

Le bouffon, le zombie et l'idiote. Trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines

The jester, the zombie and the simpleton : three representatives of political and social madness on today's stages

Mireille Losco-Lena

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016851ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016851ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Losco-Lena, M. (2012). Le bouffon, le zombie et l'idiote. Trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines. *Études littéraires*, 43(3), 125–137. <https://doi.org/10.7202/1016851ar>

Résumé de l'article

L'article propose une approche sociocritique du comique dans le théâtre contemporain à travers l'examen de trois figures de la folie – politique et sociale – présentes dans un corpus de pièces écrites en Europe depuis une quinzaine d'années, et dessinant les contours d'un théâtre des fous à l'usage de notre temps. Ces trois figures, le « bouffon », le « zombie » et l'« idiot », mettent en lumière des problématiques différentes de la société occidentale contemporaine. Le bouffon, et plus particulièrement l'« ubuesque », est la figure du grand écart entre le pouvoir et l'indignité de celui qui l'exerce ; il renvoie aux inquiétudes européennes relatives à la fragilité de la démocratie. Le zombie est relié à la société de consommation : il est le vivant déjà mort parce que mortellement aliéné à la marchandise, et dont la vie a perdu consistance, authenticité et subjectivité. L'idiote, enfin, par son inadaptation foncière au monde et son improbable naïveté, entretient un commerce minimal avec les représentations dominantes et, par cela même, semble le seul « fou » du théâtre contemporain à savoir encore manifester de la puissance de vie.



Le bouffon, le zombie et l'idiot. Trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines

MIREILLE LOSCO-LENA

Tenter une sociocritique du théâtre comique demande des précautions : le monde fantasque ou renversé propre à la perspective comique ne peut être interrogé de la même façon qu'une représentation réaliste du monde. Sa dimension mimétique, quand elle existe, demande à être pensée à travers des modélisations particulières, capables de cerner ce qui se dit du social dans les pièces ; quant à ses effets ludiques, leur fonction doit être interrogée par la nature — libératrice, critique, euphorique ou dysphorique — du rire qu'ils suscitent. On fera ici l'hypothèse que, si quelque chose dans le théâtre comique se raconte de la réalité sociale et politique, c'est sous une forme qui pourrait s'apparenter aux symptômes de la folie, qu'elle soit individuelle ou collective. On pourra ainsi suivre la piste critique ouverte par Laure Murat, dans un ouvrage paru en 2011, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon*. L'historienne examine les archives psychiatriques parisiennes du XIX^e siècle au regard des révolutions, en se posant la question : « comment délire-t-on l'histoire¹ ? ». Se fondant sur l'hypothèse selon laquelle le fou raconte à sa manière un état du politique dans une société et une époque données, elle considère « l'aliénation mentale » comme un « baromètre des nations² ». Elle radicalise ainsi la perspective d'Étienne Esquirol en 1816 :

L'influence de nos malheurs politiques a été si constante que je pourrais donner l'histoire de notre révolution, depuis la prise de la Bastille jusqu'à la dernière apparition de Bonaparte, par celle de quelques aliénés dont la folie se rattache aux événements qui ont signalé cette longue période de l'histoire³.

Écrire l'histoire « à partir de ses délires », faire surgir « une “autre scène” qui recomposerait à sa manière les étapes du récit national⁴ », ce projet est loin d'être étranger au champ de l'art et, tout particulièrement, à celui du théâtre. Si l'on pense,

1 Laure Murat, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Id.*

par exemple, aux soties médiévales ou aux drames shakespeariens qui stigmatisaient la folie du monde et du pouvoir politique, on perçoit combien les figures comiques du sot et du bouffon ont pu relever d'une fonction « baromètre » des sociétés dans lesquelles elles surgissaient. Ces baromètres obéissaient alors volontiers à des jeux de distorsions ou de déformations, d'amplifications et de renversements qu'on désigne aujourd'hui, après les travaux de Mikhaïl Bakhtine, par le terme de *carnavalesque*⁵. À travers eux, le passage « renversant » par la folie permettait d'entretenir un dialogue avec la raison et d'en formuler les limites⁶.

La nature et le fonctionnement de ces « baromètres » de la société se sont sensiblement modifiés dans le théâtre contemporain. Si le délire du fou a toujours quelque chose à dire de l'état du monde, sa mise en scène coïncide aujourd'hui avec une nouvelle façon de faire l'examen critique de la politique et de la société. Sur les planches, il obéit désormais à d'autres logiques que la logique carnavalesque ; on se proposera de les identifier à travers le prisme de trois figures, qu'on construira à partir de personnages récurrents et qu'on utilisera comme des modes opératoires de notre réflexion⁷ : le bouffon (ubuesque), le zombie et l'idiot. Ces personnages permettent de penser les délires ou les rêves délirants de la politique et de la société de notre temps, dans un entre-deux de la scène psychique et de la scène de l'histoire qui interroge aussi bien les effets de l'histoire sur les psychés individuelles que les délires collectifs. La cristallisation de la folie sociopolitique du monde contemporain à travers de tels personnages nous semble constituer une voie méthodologique féconde pour proposer un essai de sociocritique de la représentation comique à partir d'un corpus de pièces publiées ces dix ou quinze dernières années.

Le bouffon (ubuesque)

Dans sa courte pièce *11 septembre 2001*, Michel Vinaver procède à un agencement de « paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne⁸ ». Entrelacée à la voix d'anonymes, victimes et rescapés de la catastrophe, la voix du président George W. Bush fait une percée progressive dans la polyphonie générale pour, sur la fin de la pièce, être directement soumise à un « frottement » direct avec celle d'Oussama Ben Laden. Le travail d'agencement de bribes de discours prononcés par les deux ennemis crée, comme l'écrit Sandrine Le Pors, des effets de « connexions »

5 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1965].

6 Dans le théâtre de la fin du Moyen Âge, écrit Michel Foucault, le fou « dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie » (*Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [1961], p. 29).

7 Ces figures de fous tiennent ainsi à la fois des « personnages conceptuels » et des « figures esthétiques » définis par Deleuze et Guattari : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2011 [1991], p. 67).

8 Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 9.

et met en évidence « une communauté de registres dans le discours final de George [W.] Bush qui rime avec celui d'Oussama Ben Laden⁹ » :

BUSH – Bonjour sur mes ordres l'armée des États-Unis a commencé des frappes

BEN LADEN – Voici l'Amérique frappée par Dieu tout-puissant en un de ses organes vitaux

BUSH – Nous sommes soutenus dans cette opération par la volonté collective du monde entier

BEN LADEN – De sorte que ses plus grands édifices sont pulvérisés par la grâce de Dieu à qui va notre gratitude¹⁰.

Ainsi adossés l'un à l'autre, les deux discours antagonistes révèlent leur parenté rhétorique et s'en trouvent disqualifiés, livrés l'un comme l'autre au statut de bouffonnerie : la parole politique apparaît à la fois démente et inconsistante, puissante dans ses effets guerriers et fragile du point de vue de la raison. Certes, la folie du fanatisme religieux et de la logique terroriste de Ben Laden fait consensus dans la société occidentale, pour laquelle l'auteur écrit ; mais plus cinglante est l'inconsistance de la parole du « Bien » incarnée par George W. Bush¹¹. La drôlerie sombre de la séquence tient précisément à cet effet guignolesque qui déplace la ligne de partage entre le normal et le pathologique, entre la raison et la folie : Bush n'incarne pas la raison occidentale contre la folie islamiste, mais il trahit sa parenté avec elle. Cette logique à l'œuvre s'apparente bel et bien à celle des bouffons traditionnels, chargés de remettre en cause les folies de la raison — ou, en l'occurrence, les folies de l'idéologie — et de redessiner les frontières de la sagesse.

La bouffonnerie du pouvoir prend toutefois ici des traits particuliers qui l'éloignent de l'ancienne logique carnavalesque. Elle relève moins de la catégorie générale du « grotesque » que de celle, plus restreinte, de « l'ubuesque ». Michel Foucault a défini celle-ci comme « le fait, pour un discours ou pour un individu, de détenir par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver », en sorte que « la terreur ubuesque », c'est « la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit », « disqualification qui fait que celui qui est le détenteur de la *majestas* [...] est, en même temps, dans sa personne, dans son personnage, [...] un personnage infâme, grotesque, ridicule¹² ». C'est bien ce creusement entre la « maximalisation des effets » (le terrorisme et la guerre) et la « disqualification de celui qui les produit » (l'inconsistance du discours politique) qui caractérise les deux bouffons vinavériens. Et c'est ce qui fait que l'ubuesque, dans le théâtre contemporain, est une bouffonnerie dans laquelle le

9 Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 74.

10 Michel Vinaver, *11 septembre 2001, op. cit.*, p. 61.

11 Michel Vinaver est toutefois loin d'être le seul à avoir stigmatisé la bouffonnerie de George W. Bush : on pensera par exemple au film de Karl Zéro, *Being W. Bush* (2008), ou à la pièce documentaire de David Hare, *Stuff Happens* (2004), présentée sur les scènes françaises en 2009 dans une mise en scène de William Nadylam et Bruno Freyssinet.

12 Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1999, p. 12.

processus carnavalesque traditionnel s'enraye : le comique y perd sa fonction de régénération, s'enlise dans « l'infâme », génère du tragique, et la folie du bouffon se trouve incapable de produire de la sagesse, c'est-à-dire de remettre le monde à l'endroit en jouant de son envers. Ce phénomène de grippement de la machine carnavalesque est très sensible à la fin de *11 septembre 2001*, où la disqualification bouffonne de Bush et de Ben Laden, si elle invite au rire, est glaçante. Ce phénomène se rencontre également, et de façon très récurrente, dans tout un corpus de « farces » contemporaines mettant en scène des figures dictatoriales, de Milosevi à Ceaucescu, en passant par Abacha¹³.

On pourra avancer l'hypothèse suivante : la caractéristique de la disqualification ubuesque est qu'elle produit — contradictoirement — d'un côté une prise de conscience, c'est-à-dire une *puissance* de représentation critique du pouvoir, et d'un autre côté un sentiment accablant et vertigineux d'*impuissance* politique. Il ne s'agit pas ici de juger si cette impuissance du spectateur est réelle ou non ; il s'agit plutôt de comprendre que ce que mobilise scéniquement la catégorie esthétique-politique de l'ubuesque, c'est une représentation de la société occidentale moderne au sein de laquelle les citoyens portent finalement toujours au pouvoir — comme par fatalité — la bêtise, la vulgarité et la violence d'Ubu. Ubu Roi, cauchemar de la politique, cauchemar de l'histoire du XX^e siècle : Ubu n'a pas seulement triomphé dans une Pologne de pacotille, comme le supposait Jarry, il a fait triompher sa folie à la fois sur les scènes de l'histoire et sur les scènes mentales ; plus insupportable peut-être encore, il n'a pas seulement triomphé dans les dictatures et les fascismes du siècle passé — comme l'ont montré nombre de pièces de théâtre du XX^e siècle, de Brecht à Soyinka¹⁴ —, mais il fait retour à la tête des démocraties occidentales¹⁵.

Le sentiment d'impuissance politique du spectateur, qui fait que la disqualification comique du bouffon ubuesque produit au final un sentiment tragique plutôt qu'une sagesse, a de toute évidence à voir avec un certain nombre de *points de réel* douloureux que convoquent les dramaturgies. Ces points de réel relèvent de l'histoire de la démocratie au XX^e siècle, et ils alimentent deux postulats qui ont fait consensus dans le milieu artistique et intellectuel depuis une vingtaine d'années. Le premier postulat est que le populisme l'emporte toujours en démocratie ; or, la bouffonnerie de l'homme de pouvoir est devenue un *atout* et non plus un obstacle du populisme, en sorte qu'elle a perdu son pouvoir disqualifiant auprès d'une grande partie de l'électorat¹⁶. Si la bouffonnerie ubuesque, désormais absorbée

13 Sur ce corpus, je renvoie au chapitre 3 de mon ouvrage, « 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).

14 Voir la note précédente.

15 La catégorie de l'ubuesque a également été utilisée, plus récemment, pour désigner le président français Nicolas Sarkozy : voir par exemple le journal du philosophe Alain Brossat, *Bouffon Imperator* (Paris, Éditions Lignes (Politis), 2008), ou la pièce de Claude Semal, *Ubu à l'Élysée* (Bruxelles, Aden Éditions, 2009).

16 On songera en effet à la façon dont George W. Bush a su tourner à son profit, pour séduire son électorat, ses nombreuses bourdes ; on songera également à la pratique provocatrice des mauvaises blagues dont Silvio Berlusconi s'est fait une spécialité (voir à ce sujet Marie-Anne Matard-Bonucci, « Silvio Berlusconi, l'homme qui rit » [en ligne], <http://www.liberation.fr/monde/01012296344-silvio-berlusconi-l-homme-qui-rit>).

et neutralisée par la scène populiste, peut nous faire encore *voir* au théâtre toute l'indignité du pouvoir, elle est *impuissante* à en empêcher *l'irrésistible* ascension. Tout renversement carnavalesque est impossible : la bouffonnerie nous fera peut-être encore rire, mais d'un rire jaune, ou noir. Il est également possible qu'elle ne nous fasse plus rire du tout.

Le second postulat s'origine dans le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Ce que le triomphe du bouffon ubuesque met en scène, c'est le cauchemar collectif d'une répétition de l'Histoire, tel qu'il s'est cristallisé dans les années 1990 avec des guerres atroces — en ex-Yougoslavie et au Rwanda — réveillant le traumatisme des fascismes et des génocides de la première moitié du siècle. Ni *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht, ni *Le Dictateur* de Chaplin, fondés sur la démonstration accusatrice de la bouffonnerie d'Hitler, n'ont eu le pouvoir de modifier le cours des événements de la Seconde Guerre mondiale : comment donc des pièces contemporaines pourraient-elles croire en leur pouvoir aujourd'hui ? Surgit alors la conviction, dans le corpus théâtral contemporain, que si le combat est toujours nécessaire pour disqualifier le pouvoir indigne et meurtrier, il bute fatalement sur un « réel » qui se confond avec le continent moral du « Mal ». Dans un ouvrage consacré à l'engouement des intellectuels français pour l'œuvre de Sade depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, Éric Marty souligne ainsi, à propos de Maurice Blanchot, la coïncidence qui s'est établie entre le réel et le mal depuis les années 1950 :

L'unique axiome qui autorise une démythification radicale de l'aliénation bourgeoise, c'est la thèse sadienne par excellence, celle qui pose que le Mal est plus réel que le Bien, que la négation est plus vraie que l'acquiescement, qui pose que, puisque le Bien est intégralement aliéné, alors le Mal est intégralement inaliénable. Axiome qui revient à dire que le seul réel est le Mal¹⁷.

On comprendra qu'en touchant ce point de « réel » associé au « Mal », la bouffonnerie contemporaine ne puisse plus trouver de principe régénérant. Par son effet glaçant, voire traumatique, le contact du réel stoppe la dynamique carnavalesque.

Le zombie

Depuis une petite vingtaine d'années, la société de consommation fait également l'objet, en Europe, de comédies ou de drames comiques dans lesquels se réinvente une forme de satire. Après le bouffon ubuesque, la deuxième figure que nous analyserons nous permettra de penser un ensemble de personnages qui se sont multipliés sur les scènes, qui ont en général entre vingt et trente ans, appartiennent à la classe moyenne et vivent dans les pays riches d'Europe. « Adolescents » incapables de grandir, ils sont à la fois grisés et dévitalisés par la consommation, égarés dans les « non-lieux » de la « surmodernité¹⁸ », piégés dans un narcissisme stérile, finalement confrontés à leur propre inexistence ou à leur

17 Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 122.

18 Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

virtualité. Ils se rencontrent tout particulièrement dans les pièces britanniques (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Mark O’Rowe) et allemandes (Marius von Mayenburg, Falk Richter). Quoiqu’ils soient moins des *morts-vivants* que des *vivants-morts*, ils relèvent de la figure du « zombie » : mortellement aliénés à la marchandise, ils poursuivent en effet une vie organique en passe de perdre toute consistance, toute authenticité et toute subjectivité ; incapables de révolte et de prise de conscience, ils sont morts sans le savoir, sans même s’en être rendu compte.

L’une des premières occurrences de ce type de personnage, Hippolyte dans *L’Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1998), échappera finalement à cette aliénation mortelle par sa lucidité cynique et son parcours de vie et de mort au travers d’un rituel de démembrement dionysiaque. Toutefois, le personnage aura pu, avant de mourir, nommer ce qui le faisait zombie : « Camelote. Bric-à-brac, bricoles, bricolage¹⁹ » — une vie entièrement vouée à la consommation, où l’on passe indifféremment de la masturbation dans une chaussette à la consommation d’un hamburger. Le monde du zombie, c’est celui des *machins* et des *trucs* qui ont colonisé sa vie en aliénant sa *libido* — c’est-à-dire non seulement sa sexualité mais, plus gravement, son désir de vivre. Dans *La Ravissante Ronde d’après La Ronde du ravissant Monsieur Arthur Schnitzler* (1996), Werner Schwab donne une vision puissante de cette *libido* moribonde : « Tous les personnages masculins ont des organes génitaux qui se dévissent. Tous les personnages féminins ont des écrous échangeables²⁰ », précise-t-il au début de sa pièce ; effectivement, les pénis n’y sont plus que des « trucs », des « machins » « en plastique » dévissables, dont les femmes s’emparent pour se livrer à une drolatique gymnastique masturbatoire. Ici, ce n’est plus le Mal qui recouvre le continent du réel, c’est le Machin : le monde n’est plus qu’un vaste réservoir de machins sans plus aucune authenticité, quelque chose comme une vaste poubelle à ciel ouvert, qui donne l’image d’une société parvenue à son « terminus », pour paraphraser le titre d’une pièce de l’Irlandais Mark O’Rowe²¹.

La figure du zombie condense ainsi une vision noire de la société en tant qu’elle est ravagée par le fléau du libéralisme, puissance tout à la fois envoûtante et mortifère : les humains sont réduits non seulement à des consommateurs, mais plus gravement à de la marchandise ; le pire est toutefois qu’ils consentent eux-mêmes à cette réduction parce qu’elle est promesse (illusoire) de jouissance. Apparue au théâtre dans les années 90, le zombie coïncide avec le tournant néolibéral inauguré par Margaret Thatcher en Grande-Bretagne (Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking*, 1996, où il est question de personnages-marchandises sexuelles) et reçu de plein fouet en Allemagne de l’Est (Biljana Srbljanovi, *Supermarché*, 2001, où l’Europe est assimilée à un vaste supermarché). Dressant un portrait tétanisé du devenir occidental, il est une figure nouvelle de la folie contemporaine, celle qui a pour nom la *dépression* — cette perte d’un désir qui a été trop sollicité par le marketing

19 Sarah Kane, *Manque, L’Amour de Phèdre*, traduit de l’anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L’Arche Éditeur, 1999, p. 89.

20 Werner Schwab, *La Ravissante Ronde, Enfin mort enfin plus de souffle, Anticlimax*, traduit de l’allemand par Mike Sens et Michael Bugdahn, Paris, L’Arche Éditeur, 2000, p. 9.

21 Mark O’Rowe, *Terminus Dublin*, traduit de l’anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, Paris, Théâtrales, 2008.

et la publicité, trop exploité par le marché et qui, finalement, s'est éteint, ou n'est plus entretenu que par les antidépresseurs, les drogues et l'alcool.

Malgré tout, ce monde détraqué qui ressemble à s'y méprendre à un asile psychiatrique peut donner à rire, notamment lorsque les scènes évoquent la sexualité à la fois *trash* et factice qui s'y pratique. Dans une pièce intitulée *Electronic city* (2003), Falk Richter campe deux personnages perdus dans le cauchemar d'une société mondialisée et standardisée, faite de non-lieux, de grandes chaînes de magasins tous semblables d'un bout à l'autre de la planète, gouvernés par les codes informatiques et les puces électroniques, où toutes les femmes de la classe moyenne fantasment sur George Clooney et où tous les hommes d'affaires se masturbent en même temps dans leurs chambres d'hôtel devant les mêmes chaînes de films pornographiques :

TOM. Depuis des semaines rien que le programme porno de la chambre d'hôtel. Et c'est partout pareil. Parfois, on se rend compte qu'on est en Australie, parce qu'il y a tout à coup plus d'Asiatiques au programme. On reconnaît Tokyo aux scènes hardcore, beaucoup de sodomie, d'accessoires, de lesbiennes en cuir. Le Texas est toujours un peu mou, il faut apporter ses propres DVDs et les mettre dans l'ordinateur, sinon on peut laisser tomber les quelques joies qu'offre encore ce genre de voyage d'affaires.

Gémissements d'un porno

Une femme simule un orgasme de folie [...]

elle chevauche une bite en caoutchouc noir

pendant qu'autour d'elle, une meute d'hommes en costumes se branle sur elle là simultanément le bruit de sept cents hommes d'affaires dans la chaîne d'hôtels

« Welcome Home »

couchés sur leur lit à côté de leurs ordinateurs portables, qui se masturbent dans le couvre-lit de la literie en série « Welcome Home »²².

Le comique zombie tient au caractère brutal, décomplexé, sans tabou apparent qui s'attache aux situations dramatiques ainsi qu'à la langue volontiers vulgaire des pièces. Que la folie dépressive puisse prétendre à une forme de sagesse et entretenir un dialogue avec la raison, on peut sérieusement en douter : la levée des tabous qui s'y joue, si elle fait certainement rire le spectateur, y est rarement la marque d'une vitalité carnavalesque. Le comique zombie est plutôt à l'image de l'interjection *fuck*, dont le caractère transgressif s'est hautement banalisé et marchandisé : la violence physique des situations mises en scène, entre sexe et agressivité, la rapidité nerveuse de l'écriture, le recours à l'ironie et souvent même au cynisme, tout cela forme un ensemble qui oscille, selon les pièces — et parfois même à l'intérieur d'elles —, entre satire décapante pensée sur le mode du *no future*, sans espoir de revitalisation donc, et jeu excitant, voire complaisant, avec une mise en scène de la violence prise au second degré, où la satire devient elle-même objet de consommation : absorbée, en somme, par le vaste monde des Machins.

Cette ambiguïté ne tient sans doute pas seulement — ou pas toujours — à l'esthétique des pièces, et elle a aussi partie liée avec la sociologie des publics et

22 Falk Richter, *Hôtel Palestine. Electronic city. Sous la glace. Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008, p. 54-55.

les conditions de réception. Aleks Sierz relate ainsi la surprise déconcertée de Mark Ravenhill lorsqu'il s'est aperçu qu'au fil des représentations, sa pièce *Shopping and Fucking* était jugée « ironique, cool, et pas émouvante » par une partie du public de jeunes homosexuels londoniens : « Cette foule jeune, branchée et urbaine n'était pas facile à choquer et était au diapason de l'humour noir de la pièce²³ ». Et A. Sierz de préciser : « Pire encore, on avait l'impression que certaines scènes célébraient les valeurs de la société du gaspillage, au lieu de les dénoncer²⁴ ». Le jeu de la satire décapante, corrosive, est alors à double tranchant. Tantôt il parvient à maintenir une vraie distance critique à l'égard du monde représenté — on pourra juger que c'est le cas dans le théâtre de Biljana Srbljanovi, grâce à l'omniprésence d'une voix didascalique qui tient le cap de la lucidité face aux dérèglements psychiatriques des personnages —, tantôt il se laisse happer et séduire par l'agitation excitée de ce monde à la fois apathique et violent, dépressif et furieux. C'est le cas de la pièce de Mark O'Rowe, *Terminus Dublin* (2007), où la représentation de la société des zombies forme un *divertissement plaisant* pour le public auquel elle s'adresse : divertissement sensationnel, écœurant, violent et drôle, dans l'esprit du cinéma de Quentin Tarantino qui a marqué le théâtre anglo-saxon des années 1990. On s'y livre à des fellations échangistes en haut d'une grue avec vue sur tout Dublin ; on y croise des morts-vivants (des vrais, cette fois) ; on y évoque la jouissance de la violence (« Le premier, je le fends du crâne au menton. Il hurle, bruit jouissif s'il en est, je tranche de part en part la gorge du second et me régale de le voir gicler du sang artériel²⁵ ») ; on y mêle le *trash* au sentimental le plus mièvre, dans un esprit parodique à valeur excitante. Il n'est peut-être pas exagéré de considérer qu'au final, cette pièce fonctionne moins comme une satire que comme un antidépresseur, dont le rôle est d'entretenir l'excitation des zombies par un récit agressif et comique à la fois.

L'idiot

Voilà pourtant qu'au milieu de la mêlée des zombies du néolibéralisme surgit, dans *L'Enfant froid* de Marius von Mayenburg (2001), un drôle de personnage dont la folie s'inscrit en contrepoint de l'état dépressif général. Henning n'est pas un personnage dont l'imaginaire a été colonisé par les romances *trash* de la télévision, comme les autres personnages de la pièce ; c'est « tout simplement » un exhibitionniste — mais attention : « un exhibitionniste tout ce qu'il y a de plus normal », tient-il à préciser avec une drôle de naïveté²⁶. Plus que l'exhibitionnisme, en effet, la folie de Henning est sa simplicité d'esprit : il fait figure d'« idiot du village » dans la grande ville occidentale contemporaine. Personnage tenu à l'écart

23 Aleks Sierz, *In-yer-face ! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-TeXier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 161.

24 *Id.*

25 Mark O'Rowe, *Terminus Dublin*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, *op. cit.*, p. 14.

26 Marius von Mayenburg, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2004, p. 89.

d'un cercle social dont il n'est pas totalement exclu, il suscite la distance sans que la société rompe avec lui tout commerce — y compris sexuel²⁷. Le comique qui s'attache à Henning relève du clownesque : maladroit et timide, il est victime du scénario du « trompeur trompé » dans sa version *trash*, celle de l'« agresseur (sexuel) agressé (sexuellement) », lorsque la jeune Tine, tout émoustillée par sa perversion, lui ordonne de lui montrer son sexe ; il est également victime d'un comique de répétition en vertu duquel il se prend systématiquement les coups de poing du bellâtre Johann. Cet exhibitionniste timide, paradoxalement pudibond, finit par sembler bien inoffensif au regard des violents fantasmes des autres personnages. C'est également le seul de la pièce qui connaisse un parcours heureux : son histoire d'amour avec Tine, lamentablement démarrée dans des toilettes pour dames, culmine dans les dernières pages de la pièce, par un acte sexuel dont une didascalie nous dit : « *Tine et Henning couchent ensemble, c'est beau*²⁸ ». Au fil de la pièce, les situations se sont donc renversées : le pervers a atteint une intensité de vie que les autres personnages, inscrits dans la norme sociale mortifère du néolibéralisme, ont perdue.

Ce renversement correspond évidemment moins à un éloge de la perversion qu'à une valorisation de l'idiotie en tant que puissance de vie. L'idiotie, en effet, se caractérise par une simplicité mentale dont les effets sont un commerce minimal avec les représentations dominantes et une incompréhension des règles du jeu : toutes caractéristiques qui le rendent indifférent au culte mortifère du Machin. Sa folie lui permet de passer entre les mailles du filet de la société de consommation ; les folies majoritaires ne semblent pas avoir de prise sur lui ; elles glissent sur sa simplicité d'esprit comme sur une peau de banane, générant des patatras comiques, des mises en panne burlesques — et une certaine beauté chaplinesque. Figure essentielle du comique burlesque de la première moitié du XX^e siècle, l'idiot est en effet le pauvre d'esprit inapte au travail à la chaîne (Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936), l'imbécile inconscient du danger dans les bureaux de la Gestapo (Brecht, *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*, 1957) ; il ressurgit, dans le champ contemporain, comme une figure paradoxale de résistance au Machin. Parce que pour lui, seul le réel existe, dans toute son insignifiance²⁹, sa pathologie est de ne pas parvenir à être aliéné par les désirs factices de la société de consommation : il est incompetent à partager l'excitation morbide des zombies. Sa folie, en somme, c'est de rester vivant : un idiot « tout ce qu'il y a de plus normal ».

Au XVII^e siècle, l'idiot se définissait comme l'homme du privé, le sage se tenant en retrait de la société³⁰. Deleuze et Guattari pèrent ainsi dans la philosophie de

27 Sur la sexualité de l'idiot du village, voir l'affaire Charles Jouy (1867) analysée par Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au collège de France, 1974-1975, op. cit.*, p. 275-280.

28 Marius von Mayenburg, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, *op. cit.*, p. 120. Une scène d'amour semblable est filmée par Lars von Trier dans *Les Idiots* (1998) ; aurait-elle influencé Mayenburg ?

29 Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1977].

30 Diderot, dans *l'Encyclopédie*, en 1782, écrit : « Le mot idiot signifie homme particulier, qui s'est renfermé dans une vie retirée, loin des affaires du gouvernement, c'est-à-dire celui que nous appellerions aujourd'hui un sage » (cité dans Véronique Mauron et Claire de Ribeaupierre, « Introduction », *Les Figures de l'idiot*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 11).

Descartes la présence d'un « personnage conceptuel » d'Idiot, défini comme « celui qui veut penser et qui pense par lui-même³¹ ». Notre idiot contemporain, s'il partage avec l'idiot cartésien cette expérience du privé, du retrait de la pensée commune, s'en distingue en revanche par son absence de volonté ; il ne *veut* pas penser par lui-même : il est *tout simplement incapable* de faire autrement. Sa candeur involontaire, absolument pathologique, fait ainsi de lui une véritable figure de *fou* que les dramaturges convoquent à la fois comme un instrument critique et comme un conservatoire de la joie d'exister, de pouvoir dire « je suis ». Mais si elle renoue avec une puissance comique libératrice, cette idiotie n'emprunte toutefois pas les mécanismes traditionnels du carnavalesque. Car l'idiot ne voit ni ne met le monde à l'envers : il n'existe que dans le degré zéro du réel. Il est l'héritier moins du bouffon traditionnel que du personnage du « naïf », tel que Charles Mazouer le définit :

Le naïf propose des conduites mal ajustées. Il méconnaît les normes et les convenances. Il s'oriente mal dans le monde, devant lequel il manque de lucidité, et il y agit avec maladresse. Se trompant sur les autres, mais aussi sur lui-même, il est voué à l'échec. En un mot, le naïf est mal adapté à la réalité³².

Toutefois, contrairement à ce qui se passe avec le naïf, l'erreur, l'échec et la mauvaise adaptation de l'idiot deviennent des puissances positives. De la sorte, il partage bel et bien une forme de sagesse comique avec le bouffon, et son burlesque entretient avec le carnavalesque des liens de parenté. S'il n'est ni tout à fait philosophe parce qu'involontairement naïf, ni tout à fait bouffon parce qu'obéissant à une logique d'incompétence plus qu'à une logique du renversement, il opère pourtant dans le champ dramaturgique comme une force comique à la fois critique et régénératrice.

Ou plus exactement : il est mis en scène comme tel par le dramaturge, car, à la vérité, lui-même n'y est jamais pour rien. On insistera sur *l'indifférence* totale de l'idiot à tout projet libérateur, sur sa *passivité* profonde dans son rapport au monde : rien ne lui est plus étranger que le désir d'être le porte-drapeau d'un processus critique. L'idiotie fabrique ainsi un théâtre politique désarçonnant, fondé sur une figure à la fois énergique et stupide, critique et hébétée. Dans *The Great Disaster* de Patrick Kermann (1992), par exemple, Giovanni Pastore, simple berger des montagnes, terrorisé par sa Mamma et éternel amoureux de la petite fille qu'il a connue enfant, se retrouve sur le Titanic à « faire la plonge » — il fallait l'oser — avec une application obstinée et idiote tandis que le navire coule. Sa folie aberrante, qui lui fait refuser de quitter son poste au moment du naufrage, constitue un (involontaire) contrepoint critique à la folie mégalomane des riches et des puissants, c'est-à-dire à la foi aveugle dans le progrès de tous ceux qui ont cru que le Titanic, parce qu'il était le bateau le plus sûr du monde, ne *pouvait* pas couler alors même qu'il était *en train* de couler. À l'opposé de cette désastreuse folie des grandeurs, l'idiotie de Giovanni Pastore le préserve étrangement de l'anéantissement : la pièce, chronologiquement située après le naufrage, le fait parler depuis l'espace

31 Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 63.

32 Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 10-11.

d'une mort singulièrement vivante, d'où il nous livre le récit polyphonique de la catastrophe³³. Comme dans *L'Enfant froid*, *The Great Disaster*, opposant deux folies, valorise la folie vivifiante et libératrice de l'idiotie en ce qu'elle échappe aux folies majoritaires qui ont naufragé le XX^e siècle.

On perçoit alors ce qui, dans la figure de l'idiote, fait toute sa puissance : elle est foncièrement *irrécupérable* par l'idéologie, quelle qu'elle soit. Elle n'est qu'expérience d'un être-là obstiné et d'une pure présence au monde, en retrait des discours d'une raison qui n'a cessé de délirer au XX^e siècle. Voilà pourquoi, comme l'a montré Valérie Deshoulières, l'idiote est un personnage essentiel dans les arts après la Seconde Guerre mondiale : il « cristallise en effet les soupçons pesant sur l'ensemble des champs du savoir. L'idiotie et ses représentations servent alors, plus que jamais peut-être, une vaste et violente entreprise d'accusation contre l'arrogance intellectuelle³⁴ », en même temps qu'elle est « une chance³⁵ » (re)donnée à la fois à la pensée et à la vie. Face à une histoire contemporaine qui a profondément mis en crise l'humanisme occidental, l'idiotie et son absence de *vouloir* peuvent se comprendre comme les ultimes ruses d'une humanité qui n'a pas dit son dernier mot et, peut-être, comme le dernier refuge d'une conception vitaliste du monde.

Les scènes contemporaines ont « leurs » fous bien à elles, qu'elles convoquent pour examiner les temps présents et faire à leur manière l'histoire. Mais leur singularité, au regard des fous du théâtre passé, est d'entretenir une relation problématique au comique et de renoncer aux ressorts du carnavalesque. Il n'y a pas de *fête des fous* dans le théâtre contemporain : la folie ubuesque est glaçante et l'humour « zombiesque³⁶ » est sans joie ; quant à l'idiotie, elle est par essence jouissance solitaire ou marginale. Si elle fédère les rieurs dans la salle et génère un rire libérateur, son incompetence involontaire lui interdit de s'ériger en idéologie et de se cristalliser en rituel social. Toute « cure d'idiotie », comme dirait Valère Novarina³⁷, est foncièrement affaire individuelle, privée — ce qui ne veut pas dire qu'elle ne puisse pas accéder à l'espace public, sous la forme de la représentation artistique. On en conclura que si le nouage entre comique et critique est toujours actuel sur les scènes contemporaines, il s'inscrit moins dans un paradigme festif qu'il n'est le miroir d'un individualisme du « sauve-qui-peut ».

33 On soulignera ainsi la parenté de cet idiot avec les personnages de Beckett ainsi que les décrit Clément Rosset (*Le Réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 74) : « des morts-vivants, c'est-à-dire des morts qui n'en continuent pas moins de vivre, des morts *vivants* » – en cela diamétralement opposés aux zombies, « vivants morts » comme nous l'avons vu.

34 Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiote*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 14.

35 *Ibid.*, p. 13.

36 Gilles Lipovetsky, dans le chapitre de *L'ère du vide* consacré à « la société humoristique » [1983], parle ainsi d'« individu zombiesque, tantôt cool et apathique, tantôt vidé du sentiment d'exister » (Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1989, p. 209).

37 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L., 1989, p. 56.

Références

- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1965].
- BRECHT, Bertolt, *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*, traduit de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche Éditeur, 2005 [1957].
- BROSSAT, Alain, *Bouffon Imperator*, Paris, Éditions Lignes (Politis), 2008.
- CHAPLIN, Charlie, *Les Temps modernes*, [s.l., s.n.], 1936.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2011 [1991].
- DESHOULIÈRES, Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [1961].
- , *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1999.
- HARE, David, *Stuff Happens*, Londres, Faber and Faber, 2004.
- KANE, Sarah, *Manque. L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche Éditeur, 1999.
- KERMANN, Patrick, *The Great Disaster*, Carnières, Lansman Éditeur, 1992.
- LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1989.
- LOSCO-LENA, Mireille, *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MARTY, Éric, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Silvio Berlusconi, l'homme qui rit » [en ligne], [http://www.liberation.fr/monde/01012296344-silvio-berlusconi-l-homme-qui-rit].
- MAURON, Véronique et Claire de RIBEAUPIERRE, « Introduction », *Les Figures de l'idiot*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 10-13.
- MAYENBURG, Marius von, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2004.
- MAZOUER, Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.
- MURAT, Laure, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011.
- NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L., 1989.
- O'ROWE, Mark, *Terminus Dublin*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, Paris, Théâtrales, 2008.
- RAVENHILL, Mark, *Shopping and Fucking*, Londres, Methuen Drama, 1996.

- RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine. Electronic city. Sous la glace. Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008.
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1977].
- SCHWAB, Werner, *La Ravissante Ronde, Enfin mort enfin plus de souffle, Anticlimax*, traduit de l'allemand par Mike Sens et Michael Bugdahn, Paris, L'Arche Éditeur, 2000.
- SEMAL, Claude, *Ubu à l'Élysée*, Bruxelles, Aden Éditions, 2009.
- SIERZ, Aleks, *In-yer-face ! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- SRBLJANOVI , Biljana, *Supermarché*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001.
- TRIER, Lars von, *Les Idiots*, Zentropa Entertainments 2 Aps, 1998.
- VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.
- ZÉRO, Karl, *Being W. Bush*, EuropaCorp, 2008.