

La comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle, études réunies et présentées par Corinne Flicker, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles Théâtre, 2007. Un vol. de 260 p.

Si le théâtre vit de réécritures, la critique vit de questions posées. Après *La plume du phénix* (PUP, 2003) et *Les formes de la réécriture au théâtre* (PUP, 2006), ce troisième opus issu du cycle d'études mené par le groupe de recherche « Études théâtrales » de l'Université de Provence vise également à préciser la spécificité de la réécriture au théâtre, mais envisage la question selon une perspective générique neuve, celle de la comédie. Néanmoins, comme le rappelle Corinne Flicker dans l'avant-propos, la comédie est non seulement un genre mais aussi un concept, à savoir le comique, *i.e.* le rire. Or, comédie et comique ne se recouvrent qu'imparfaitement et cette disjonction première est riche d'explorations tonales contradictoires : la comédie peut en effet être sérieuse, larmoyante, héroïque, etc. et le rire n'est pas un critère définitoire du genre comique. La comédie est donc fondamentalement polymorphique voire métamorphique : ses « avatars » au XX^e siècle font signe à la fois vers la palingénésie et la transmutation. Même si la remise en cause des catégories génériques opérée dans ce siècle l'a fait évoluer, la comédie est toujours d'actualité. Les treize contributions de ce recueil se proposent donc d'explorer les facettes et les frontières du genre comique à partir de réécritures contemporaines, en mettant un accent tout particulier sur la deuxième moitié du XX^e siècle. Bien plus, à côté de certains auteurs devenus « classiques » (Brecht, Montherlant, Anouilh, Césaire, Koltès), plus de la moitié des contributions porte sur l'extrême contemporain (depuis la fin des années 1980 jusqu'aux années 2000) et concerne des dramaturges encore peu étudiés par la critique.

Afin de saisir ce qui relève *a priori* de l'insaisissable – la comédie se laisse en effet difficilement définir – l'ouvrage est organisé en cinq parties correspondant à cinq modèles comiques dominants ayant inspiré des réécritures au XX^e siècle. Suivant un ordre chronologique, il est d'abord question des sources antiques (Aristophane, Plaute), puis du modèle baroque (*comedy* élisabéthaine, à travers le seul Shakespeare et *comedia* espagnole, à travers le seul Tirso de Molina), du modèle molièresque et enfin de deux zones plus floues et moins homogènes – le XVIII^e siècle et le début du XX^e – où l'interrogation porte encore plus précisément sur les frontières du genre comique. Si celles-ci sont plus ou moins labiles dès l'origine, à partir du XVIII^e siècle – John Gay et Marivaux à l'appui – se lit en effet clairement une tentation du drame qui n'échappe pas aux récrivains contemporains. L'aube du XX^e siècle voit, pour sa part, l'apparition d'une comédie iconoclaste à tel point que l'étiquette générique « comédie » n'a aucun caractère d'évidence chez Jarry ou Tchekhov. Par l'hybridation ou la rupture des catégories, c'est bien la question des frontières comiques qui se pose de plus en plus précisément.

Cette organisation de la réflexion d'ensemble à partir des textes-sources, à partir des auteurs comiques réécrits, permet de montrer la vitalité et la force d'inspiration du genre comique ainsi que de confirmer certains de ses traits définitoires à travers les âges. La comédie est avant tout un genre plastique, élastique, caméléonesque. En prenant comme exemple *Trois prétendants... un mari* de Guillaume Oyono Mbia – transposition du *Bourgeois gentilhomme* dans le Cameroun des années 1960 – Michel Bertrand analyse ce qu'il nomme la « littérature caméléon », mode caractéristique de l'écriture francophone dans l'Afrique d'après les Indépendances. La comédie est en outre capable d'accueillir ce qui est interdit ailleurs. Elle joue par nature avec le feu et – les querelles du XVII^e siècle français en font foi – sent plus le souffre que la tragédie. En témoigne le *Baabou Roi* de Wole Soyinka, comédie monstrueuse reprenant *Ubu roi* et déployant une virulente satire politique.

La comédie est un genre carrefour. L'hybridation générique entreprise par les baroques a une longue postérité : l'éclairant article de Muriel Plana précise les liens entre *L'Opéra de Quat'sous* et *L'Opéra du Gueux* et rappelle que réécrire Gay, pour Brecht, c'est aussi réécrire Shakespeare. La comédie est un genre moyen ou, pour mieux dire, médian : l'entreprise de *médiocrisation* à laquelle se livrent Anouilh et Montherlant en réécrivant *Dom Juan* complexifie la comédie de Molière sans en contredire la bigarrure. Topor, quant à lui, donne de l'ambiguïté au Don Juan de Tirso de Molina et travaille le thème de la fusion des contraires.

La comédie est aussi ancrée dans les *realia* : dans *Une tempête*, Césaire réécrit *La Tempête* en la dépoétisant et en gommant la féerie au profit d'un propos politique aux résonances contemporaines. Du même coup, il assombrit ce qui est, chez Shakespeare, une pièce de la réconciliation. Césaire opère un détournement générique et, dans son avant-propos, Corinne Flicker met en avant que l'une des deux tendances de la réécriture comique au XX^e siècle est justement l'infléchissement du comique. D'après Sophie Lucet, les adaptations les plus récentes du *Conte d'hiver* tendent également à l'euphémisation du comique et à l'assombrissement des enjeux. Cette tendance s'observe d'autant plus facilement lorsque la réécriture s'appuie sur un texte post-classique. Le drame n'est pas absent des comédies de Marivaux et, en proposant dans *La Répétition* une variation cruelle et désabusée sur *La Double Inconstance*, Anouilh ne fait que développer cette potentialité latente. En s'approchant du XX^e siècle, les frontières génériques et tonales deviennent encore plus fragiles, d'où le malentendu autour de *La Cerisaie* : comédie pour Tchekhov, tragédie pour Stanislavski. Dans sa réécriture de *La Cerisaie* centrée sur le personnage de Firs, Vadim Levanov privilégie l'option tragique. La commutation de la comédie en une pièce désenchantée est d'autant plus facile que la pièce de Tchekhov est une comédie d'un type nouveau qui fait sauter les classifications admises, où larmes et sourire ironique ne s'excluent pas.

La seconde tendance repérée par Corinne Flicker est la mise en relief de la théâtralité : la métathéâtralité, déjà fort présente chez Aristophane, l'est encore plus dans *Les Citrouilles* d'Alain Badiou et dans la « transsubstantiation » (Clara Debar) que Bernard Chartreux propose des *Oiseaux*. Chez Anouilh, Dan Jemmett, Guillaume Oyono Mbia et Vadim Levanov, entre autres, se lit aussi cette réflexivité consubstantielle à la littérature du XX^e siècle. L'esprit de jeu se trouve quasi systématiquement faire pendant à une réflexion sur le théâtre : qu'il s'agisse d'une défense de ses choix d'écrivain chez Chartreux, d'un plaidoyer pour le théâtre et pour l'auteur chez Badiou, d'une peinture désabusée de la condition de l'artiste chez Levanov, d'une monstration du théâtre en train de se faire chez Jemmett, etc., c'est toujours Narcisse dramaturge.

En tant qu'art vivant, le théâtre (*a fortiori* la comédie) ne se limite pas à la brochure et concerne, outre l'auteur, le public – Sophie Lucet, Hélène Laplace-Claverie et Michel Bertrand consacrent tout ou partie de leur étude à la question de la réception – et les praticiens de la scène : l'article de Patrice Ruellan est ainsi consacré à Dan Jemmett, metteur en scène qui propose une transcription (ou « périscrition ») de *La Nuit des Rois* intitulée *Shake*, qui signifie *remuer* ou *secouer* en anglais et qui est aussi la moitié de Shakespeare. Le titre de Jemmett résume *in fine* l'ensemble du recueil puisque, pour les récrivains contemporains, il s'agit autant de secouer la comédie que de lui rendre sa capacité à secouer les esprits. Ainsi que le dit Hélène Laplace-Claverie, la leçon que Montherlant et Anouilh reçoivent du maître Molière est avant tout une leçon de liberté. Même conclusion chez Badiou réécrivant Aristophane et pour qui, comme le rappelle Yannick Hoffert, le vrai théâtre « est une hérésie en marche ». Plus que jamais au XX^e siècle (et dans notre XXI^e siècle commençant), la comédie est *en mouvement*.