

## COMMENT L'HORREUR PEUT-ELLE NOUS FAIRE RIRE ?

### MODALITÉS DU COMIQUE DANS QUELQUES PIÈCES ANGLAISES CONTEMPORAINES

« Rien n'est plus drôle que le malheur<sup>2</sup> » affirme Nell dans *Fin de partie* en 1957. Cette remarque séminale bouleverse l'affiliation canonique du rire à la légèreté et à la gaieté. Quelques années auparavant, dans *Watt*, roman écrit dans les années 1940, Samuel Beckett définissait ce rire comme un « hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref [comme] le rire qui rit – silence s'il vous plaît – de ce qui est malheureux<sup>3</sup>. » Passé du côté de la solennité et du malheur, le comique semble être devenu la seule façon de rendre compte de l'absurdité du temps et de l'héritage d'horreurs laissé par la Seconde Guerre mondiale. Ce renversement esthétique remet en cause les définitions génériques traditionnelles : les formes de la tragédie et de la comédie semblent être devenues obsolètes et ce questionnement générique, typique de la génération du Théâtre de l'Absurde, donne naissance à ce qu'il est convenu d'appeler la « tragicomédie », étiquette qui traduit tout à la fois un genre du brouillage et un brouillage du genre.

Mais au-delà du renversement et du flou esthétique, le changement de paradigme initié par Samuel Beckett pose de profondes questions éthiques : dans la perspective de l'abolition de la censure au Royaume-Uni en 1968 et, plus généralement, de l'approfondissement de la crise morale des démocraties européennes, il permet au public de rire non seulement du malheur mais aussi de l'horreur ; ce sont non seulement des scènes saisissantes suscitant le dégoût tout en frappant l'imagination dans un grand écart entre ignoble et démesure qui sont traitées sur le mode comique, mais aussi la qualité particulière d'une émotion dans laquelle se chevauchent dégoût et abattement qui coexiste paradoxalement avec le rire. Le passage du simple affect négatif,

individuel et transitoire – le malheur – à l'horreur, aux résonances ontologiques indépassables, leste ce rire d'un surcroît de scandale. Comment rire de l'horreur et rester humain ? Comment la distance impliquée par le rire peut-elle coexister avec la violente crise que fait subir l'horreur à la sensibilité humaine ? Quelle est cette humanité qui trouve que « rien n'est plus drôle que le malheur » ?

Les questions posées par ce rire scandaleux sont traversées par une tension latente qui oppose le détachement du rieur à la crise indépassable dans laquelle nous plonge l'horreur. À plusieurs reprises dans la *Poétique*, l'horreur, entendue à la fois comme répulsion mêlée d'écœurement<sup>4</sup> et comme spectacle monstrueux<sup>5</sup>, est bannie d'une tragédie placée sous le signe de la proportion. Infigurable selon les codes mimétiques, l'horreur théâtralisée est aussi condamnée parce qu'au lieu d'édifier, elle peut provoquer le rire, libérant de dangereuses forces profanatrices, bien loin du sublime tragique et de l'innocuité requise dans l'esthétique comique, censée ne présenter ni « douleur ni dommage<sup>6</sup> » pour le spectateur. Pourtant, à rebours de ces catégories, l'horreur semble faire figure de tragique contemporain ; pour le dire avec André Stanguennec, « la décomposition de l'unité irréversiblement effondrée, sans perspective apparente de dépassement, engendre l'émotion d'horreur<sup>7</sup>. » Du tragique, l'émotion d'horreur conserve la

<sup>4</sup> « il est évident qu'on ne doit pas voir [dans la tragédie] les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance) » [52b30] ARISTOTE, *Poétique*, J. Hardy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 46.

<sup>5</sup> « Quant à ceux qui suscitent par le spectacle non point la crainte mais seulement l'horreur, ils n'ont rien de commun avec la tragédie » [53b8] *Ibid.*, p. 48.

<sup>6</sup> [49a31] *Ibid.*, p. 35.

<sup>7</sup> André STANGUENNEC, *Les Horreurs du monde. Phénoménologie des affections historiques*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 5.

<sup>2</sup> Samuel BECKETT, *Fin de partie*, dans *Théâtre 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 158.

<sup>3</sup> Samuel BECKETT, *Watt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 49.

## Malaise dans le burlesque

dynamique irréversible et la mise en crise de l'unité mais elle s'en distingue par l'absence de perspective, de transcendance et de téléologie, de la dimension sublime de l'émotion tragique. Que cette nuance très contemporaine du tragique soit liée au cataclysme éthique dans lequel l'Occident civilisé s'est plongé avec Hiroshima, Birkenau, Saïgon et Srebrenica semble assez communément accepté. La multiplication des scènes d'horreur sur la scène anglaise post-beckettienne marque donc, pour paraphraser le titre de Jean-Marie Domenach, un retour du tragique :

La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie<sup>1</sup>.

Portant apparemment sur les genres (tragédie, farce, parodie) la remarque de Domenach interroge aussi les modes du comique, de ce comique aux confins du tragique. La question centrale déroule dès lors deux volets. Comment peut-on rire de l'horreur ? C'est-à-dire comment se peut-il que l'horreur ne suscite pas un rejet complet mêlé de dégoût, mais une forme d'acceptation par le rire ? Et, parallèlement, quels moyens comiques parviennent à susciter le rire dans l'horreur, malgré l'horreur ? De quelles nuances se teignent le burlesque et le grotesque, modes privilégiés de la farce, quand ils apparaissent dans un contexte horrifiant ? Quels liens le mode parodique entretient-il avec le tragique ?

Art de la surenchère et de la démesure, le burlesque a partie liée avec la dimension mécanique de la farce. Un élément minime et incongru dérègle temporalité et causalité, les actions se propageant alors de manière imprévisible et fatale pour finir en une apothéose de destruction et de gesticulations. Poussé à l'extrême, le mécanisme burlesque provoque le désastre et la catastrophe. C'est, dans *Absurd Person Singular*, grand succès de la scène anglaise des années 1970 dû à Alan Ayckbourn, une série de tentatives de suicide toutes plus ratées les unes que les autres, enchaînées sur un rythme trépidant, et déjouées, non par la clairvoyance ou l'humanité des personnages, mais, sur le mode du quiproquo, par leur aveuglement et leur égoïsme. Quand Eva se met la tête dans le four, sa voisine, obsédée de propreté, lui propose de le nettoyer à sa place. Quand elle tente de se pendre, nouant une corde à linge au plafonnier, son voisin lui propose de changer l'ampoule à sa place. Et ainsi de suite, les pulsions suicidaires du personnage poursuivant leur cours sur fond de chaos domestique jusqu'à la complète implosion de la fête entre voisins. Considérée comme l'une des scènes les plus hilarantes du théâtre anglais contemporain, cette série de suicides ratés met au jour le biais inhérent au burlesque : « Si l'extrême burlesque fait rire au lieu de faire frémir ou d'émouvoir s'il n'engendre pas de trouble ni de scandale, c'est qu'il adopte, au gré des époques et des œuvres, toute une série de procédures qui permettent de rendre ces *outrances recevables*<sup>2</sup>. »

La création d'un sentiment d'irréalité et l'insistance sur la bassesse des personnages, entre autres, permettent d'opérer cette déliaison éthique propre au burlesque et d'éviter le scandale qui devrait naître de l'exposition de l'horreur et de l'inhumanité. En d'autres termes, le burlesque

<sup>1</sup> Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 256.

<sup>2</sup> Jean EMELINA, « Comment définir le burlesque ? », dans *Poétiques du burlesque : Actes du Colloque international du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal : 22-24 février 1996*, Dominique BERTRAND (éd.), Paris, Honoré Champion, 1998, p. 62.

contemporain semble se donner la mission problématique de creuser l'écart entre l'humanité représentée sur scène et l'humanité du spectateur, utilisant pour levier du rire la fameuse « anesthésie momentanée du cœur » dont parle Bergson dans son étude<sup>1</sup>. Une autre scène communément considérée comme hilarante par la critique et le public met en évidence ce mécanisme : dans *La Mer* d'Edward Bond, une cérémonie de dispersion des cendres se meut en explosion burlesque d'hystérie collective et l'urne contenant les cendres devient elle-même une arme dans la bataille rangée qui oppose les personnages. La machine dépathétisante du burlesque fonctionne à plein quand, au fil de dialogues organisés en contre-point, le devenir-poussière de l'être humain laisse place à la cendre concrète qui se trouve dans l'urne, elle-même implicitement comparée aux sels que respirent les dames pour éviter de s'évanouir, qui ont été malencontreusement utilisés en cuisine. Puisque la métaphysique chrétienne est tombée au fond d'une marmite, il ne reste plus aux cendres qu'à tomber de l'urne et se disperser toutes seules au gré du vent, dans un fiasco de deuil et de solennité. Désamorcé par la sensiblerie théâtralisée et l'hystérie gesticulatoire de la scène, le scandale de la profanation devient la source d'un comique burlesque dans lequel se perd le sens de l'humanité (qui se reconnaît anthropologiquement à l'importance de ses rites funéraires). Le sentiment d'horreur devant cette scène de massacre *post-mortem* est ainsi refoulé au profit d'une hilarité générale, confirmant la tendance burlesque à instaurer, par le rire, une faille dans le sentiment de l'humanité, dans ce que les Grecs appelaient la *philanthrôpia*.

À partir de ces deux exemples, de ces deux morceaux de bravoure comique, où l'élément déclencheur de la mécanique burlesque a partie liée avec la mort, le désespoir ou la profanation, on peut déterminer une des caractéristiques du burlesque post-catastrophique qui se donne en spectacle sur la scène anglaise contemporaine : le

rieur se délecte moins d'un sentiment de supériorité vis-à-vis de pantins ridicules, que du plaisir d'enfreindre les codes compassionnels par procuration, et d'ainsi éviter les sentiments de remords et de honte. Apparemment euphorique, ce rire dissimule donc un scandale éthique et se nourrit de la très humaine inhumanité de l'homme. Contrairement au grotesque, le burlesque s'applique donc à taire ou minimiser les manifestations abjectes de l'horreur, et utilise souvent comme ressort dépathétisant l'aporie et la maladresse dans laquelle les personnages se retrouvent, quand ils ont été confrontés à l'horreur. Par cette opération de décentrement, le burlesque grave dans le rire du public une certaine oblitération du corps et de l'altérité et ôte le spectacle de l'horreur du regard, puisque l'horreur « naît de la vision d'une multiplicité démembrée à tel point que plus rien n'est proprement regardable, car aucune vue, aucune fonction d'unité *a posteriori* ne permet plus de reconnaître ce qui est devenu méconnaissable<sup>2</sup>. »

Dès lors, ce sont les dialogues qui prennent en charge le comique et entérinent ainsi le refoulement de l'horreur physique. Dans *Ciel bleu ciel*, Martin Crimp met en place une dramaturgie de l'effacement des corps dans laquelle les acteurs racontent des personnages à la troisième personne et toute l'action est transférée de la scène au discours. La raideur mécanique, les quiproquos, l'esthétique du ratage, la disproportion entre des causes minimes et des conséquences pesantes – tous les ressorts du burlesque se retrouvent dans les dialogues, et uniquement dans les dialogues :

1. – Quelle drôle de façon d'appeler son enfant pour un animal domestique. Quel genre de nom est-ce ?

2. – Tu veux dire d'appeler son animal domestique pour un enfant.

1. – J'ai dit d'appeler son animal domestique pour un enfant.

2. – Tu as dit d'appeler son enfant pour un animal domestique.

<sup>1</sup> Henri BERGSON, *Le Rire : Essai sur le comique*, Paris, PUF, 1997, p. 4.

<sup>2</sup> André STANGUENNEC, *op. cit.*, p. 14.

1. – Tu penses que je ne sais pas ce que j'ai dit<sup>1</sup> ?

Cet exercice de *slapstick* rhétorique pousse à son paroxysme la dynamique négationniste du burlesque et, dans le même temps, verse le poison du malaise dans l'oreille du spectateur, en soulignant et en condensant les procédés par lesquels opère le refoulement de l'horreur : au gré d'une amplification burlesque des conséquences, un simple lapsus devient déshumanisation de l'enfant et remise en cause ontologique et éthique du locuteur.

La deuxième caractéristique du burlesque post-catastrophique réside précisément dans ce passage de l'outrance à l'outrage *via* la dénudation et la décontextualisation des procédés comiques. En faisant mine de taire la violence, le burlesque fait violence aux scènes sur lesquelles il s'épanouit : triomphe du cynisme et des valeurs matérialistes dans *Absurd Person Singular*, crise morale et lutte des classes acharnée dans *La Mer*, névrose et oppression domestique dans *Ciel bleu ciel*. En dernier lieu, ce burlesque utilise donc l'euphorie éhontée du rire pour provoquer malaise et culpabilité chez le spectateur. La création d'un tel effet de contraste est d'ailleurs l'objet de l'épilogue de *Laughter!* de Peter Barnes : l'horreur est mise à l'épreuve du burlesque par le numéro de clown de Bimko et Bieberstein, qui détournent la langue et l'expérience des camps de concentration dans une série de blagues où le rire jouxte l'inacceptable :

BIMKO. – Selon les dernières statistiques, un homme meurt dans ce camp à chaque fois que j'ouvre la bouche pour respirer.

BIEBERSTEIN. – Tu as essayé le dentifrice ?

BIMKO. – Non, l'officier a dit que mes dents étaient saines. Il faut juste me changer les gencives<sup>2</sup>.

Pour hilarantes qu'elles soient, ces blagues des deux saltimbanques arborant la tenue rayée et l'étoile jaune ne sont pas détachables de leur contexte atroce. La prise de distance nécessaire à l'explosion d'un rire libérateur est d'autant moins possible que cette scène cueille le spectateur dans un moment où la pièce est déjà censée être terminée et où il s'apprête à partir. Opère alors ce que Wolfgang Iser décrit dans son étude sur le rire réprimé : « Et si, au moment même où nous avons reconnu l'absence de gravité comme un moyen de libération, la gravité refait surface ? Dans un tel cas de figure, nous ne pouvons plus échapper à la tension, et le rire s'éteint sur les lèvres<sup>3</sup>. » C'est donc par la détente provoquée par le rire que malaise et culpabilité nés de l'horreur et du scandale refont leur apparition. L'extinction du rire, son étouffement, exprime alors physiquement la disparition de la fonction euphorisante et libératrice du rire, et renvoie au scandale éthique d'un burlesque faussement inoffensif et profondément négationniste.

Utilisé dans le cadre d'une esthétique du contraste, le burlesque met ainsi le spectateur face à son propre rire et transforme le plaisir d'une transgression sans risque en malaise et en culpabilité. Délibérément mis en œuvre de cette façon par les dramaturges contemporains, il permet de faire vivre le centre émotif de l'éthique et de la *philanthrôpia*, souvent anesthésié par les horreurs réelles que l'actualité fait défiler sous nos yeux. C'est donc l'apparente oblitération de l'émotion sur scène qui remet au centre du dispositif théâtral l'émotion du spectateur.

### Grotesque et empathie

Au cœur paradoxal de cette mise à distance de l'horreur-phénomène se loge donc une volonté de rapprocher le spectateur de l'horreur-émotion, par la médiation de l'embarras et de la culpabilité.

<sup>1</sup> Martin CRIMP, « Ciel bleu ciel », dans *Inédits et commentaires*, Élisabeth ANGEL-PÉREZ (trad.), Paris, Théâtre national de la Colline et l'Arche, 2008, p. 68-80.

<sup>2</sup> Peter BARNES, *Laughter!* dans *Plays 1*, Londres, Methuen Drama, 1981, p. 410-411 (traduction de l'auteure).

<sup>3</sup> Wolfgang ISER, « The Art of Failure : The Stifled Laugh in Beckett's Theater », dans *Prospecting : from Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 157 (traduction de l'auteure).

Cette déstabilisation des émotions fonctionne de pair avec une déstabilisation des lignes de fuite. Ce que le burlesque éloignait en l'accélégrant, en le raidissant et en provoquant la gêne, le grotesque l'agrandit et le rapproche jusqu'à le rendre incontournable. Dès lors, le grotesque devient le meilleur moyen non pour représenter l'horreur, mais pour la présenter, la rendre visible et regardable pour la première fois, elle qui se définit par cette tension permanente entre une hypertrophie du visible et un ensevelissement du regardable sous le monstrueux : l'horreur, « c'est l'invisible devenu visible, une monstruosité qui se donne à voir et qui me touche au corps<sup>1</sup> », mais c'est aussi ce qui « se construit de ne pas reconnaître ses proches : rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenir<sup>2</sup>. » Par définition ambivalente dans son rapport à l'*opsis*, l'horreur a donc des affinités – bien connues depuis Victor Hugo et sa préface de *Cromwell* – avec le grotesque, qui met au jour l'animalité des humains, amalgame tons et perspectives pour traduire la violence et l'inanité d'une époque défigurée.

« Paradoxe sensible, [...] forme d'une non-forme, [...] visage d'un monde sans visage<sup>3</sup> », le grotesque permet donc de rapprocher de l'horreur sans y plonger complètement, de rendre visible et compréhensible son incompréhensibilité même. Ainsi, le premier tableau du diptyque que constitue *Laughter!* de Peter Barnes donne la torture en spectacle et fait basculer la scène d'horreur dans le grotesque : un prisonnier d'Ivan le Terrible est empalé sous les yeux du public, son sang caillé le long du pieu doit être donné à voir, indiquent les didascalies, comme de la cire coulée le long d'une bougie<sup>4</sup>. Aux épigrammes de son bourreau, il ne peut répondre que des

borborygmes, et le langage maîtrisé, qui est censé asseoir la suprématie de l'homme sur la Création, devient signe de sa cruauté et de son inhumanité : « IVAN. – Ma douleur est infinie, la tienne aura un point final. Il y en a qui ont de la chance. ODOEVSKY. – Arrr-arrrrhh eeee aaaa-aa hhhrrr<sup>5</sup>. » L'outrance froidement affichée provoque le rire et obéit ici à une double dynamique : si le spectacle de la torture est mis à distance dans la stylisation grotesque et sursignifiante du cri de douleur et du jet de sang, la durée éprouvante de cette scène qui s'étend sur une longue dizaine de pages suscite aussi la répulsion et le dégoût du spectateur pour redonner à la torture sa valeur originelle et monstrueuse de spectacle. Distanciation et rapprochement se nourrissent mutuellement pour contraindre le spectateur à une interrogation violente sur les plaisirs spectaculaires.

Contrairement à un burlesque qui aurait tendance à taire ou atténuer les manifestations organiques de l'horreur pour faire rire, le grotesque, bien au contraire utilise l'outrance comme ressort comique et se permet de figurer le chaos organique, cette abjection logée au cœur de l'horreur et définie comme « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable<sup>6</sup>. » C'est un corps grouillant et chaotique qui est sollicité dans l'esthétique grotesque, et beaucoup moins son avatar raide et quasi-mécanique du burlesque. Comme le montrent les analyses de Bakhtine sur le sujet, le corps grotesque est d'abord un « corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier<sup>7</sup>. »

<sup>1</sup> Michel PIERSENS, « Les Horreurs de l'Au-delà », dans *A la baïonnette ou au scalpel : Comment l'horreur s'écrit*, Caroline de MULDER et Pierre SCHOENTJES (éd.), Genève, Librairie Droz, 2009, p. 41.

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 13.

<sup>3</sup> Friedrich DÜRRENMATT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66.

<sup>4</sup> Peter BARNES, *Laughter!*, dans *Plays 1*, op. cit., p. 344.

<sup>5</sup> Peter BARNES, op. cit., p. 345 (traduction de l'auteure).

<sup>6</sup> Julia KRISTEVA, op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée ROBEL (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

À cet égard, un rôle essentiel est dévolu aux moments de jouissance et de mort. *L'Amour d'un brave type* de Howard Barker étend la scène des fossoyeurs de *Hamlet* à la taille de la pièce entière et l'on entend les personnages principaux, chargés de transformer la boue humaine d'un ancien champ de bataille des Flandres en cimetière militaire, chanter en chœur :

Ça avait l'air d'un corps, mais c' n'était que d' la merde  
C'était pas la belle tombe avec une croix  
devant,  
Et on creusait la glaise  
La foutue glaise française  
Mais la merde rigolait dans la pisse et le sang<sup>1</sup>.

De même, dans *Greek (À la Grecque)*, Steven Berkoff réécrit la tragédie sophocléenne d'*Œdipe Roi*, en la situant dans l'Angleterre de la fin des années 1970. Ce rapprochement temporel et géographique s'intègre dans la poétique grotesque qui est à l'œuvre, puisqu'il s'agit, littéralement, de transmuier le tragique en comique, et de terminer sur un *happy end* assumant parfaitement la situation incestueuse du couple Eddy/Maman :

J'aimerais mieux rentrer en courant et me fourrer dans les draps, rendre hommage au corps doré de ma femme, monter dans son sanctuaire ; refaire le chemin tout droit jusqu'à ce qu'on ne voie plus que ma tête, et me cacher là-bas en sûreté et bien au chaud. Ouais. Je veux remonter dans ma maman<sup>2</sup>.

Dans les deux cas, l'abjection, le vertige d'une menace physique exorbitante, bascule dans le grotesque grâce à l'outrance du lyrisme incestueux et de la délectation morbide. L'esthétique hyperréaliste de l'horreur fondée sur le goût du détail répugnant donne place à une vision fantastique de l'inceste et de la décomposition des corps.

Ce grotesque qui « ouvre la vue sur un chaos qui est tout à la fois horrible et ridicule<sup>3</sup> » apparaît donc comme un détour antiréaliste pour accéder à la vérité via l'extravagance et la liberté : ce que le grotesque donne à voir, c'est précisément l'effondrement du monde dans l'immonde et la déroute des catégories de l'entendement. Son objectif est de permettre au spectateur d'accéder à cette compréhension du monde par sa sensibilité et non par son entendement. Détour par le corps inachevé pour, non seulement donner à voir l'irregardable, mais aussi pour donner à comprendre le non-sens, le grotesque se donne pour mission de recréer un sentiment de présence au monde. Dans *Far Away*, Caryl Churchill réussit à plonger le spectateur au milieu d'un univers devenu informe. Cette vision grotesque n'étant plus médiatisée par des corps carnavalesques, ne reste plus qu'une langue – et des référents – ayant cessé de répondre aux codes du déjà-vu : tout a été recruté, dans une guerre totale qui oppose tous à tous, humains, animaux et éléments naturels : « Les colverts ne sont pas de bons canards. Ils commettent des viols et ils sont amis avec les éléphants et les Coréens. Mais les crocodiles, eux, sont toujours mauvais<sup>4</sup>. » La monstruosité de la vision est suspendue par un humour surréaliste avoisinant la fantaisie du conte pour enfant, et le grotesque kafkaïen, latent et froid qui résulte de cette vision hybride et inexplicquée fait sourire, tout en donnant à apercevoir un monde qui n'aurait plus l'humain pour centre, un monde dont la nature serait devenue folle, un monde paranoïaque en état de guerre permanent. C'est bien la violence et de l'absurdité de *notre* monde que ce détour grotesque donne à ressentir. La destruction de la nature, la perte des valeurs humanistes et la multiplication des conflits armés ne sont pas dénoncées de manière satirique ou polémique, mais ce sont leurs effets dévastateurs qui sont

<sup>1</sup> Howard BARKER, *L'Amour d'un brave type*, dans *Œuvres choisies*, vol. 3, Sarah HIRSCHMULLER et Sinéad RUSHE (trad.), Paris, Éditions Théâtrales, 2003, p. 109.

<sup>2</sup> Steven BERKOFF, *Greek (A la grecque)*, Geoffrey DYSON et Antoinette MONOD (trad.), Paris, Actes Sud, 1990, p. 42.

<sup>3</sup> Wolfgang KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, Ulrich WEISSTEIN (trad.), New York, Indiana University Press, 1963, p. 53.

<sup>4</sup> Caryl CHURCHILL, *Far Away*, Marie-Hélène ESTIENNE (trad.), Paris, Actes Sud, 2002, p. 27.

donnés à l'imagination du spectateur par une écriture immersive qui, ôtant les repères de la représentation réaliste, défamiliarise les discours rebattus sur le sujet et laisse deviner tout à la fois l'effondrement du langage et l'horreur d'un monde retourné contre lui-même.

L'humour de la vision grotesque, fantaisiste en apparence et tragique en profondeur, sert donc un propos à visée émotionnelle et visuelle : il s'agit de donner à l'imagination visuelle ce qui est irregardable en face et de donner à la compréhension émotionnelle ce qui est inaccessible à la raison. Moyen d'accès à la vérité par le détour de l'énormité, la représentation grotesque permet au théâtre d'accomplir sa mission éthique – de permettre la reconnaissance de l'humain, la *philanthrôpia* évoquée par Aristote dans la *Poétique*. La façon dont *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane traite le personnage d'Hippolyte témoigne de la visée empathique du rire grotesque. La première scène dresse le portrait satirique, modelé sur la figure répugnante et pitoyable de l'Elvis Presley vieillissant, d'un prince décadent aux plaisirs nihilistes, gavé de hamburgers, de films ultra-violents et de gadgets technologiques et se masturbant dans des chaussettes destinées à recueillir aussi sa morve. Provoquant rire et gêne, ce tableau d'un grotesque ultra-contemporain où les frontières du corps ne sont plus étanches (sans pour autant ouvrir sur la régénération) s'oppose à la vision finale laissée par la pièce – celle d'un anti-héros cynique et tragique, qui, après l'épreuve du *sparagmos* infligée par une foule ivre de rage, se retrouve étripé et émasculé sur scène. Voyant des vautours s'approcher pour le dévorer, il s'exclame *in fine* : « Si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils<sup>1</sup> ! » La pièce passe ainsi d'un grotesque mêlé de satire appelant un rire de distance, à un grotesque sanglant et régénérateur, appelant un rire nettement plus empathique, la pointe d'humour noir venant couronner un parcours dans lequel le nihilisme monstrueux d'Hippolyte est transmué en une humanité

revigorée par l'honnêteté brutale du cynisme philosophique.

En brouillant les catégories du visible et l'entendement, le grotesque provoque un rire qui inverse les perceptions affectives : le comique devient moment de souffrance et l'horreur subit un regain de vitalité. Cette déstabilisation inhérente au grotesque court-circuite les représentations et discours habituels, donnant accès à un sentiment de vérité dans l'excès et à une reconnaissance émotionnelle de la douleur humaine, incompréhensible par la raison seule. C'est ainsi par le rire que le théâtre contemporain entend refonder le sublime et atteindre l'émotion tragique.

### Vers une parodie tragique

L'utilisation émotionnelle du burlesque et du grotesque, de la tradition d'un comique de farce pour recréer le sens de l'humain et rendre l'horreur à la sensibilité montre la nécessité pour le théâtre contemporain de jouer sur le détour pour accéder à une vérité émotionnelle : « La forme ne doit pas être adéquate au contenu, mais impropre au contraire ; car c'est justement ainsi que se montrent toutes les autres incongruités et qu'on obtient cette distance nécessaire envers la forme, envers toute tradition et culture<sup>2</sup>. » À cet égard, la parodie joue un rôle fondamental dans la mise en forme des jeux paradoxaux entretenus par le rire et l'horreur sur la scène contemporaine. Ce rapide parcours en a effleuré la prégnance : de manière évidente, *La Mer* se donne comme une parodie de *La Tempête* de Shakespeare, *Greek (À la grecque)* offre une relecture contemporaine d'*Edipe Roi* de Sophocle et *L'Amour de Phèdre* modernise l'*Hippolyte* de Sénèque.

Un bref aperçu phénoménologique du fonctionnement de la parodie laisse apercevoir la manière dont cette forme peut susciter le rire tout en représentant l'horreur. Quand elle est brandie

<sup>1</sup> Sarah KANE, *L'Amour de Phèdre*, Séverine MAGOIS (trad.), Paris, L'Arche, 1999, p. 72.

<sup>2</sup> « La jeunesse est inférieure. Une conversation entre Witold GOMBROWICZ et François BONDY », dans *Cahier de l'Herne. Gombrowicz*, Paris, L'Herne, 1971, p. 283.

en étendard, la parodie transforme son hypotexte en cliché, en stéréotype, le fige et en exhibe le mécanisme : dans *Greek (À la grecque)*, Eddy est conscient de l'existence de la tragédie d'Œdipe comme d'un destin censé le contraindre :

Nous ne faisons que nous aimer alors cela n'a pas d'importance, mère, mère cela n'a pas d'importance. Pourquoi devrais-je m'arracher les yeux à la grecque / pourquoi devrais-tu te pendre ? As-tu vu un enfant conçu par la mère et son fils ? Non. Et moi ? Non<sup>1</sup>.

La référence parodique mêle la gêne au sourire d'autant mieux qu'elle prend le contre-pied radical du tabou de l'inceste et de la morale de théâtre qui fait rétablir l'ordre dans les foyers et les cités à la fin des tragédies. Transformé en cliché littéraire, le destin tragique devient simple stéréotype, mécanisme figé, « cet emplacement du discours où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas<sup>2</sup>. » Toute l'horreur physique du châtement que s'infligent Œdipe et Jocaste se situe donc à l'autre bout de la parodie, qui, parce qu'elle se fait cliché et provoque le rire à partir d'une mise à distance des affections corporelles, participe « d'une élaboration seconde qui [...] éloigne de la nature<sup>3</sup>. » En rendant le corps absent à son propre devenir organique, le texte ouvertement parodique crée une déliaison qui permet au spectateur de rire du spectacle d'une horreur déréalisée par la distance parodique.

Mais la distance parodique n'implique pas seulement le rire. C'est aussi la distance de la perte, du deuil irrémédiable de « toute tradition et toute culture » pour reprendre les mots de Gombrowicz. Analysée par Bakhtine, la dimension funèbre du mode parodique a donc partie liée avec « sa proximité avec la mort-renouveau<sup>4</sup>. » La lettre des hypotextes apparaît comme une lettre morte, et ce que signale la parodie, c'est alors l'inadéquation de l'art dans le

monde post-catastrophique. Ainsi, les nombreuses et spectaculaires références intertextuelles qui ponctuent *Fin de Partie* ont pour point commun de ressasser l'obsession de mort à l'œuvre dans le texte sans jamais ouvrir sur un ailleurs : c'est un Richard III qui a déjà tout perdu qu'évoque « Mon royaume pour un boueux<sup>5</sup> ! » ; « Finie la rigolade<sup>6</sup> ! » (« *Our revels are now ended* » dans la version anglaise) rappelle un Prospéro qui a perdu ses illusions ; et « Tu réclamais le soir ; il descend, le voici<sup>7</sup>. » directement emprunté à Baudelaire ne fait que répéter le leitmotiv de l'avancée inévitable vers la mort qui structure le texte de la pièce toute entière. Le mode parodique, compris dans son sens le plus général, comme mettant en jeu une relation hypertextuelle quelle qu'elle soit, place ainsi le rire dans un paysage culturel dévasté dans lequel le « bel animal » de la tragédie ne parvient plus à donner à la compréhension humaine la profondeur et la violence de la crise éthique et esthétique qu'elle traverse : dès lors on assiste au « remplacement de la “tragédie”, où se décidait autrefois le sort des humains, par des parodies, où se joue leur désespoir<sup>8</sup>. »

La décontextualisation parodique ouvre ainsi sur un rire de connivence ludique paradoxalement appuyé sur l'effondrement complet des repères culturels, qui est une autre des manifestations possibles de l'horreur du monde, telle que l'analyse André Stanguennec, pour qui, « l'horreur, étant toujours en son fond existentielle ou morale, n'est pas nécessairement liée à la peur de la mort ou de la douleur, mais elle l'est toujours à l'entière décomposition – par destruction ou déformation – d'une réalité harmonieuse et cohérente, intensément

<sup>1</sup> S. BERKOFF, *op. cit.*, p. 41.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 93.

<sup>3</sup> Monica ZAPATA, *Silvina Ocampo : Récits d'horreur et d'humour*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 175.

<sup>4</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Isabelle KOLITCHEFF (trad.), Paris, Seuil, 1970, p. 176.

<sup>5</sup> S. BECKETT, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>8</sup> Raymond GARDETTE, « *The Sea*, une relecture de *The Tempest* ? », dans *La Mer d'Edvard Bond*, Claudie GOURG-COMBRES (éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 33.

existante<sup>1</sup>. » Dans *Chat et souris (moutons)* Gregory Motton crée le personnage de Gengis, qui, au cours de la pièce, de simple épicier devient un tyran abject, incestueux et sanguinaire. La parodie d'*Ubu Roi* se double de références à *Macbeth* et *Œdipe Roi*, dans une esthétique de la prolifération mettant en scène avec jubilation et cynisme la répudiation d'un certain humanisme lettré, qui, en effet, fut « harmonieux et cohérent, intensément existant ». Dans ce jeu en trompe-l'œil avec de multiples allusions (dont celle, volontairement trouble, à la figure de Gengis Kahn), seule reste significative l'absurdité des références et des décontextualisations dégradantes dont le but est de brouiller les pistes et d'obscurcir la satire politique en la transformant en allégorie noire et farcesque. Le rire de la parodie entretient ainsi des liens doubles avec l'horreur : il la met à distance en rendant les corps irréels, spectraux, stéréotypés, tout en donnant le sentiment d'une violente inadéquation de l'art et du langage dans un monde aux repères culturels effondrés. Pour le dire avec Elisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain, « c'est donc au cœur du tragique que se love le rire : il signe à coup sûr [...] la dé-faite des hypotextes que la parodie convoque pour mieux les mettre à mort<sup>2</sup>. »

En fin de parcours, le malaise, l'empathie et le sentiment d'une perte tragique apparaissent comme les émotions fondatrices d'une humanité dont le rire, ce « propre de l'homme », se mêle aujourd'hui au sale et à l'horreur, à la barbarie hyperbolique et à la plus banale des inhumanités. Par le détour d'esthétiques burlesque, grotesque et parodique, la représentation physique de l'horreur et l'évocation du sentiment d'horreur deviennent le levier inattendu d'un rire nouveau, teinté d'émotions contradictoires, qui, de par son incongruité même ne peut qu'interroger le spectateur sur ses réactions face au pire. Loin d'être le signe d'une cruauté sadique et sardonique, ce rire permet une incorporation de

l'extrême souffrance et du tragique : il les rapproche du spectateur, les lui rendant ainsi insupportables. À ce titre, il s'intègre parfaitement dans la quête récente d'un humanisme refondé non sur les capacités purement rationnelles de l'homme, mais sur ses capacités émotionnelles.

Laetitia PASQUET

<sup>1</sup> André STANGUENNEC, *op. cit.*, p. 20.

<sup>2</sup> Elisabeth ANGEL-PEREZ et Alexandra POULAIN, *Endgame ou le théâtre mis en pièces*, Paris, PUF, 2009, p. 129.