aspect fantasque du Maître à Finance : « Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée »⁴⁸. La deuxième concerne sa bêtise : à la thèse du Père Ubu soutenant, dans l'acte V, sc. IV, que la Germanie est « ainsi nommée parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains », la Mère Ubu a pour toute réponse : « voilà ce que j'appelle de l'érudition »⁴⁹. Mais les discours de Mère Ubu dépassent souvent la limite de l'ironie, ils deviennent satiriques ou cyniques. Elle attaque sans se cacher et sans réserve.

Les occurrences relevées sont des antiphrases consistant dans l'inversion sémantique. Elles se caractérisent par un seul signifiant et deux signifiés : l'un : littéral, manifeste, patent, et l'autre : intentionnel, suggéré, latent. Le décodage de l'ironie mobilise des valeurs morales, sociales et culturelles, met à l'épreuve les compétences présupposant un esprit critique, une distance envers la réalité du récepteur. L'ironie consiste en effet dans l'art d'être clair sans être évident, de dire quelque chose sans réellement le dire ou plus exactement dire le contraire de ce que

⁴² Pascal, *Pensées*, Librairie Générale Française, 1981, p.17.

⁴³ Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p.45.

⁴⁸ Alfred Jarry, *Ubu*, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 130.

l'on pense. Ce constat-ci nous renvoie à la théorie pascalienne du comique sous-entendant une divergence entre le fond et la forme du propos comique. Cette idée-là est étroitement liée au fait que l'observateur ironique est capable de regarder la situation à la fois selon l'aspect qu'elle a pour le risible et selon l'aspect qu'elle a pour le rieur. Se confirme donc ici la théorie de la supériorité des rieurs qui, dans l'oeuvre de Molière, sont Toinette elle-même, Cléante et Angélique, seuls susceptibles de déceler le vrai message de Toinette.

Le caractère ironique du propos se laisse apercevoir également dans le portrait de Béline que Béralde esquisse devant Argan, dans l'acte III, sc. III. « C'est une femme qui a les meilleures intentions du monde pour votre famille, qui est détachée de toute sorte d'intérêt, qui a pour vous une tendresse merveilleuse, et qui montre pour vos enfants une affection et une bonté qui n'est pas concevable [...] »⁵⁰. Plus loin dans le texte, c'est Toinette qui se fait l'interprète de l'aveuglement et de la naïveté d'Argan devant la supputation de malhonnêteté de Béline émise par Béralde : « Ah ! Monsieur, ne parlez point de Madame : c'est une femme sur laquelle il n'y a rien à dire, une femme sans artifice et qui aime Monsieur, qui l'aime, ...on ne peut pas dire cela »⁵¹. En effet, le « bon mot » n'est pas gratuit, s'y cache un vrai « mauvais caractère » puisque la scène préméditée aboutit au manège de la fausse mort d'Argan, à la démystification des intentions de Béline et à la reconnaissance d'Angélique⁵².

Le comique tire un grand profit de l'implicite et du sous-entendu. L'exemple qui va suivre respecte deux conditions essentielles du comique postulées par Bergson : l'insociabilité du personnage comique et l'insensibilité du spectateur. Dans l'acte III, sc. IV, Béralde s'oppose à l'administration d'un clystère à son frère. Monsieur Fleurant, touché dans sa dignité professionnelle lui adresse une réponse incivile qui entraîne le commentaire suivant de Béralde : « Allez Monsieur, on voit bien que vous n'avez pas accoutumé de parler à des visages »⁵³. La litote est en effet la figure la mieux adaptée à l'ironie ; elle dit le moins pour le plus et suggère une interprétation sémantique inverse. En l'occurrence, le propos de Béralde manifeste une fausse modestie, voir une négation de soi, pour mieux viser à ridiculiser le culte du ventre et des entrailles professé par le médecin.

Terminons ce chapitre en citant un dernier exemple du comique implicite. Cette fois-ci il s'agit du paralogisme dont fait preuve Argan dans l'acte I, sc. I, et que Patrick Dandray appelle « jugement synthétique à posteriori ». Après la récapitulation de ses remèdes, Argan constate : « si bien donc que de ce mois j'ai pris une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit médecines, et un, deux trois, quatre, cinq, six, sept,

⁵⁰ Molière, *Le Malade imaginaire*, op. cit., p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, p.89.

⁵² *Ibid.*, p.100-101.

⁵³ *Ibid.*, p. 88.

huit, neuf, dix, onze et douze lavements et l'autre mois il y avait douze médecines et vingt lavements. Je ne m'étonne pas si je ne me porte pas si bien ce mois-ci que l'autre »⁵⁴. La « folie iatrophile » (P. Dandrey) pousse le malade imaginaire à déduire de la récapitulation des remèdes le malaise qu'il lui paraît convenable et justifié d'éprouver. La critique de Molière sur son personnage est évidente. Mais pour qu'elle soit plaisante et efficace, l'ironie est l'arme idéale. L'ironiste montre une critique dissimulée mais évidente pour laisser le plaisir de juger au spectateur. Mais il faut souligner aussi que la réussite de l'ironie dépend de la mobilité, de la circulation et de l'ouverture du sens. Quant à Jarry, son ironie doit être comprise au deuxième degré. Car s'il montre un univers et des personnages qui marchent à l'envers, c'est encore pour mieux ironiser sur le monde et les êtres réels. Le non-dit utilisé par ces deux auteurs mérite néanmoins d'être nuancé. En effet, tandis que Molière manipule les antiphrases avec une esthétique de préciosité propre au dix-septième siècle, Jarry les emploie avec un primitivisme moderne. Si le discours comique est oblique, pour l'un il naît d'une audace censurée par le pouvoir, pour l'autre il est un jeu avant-gardiste du clair-obscur.

Conclusion :

Molière et Jarry nous présentent deux façons d'être ridicule. Le spectateur rit de leurs personnages pour différentes raisons. Le point commun entre Argan et Ubu, c'est qu'ils tombent tous deux dans un infantilisme incorrigible : capricieux, tout-puissant et égocentrique. Cette régression psychologique est un phénomène anachronique. Mais elle peut être aussi liée au temps historique. Le ridicule d'Argan est bien la conséquence de la culture bourgeoise de l'époque de Louis XIV. Ubu est un personnage prophétique qui annonce l'arrivée du totalitarisme « moderne » de Staline. A travers ces deux personnages, on peut comparer l'écriture comique de ces deux auteurs et constater que la nature et les procédés de ces deux comiques sont très différents. D'abord, le comique de Molière est un comique « significatif », tandis que celui de Jarry est un comique à la fois « absolu » et « significatif »⁵⁵. L'un est fait pour

⁵⁴ *Ibid.*, p.23.

⁵⁵ Cette distinction provient de Baudelaire, « *De l'essence du rire* ». « J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. » Dans le même texte, Baudelaire dit : « En France, pays de pensée et de démonstration claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif. Molière fut dans ce genre la meilleure expression française ; mais comme le fond de notre caractère est un éloignement de toute chose extrême, comme un des diagnostics particuliers de toute passion française, de toute science, de tout art français est de fuir l'excessif, l'absolu et le profond, il y a conséquemment ici peu de comique féroce ; de même notre grotesque s'élève rarement à l'absolu. » Si le théâtre de Jarry englobe ces deux comiques, c'est parce qu'il est un comique féroce et il provoque

plaire, il critique sans offenser ; l'autre vise à provoquer une sorte de cruauté théâtrale inédite. Le comique de Molière, on peut le qualifier de « modéré » et le comique de Jarry de « radical ». Robert Abirached parle de ce dernier dans les termes suivants : « Pour la première fois, sans doute, il est ainsi fait usage du rire pour effrayer et pour offenser les spectateurs, au lieu d'en appeler à leur complicité contre un personnage aberrant. »⁵⁶ Car Jarry ne cherche pas un public passif, mais participatif. Il dit en effet : « C'est parce que la foule est une masse inerte et incompréhensive et passive qu'il a fallu frapper de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours, où elle est- et où elle en est »⁵⁷.

Le comique de Jarry se différencie de celui de Molière encore par son cynisme⁵⁸ et par sa modernité. Non seulement parce que son dépassement des contraintes théâtrales est total ; ce comique est moderne encore pour sa qualité humoristique. Selon la définition de Pirandello, le comique provient de la « constatation du contraire » et l'humour du « sentiment du contraire ». Si le personnage d'Ubu provoque le rire du spectateur par sa raideur et par son imbécibilité exemplaire (c'est la constatation du contraire), en analysant la pièce entière, on passe du côté comique de la pièce au côté tragique. Car le cynisme de Jarry est fondé sur le pessimisme. Cette modification est le sentiment du contraire. C'est dans ce sens qu'on peut parler de l'humour de la pièce de Jarry. Et c'est sur l'ensemble de ces constats que l'on peut voir dans le comique de Jarry une modernité sans précédent.

Au terme de cette étude qui s'était fixé d'analyser le génie comique, quelle conclusion pourrions-nous tirer ? Le ridicule semble être, indéniablement, un mal consistant dans l'ignorance de soi. S'il est vrai que le rieur se distingue par un sentiment de supériorité par rapport au risible, cela est dû au fait que ce dernier nous apparaît comme un être fidèle, inoffensif ou autrement dit, désarmé. L'intelligence, la lucidité, la causticité ou un brin de méchanceté sont autant d'« armes » données à l'homme pour qu'il se défende. La relativité et la subjectivité du ridicule font que nous sommes susceptibles de changer de statut : du rieur nous pouvons devenir risible et inversement. D'où un besoin de prudence, de distance envers le monde qui

un rire spontané du spectateur en réaction aux dialogues et les gestes burlesques des personnages, mais en même temps, ce comique n'est pas gratuit, il est même lourd de sens. Le jugement de Baudelaire sur le comique à la française est sans doute vrai, appliqué aux oeuvres antérieures à la création de Jarry. Mais la parution de *Ubu* donne tort à l'auteur de *De l'essence du rire*. Le jugement de Baudelaire ne fait donc que confirmer justement la singularité et la modernité du comique de Jarry au sein de la littérature française.

⁵⁶ Robert Abirached, *la crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p.191.

⁵⁷ Alfred Jarry, *Question de théâtre*, in *Ubu*, op. cit., p.346.

⁵⁸ Le cynisme comporte deux registres: « celui d'un retour à la nature, qui consiste à fuir tous les artifices de la civilisation, et celui d'une ascèse plus rigoriste qui amène à dépasser la nature pour devenir plus fort que l'homme naturel, pour devenir- mais peut-on oser le mot ?- véritablement une sorte de dieu. », Marie-Odile Goulet-Cazé, *Les Cyniques grecs*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.17.

caractérise le comique ; il « n'attaque » que lorsqu'il est sûr de sa cible ; qu'il se trompe et lui-même il devient risible. Après tout, ne vaut-il pas mieux être méchant que ridicule ?

Mais, à voir de près, le sens dont nous avons investi, au départ, le mot méchanceté, n'a peut-être pas une coloration exclusivement et volontairement agressive. La méchanceté n'est peut-être que malice, intelligence, dialectique, esprit de ruse, qui, tout en raillant, veulent guérir, corriger, instruire. Toinette ne ment-elle peut-être pas quand elle justifie son impertinence à l'égard d'Argan en disant : « Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait une servante bien sensée est en droit de le redresser »⁵⁹. Le génie comique utiliserait donc le rire comme moyen thérapeutique, « hygiénique », purificateur. Cette nouvelle catharsis fait appel à l'empire de la raison, à la lucidité, à la connaissance et à la maîtrise de soi. En nous faisant assister au spectacle des vices humains, l'auteur comique espère qu'en en ayant pris conscience, nous en serons exempts. La lucidité apparaît encore une fois comme mot-clé dans le débat sur le comique.

Mais, tout compte fait, la lucidité n'exclut pas la ludicité. Le génie comique nous invite donc non seulement à l'autoconnaissance mais aussi à l'autodérision, au plaisir de la découverte de soi, à la fête. La béatitude résultant de l'ignorance de soi est un art facile. Se connaître et s'aimer : voilà un défi. C'est pour cela que le génie comique n'est ni conformiste, ni hypocrite ; il est peut-être méchant mais moral. Il heurte la nature humaine pour l'améliorer. Si, comme le dit Rabelais, le rire est le propre de l'homme, il faut dire qu'il représente à la fois la nature et la culture de l'homme. Anciens ou modernes, ce sont les auteurs comiques qui savent le mieux montrer cette relation dialectique à travers les jeux théâtraux et leur talent consiste à révéler la vérité avec une souplesse et une justesse certaines.

⁵⁹ Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, p. 34.

Bibliographie

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1995.
- Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire*, livre numérique, Litteratura, portail de la littérature francophone : <http://www.litteratura.com>
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- Defaux, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002.
- Escarpit, Robert, *L'Humour*, Paris, PUF, 1991.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome 2, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Jarry, Alfred, *Ubu*, Paris, Gallimard, 1978.
- Magris, Claudio, *Colère, grandeur et misère*, in *La Quinzaine littéraire*, N° 836, 2003.
- Molière, *Le Malade imaginaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- Pirandello, Luigi, *Ecrit sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1968.
- Poirion, Daniel, in *Dictionnaire du Théâtre, Encyclopedia Universalis*, Paris, Albin Michel, 2000.
- Pruner, Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Sareil, Jean, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984.
- Marie Odile Goulet-Cazé, *Les Cyniques grecs*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.