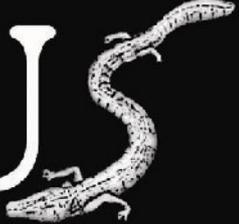


PROTEUS



Cahiers des théories de l'art

LE RIRE

**NUMÉRO DEUX
SEPTEMBRE 2011**

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

Le « propre de l'homme », dont on a découvert plus tardivement que les rats et les chauves-souris le partagent avec nous, a toujours possédé un fort pouvoir fédérateur. Mais si le rire laisse supposer l'entente cordiale, il conserve pourtant en sous-main la force de la multiplicité. Le plaisir partagé qu'il suscite ne peut dissimuler sa force critique. La récente éviction des ondes de plusieurs humoristes invite de fait à s'interroger sur sa puissance. Comme Aristophane en son temps, ses pairs contemporains provoquent le pouvoir en en révélant les travers. L'excommunication d'un bouffon témoigne ainsi de son talent. C'est peut-être parce qu'il suggère l'insouciance que le rire pourra dissimuler un traitement subversif de la cruauté, la démence, ou même de l'horreur. Le diaphragme, contracté, qui brise la convention nous en délivre ; l'ordonnance rigide est remplacée par l'immédiate délectation d'une agitation corporelle vivifiante. La fonction subversive du rire rencontre ainsi parfois celle de l'art dont la spontanéité travaille aussi à provoquer le formalisme. Ironie, humour, comique ou burlesque, le rire montre une aptitude protéiforme dont l'art sait se saisir. Mais comment ce qui apparaît sous les traits de la spontanéité peut-il être travaillé par le cinéma, le théâtre ou les arts plastiques ? Quelle connaissance de ses ressorts faut-il supposer aux auteurs et artistes qui l'emploient dans leurs œuvres ? C'est à ces questions que tentent de répondre les textes ici réunis. Reste à s'interroger sur les raisons pour lesquelles un appel à textes sur le rire suscite autant d'articles concernant la Seconde Guerre mondiale, et à questionner le sens de l'humour douteux qui peut sembler en disparaître. S'il va bien-sûr de soi que l'analyse du rire ne semble pas le moyen idéal de provoquer celui-ci, elle permet tout du moins d'en disséquer le visage multiple, mutant, et dont la prolifération confère à l'époque contemporaine des allures carnavalesques...

Gary DEJEAN et Paul MAGENDIE

Sommaire

Le rire

Nanni Moretti : l'ironie d'un solitaire Camilla BEVILACQUA (UNIVERSITÉ PARIS I).....	4
Au-delà du comique – l'humour dans les pièces de la trilogie juive de Grumberg Élisabeth CASTADOT (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN).....	9
Comment l'horreur peut-elle nous faire rire ? Laetitia PASQUET (UNIVERSITÉ PARIS IV).....	18
Humour et anarchie – le rire cruel d'Antonin Artaud Caroline SURMANN (UNIVERSITÉ PARIS IV, UNIVERSITÉ DE BONN).....	27
Le rire par l'absurde – étrange surréaliste, rire existentialiste et absurde contemporain May DU (UNIVERSITÉ DE LAUSANNE).....	34

Traductions

Détachement : à partir du parergon Craig OWENS, traduit par Vangelis ATHANASSOPOULOS (UNIVERSITÉ PARIS I).....	44
Minnelli et le mélodrame Geoffrey NOWELL-SMITH, traduit par Gary DEJEAN (UNIVERSITÉ PARIS I).....	50

NANNI MORETTI : L'IRONIE D'UN SOLITAIRE

« Et que soit fausse toute vérité qui n'ait été accompagnée d'un éclat de rire. »

Friedrich NIETZSCHE

Faire corps

La condition solitaire s'exprime soit par le repli, la timidité, soit dans son versant opposé par une ironie effrontée, arme d'orgueil et de fierté. Nanni Moretti appartient à la deuxième catégorie du genre solitaire. Mais son masque hautain, parfois même un peu snob, sait se décomposer, se désagréger, et se changer en une auto-ironie qui n'a rien de commisératif, rien de pitoyable. Jean Gili¹ n'hésite pas à parler d'« hystérie » à propos du personnage incarné par le cinéaste italien. Bien sûr, Nanni Moretti joue avec le registre du double, voire du dédoublement de soi-même, ce qui engendre une hystérie évidente dans la représentation psychologique que donne à voir la mise en scène. Pourtant, ce n'est plus ici de l'hystérie d'un *8 et 1/2* qu'il s'agit, et si Fellini reste un modèle pour Moretti, un modèle qu'il faut complètement repenser, réadapter. Car entre Fellini et Moretti, il y a une génération d'écart, et celle de Moretti est la génération frustrée et confuse de l'après 1968, la génération du compromis et des années de plomb. L'hystérie chez Nanni Moretti est donc encore plus profonde, comme ancrée dans des couches de réalité situées au-dessus de son œuvre cinématographique. Le contexte politique et social qui, dès la fin des années 1970 en Italie, a permis en vingt ans l'ascension de l'empire de Berlusconi est sous-jacent à sa réflexion empreinte de moralité. Car Moretti est aussi un grand moraliste, un moraliste solitaire et ironique qui propose, dans chacun de ses films, une réflexion sur les mœurs contemporaines.

Mais si la société italienne des trente dernières années, l'hégémonie progressive de la télévision,

de la vulgarité, de la politique-spectacle sont à la fois le contexte et la cible de son cinéma, son œuvre ne s'y réduit pas. Plus vraisemblablement, si chacun des films d'un auteur est une réponse possible à la question qui le hante, celle du cinéma de Moretti serait celle-ci : comment vivre avec les autres ? Comment « faire corps » avec les autres, pour reprendre les mots de Daney ? – « La tentation de “faire corps” avec quelque chose (l'équipe, l'eau, le parti, le peuple “comme un poisson dans l'eau”) est aussi éternelle qu'éternellement déçue² ». Évidemment, les deux questions sont étroitement liées : les relations sont d'autant plus difficiles que les modèles communautaires ou familiaux tendent à se dissoudre, que le couple a été ébranlé par le féminisme, que la gauche ne se reconnaît plus dans les valeurs proposés par le parti communiste italien. Et pourtant, cette difficulté à s'intégrer dans un groupe, ou plus simplement à gérer ses relations, n'est pas seulement chez Moretti une donnée générationnelle, ni un expédient narratif. La solitude est au contraire l'une des conditions, sinon la condition existentielle majeure du personnage protagoniste, ainsi que le principal thème esthétique et figuratif qui parcourt “pathologiquement” tous ses films, et plus particulièrement ceux de ses débuts, de *Io sono un antarchico* (1976) jusqu'à *Palombella Rossa* (1989).

Une ironie désespérante

On peut aisément séparer cette première partie de sa production cinématographique, qui compte six films (*Io sono un antarchico*, 1976 ; *Ecce Bombo*, 1978 ; *Sogni d'oro*, 1981 ; *Bianca*, 1983 ; *La messa è*

¹ On se réfère à son ouvrage *Nanni Moretti*, Rome, Gremese International, 2001.

² S. DANEY, notes sur « Palombella Rossa », dans *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, POL, 1993, p. 166.

finita, 1986 ; *Palombella Rossa*, 1989) d'une seconde, qui débute avec *Caro Diario*, en 1994. Tout d'abord, dans cette première période, le personnage protagoniste est toujours le même, Michele Apicella tour à tour étudiant, metteur en scène, enseignant, prêtre ou dirigeant de parti (sauf dans *La messa è finita*, où il s'appelle Giulio, mais il garde les caractères psychologiques de Michele). C'est donc lui, Michele, que l'on retrouve depuis son premier film, avec les mêmes tics, les mêmes recours comiques, les mêmes névroses, déclinées selon différents contextes – le théâtre amateur dans *Io sono un antarchico* ou le monde de la télévision dans *Sogni d'oro* – nous livrant différentes issues narratives possible, tel le meurtre dans *Bianca*, ou la fuite en Patagonie dans *La messa è finita*¹. Cependant, dans tous ces films, Michele arpente un monde marqué par la désolation des rapports humains, par la fin des grandes utopies et par la maladie de l'individualisme, auxquelles il essaie de faire face en s'engageant dans différents projets, tous voués plus ou moins à l'échec. De la faillite de ces tentatives naît l'ironie de ces premiers films. Une ironie amère, désespérante, beaucoup plus sombre que celle qui se dégage de ses films suivants, car entièrement vouée à décrire le décalage de Michele et de sa bande d'amis avec les transformations de la société, du langage, des mœurs. Nous pourrions parler ici d'une ironie tragique dans le sens originaire du concept grec : comme l'apparaître d'une catastrophe imminente à l'insu du héros protagoniste².

Dans une interview pour les *Cahiers du cinéma*, Moretti décrit ainsi son rapport au comique : « Le comique permet d'exorciser mes phobies et mes obsessions. Autrement, mes films seraient paranoïaques, se prendraient trop au sérieux. Le comique est quelque chose de naturel, parce qu'il permet de me regarder à distance avec beaucoup

de facilité : l'auto-ironie et l'auto-dérision deviennent immédiates³ ». Son intimité n'est jamais cachée –, dans quasiment tous ses films le réalisateur fait jouer son père, ainsi que ses amis. Or, Michele étant le double cinématographique de Nanni, il est aussi la cible de de son auto-ironie, et donc l'incarnation même de toutes ses peurs, ses manies, ses défauts, avec en plus la dérision d'un regard extérieur (ce qui est moins le cas à partir de *Caro Diario*, où Moretti abandonne le personnage de Michele pour lui préférer l'emploi de son propre nom).

Dans ces premiers films, Moretti se sert donc de l'ironie comme d'une sorte de filtre, capable de se tenir lui-même à distance à travers son personnage. Bien plus qu'un simple jeu du langage, c'est un type d'ironie existentielle, telle que décrite par Kierkegaard dans son traité sur l'ironie de Socrate : « l'objectif de l'ironie n'est rien d'autre que l'ironie elle-même. Si, par exemple, l'ironiste apparaît comme étant quelqu'un d'autre que celui qu'il ne l'est actuellement, son but semblerait en vérité être de faire croire les autres en cela ; mais son but actuel est déjà de se sentir libre, et il est tel précisément au moyen de l'ironie⁴ ». L'ironie comme prise de distance, et donc liberté, ou comme le dit encore Kierkegaard « émergence de la subjectivité⁵ » est ce qu'on ressent dans les premières œuvres de Moretti, précisément celles où le rire est le plus amer, le plus douloureux, le plus impitoyable.

Au fond, ce n'est pas le rire dénonciateur, la satire politique impétueuse que l'on retrouve chez Dario Fo, ni le rire purement burlesque d'un Benigni ; le rire des films de Moretti n'est donc ni vraiment corrosif, subversif, ni totalement innocent et spontané. Ses situations comiques n'aboutissent pas en un véritable gag, en un enchaînement de situations de plus en plus hilarantes, mais en une série de réactions, presque toujours les mêmes, qui sont les symptômes d'un

¹ Pour un examen détaillé de toutes ses œuvres je renvoie encore une fois à l'ouvrage de J. GILI *Nanni Moretti*.

² L'avènement de Berlusconi ? Nous verrons plus loin dans le texte la différence entre cette conception de l'ironie et l'autre signification donnée par les grecs, celle de l'ironie comme synonyme de simulation/dissimulation.

³ *Cahiers du cinéma* n°443, p. 54.

⁴ S. KIERKEGAARD, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, Œuvres Complètes*, Paris, Éditions de l'Orante, 1986, p. 256.

⁵ Bien sûr S. KIERKEGAARD se réfère à la subjectivité de l'esthète, et donc dans un sens finalement négatif.

comportement maladif dans un monde lui aussi malade, absurde.

Absurde, justement, serait donc plutôt l'ironie de Moretti, dans la mesure où elle comporte l'intrusion de l'illogique, du surréel, au sein d'une réalité donnée, un peu à la manière de Buñuel dans son portrait cinématographique d'un obsessionnel psychopathe, *El. Mémoires* en ce sens sont deux scènes qui témoignent de la passion morettienne pour les desserts : celle dans *Bianca* où Michele, après avoir passé une nuit d'amour, se retrouve dans la cuisine devant un pot de Nutella d'un mètre de hauteur, et celle, magnifique, dans *Palombella Rossa*, où Michele, pour échapper au sermon d'un syndicaliste, plonge dans une piscine où flottent des panneaux géants où sont inscrits les noms de ses gâteaux préférés. Ce sont là de pures visions surréelles, des images oniriques, parmi beaucoup d'autres, qui nous rappellent le lien plus haut évoqué entre le cinéma de Moretti et celui de Fellini.

Palombella Rossa

En particulier dans *Palombella Rossa*, on ressent cette filiation spirituelle entre les deux cinéastes : Moretti réalise là un film à la structure narrative très libre, censée reproduire selon son auteur le travail même d'élaboration d'un film. *Palombella rossa*, dont l'action s'étire tout au long d'un match de water-polo, se compose de plusieurs strates de temporalités, de flash back, de pures visions oniriques, de moments de jeu sportif. Tous ces fragments sont des ébauches de réponse aux doutes d'un personnage amnésique, qui ne sait plus exactement pourquoi il aime la compétition sportive ni ce que ça veut dire exactement « être communiste » – alors qu'en fait il est dirigeant de parti, mais au fond quel parti ? nous sommes en 1989, seulement quelques mois avant la dissolution du PCI. Comme dans *8 et 1/2*, les temporalités se superposent, des scènes de l'enfance surgissent pour interroger le présent, pour réveiller d'anciens cauchemars ou évoquer des bonheurs perdus ; comme dans l'œuvre fellinienne, encore, des personnages apparaissent

uniquement pour prêter voix aux doutes de Michele, tels des oracles aux allures souvent incongrues – les deux gauchistes et le catholique dans *Palombella Rossa*, par exemple. Enfin, en suivant l'exemple du cinéaste de Rimini, la musique et la danse sont deux éléments toujours présents dans le film, et parfois à un tel point qu'ils semblent amener celui-ci vers autre chose, vers des moments d'extase collective où la parole, cette parole d'habitude si étouffante, ne serait plus nécessaire : ce sont les moments où public et joueurs, en plein match de water-polo se mettent à chanter à l'unisson une chanson de Battiato, ou lorsque tout le monde s'immobilise en silence pour écouter un morceau de Bruce Springsteen qui passe à la radio.

Et pourtant, malgré ces moments de légèreté chorégraphique – où la danse symbolise l'idéal absolu de la rencontre avec l'autre – quelque chose d'irréparable sépare l'ironie de Moretti de celle de Fellini : l'impossibilité d'un univers collectif, d'une communauté qui soutient et relie les personnages entre eux. D'autant plus surréelles apparaissent les danses de Moretti qu'elles contrastent avec un monde où chacun se bat solitairement avec ses propres angoisses. C'est toujours Moretti lui-même qui dans une interview emploie le mot *souffrance* à propos de son film : « C'est la souffrance d'un personnage qui est seul. Autour de lui, il n'y a que des mots, des flots de parole [...] Ma souffrance est celle d'un personnage qui lit aujourd'hui les journaux, regarde cette télévision, subit cette façon de faire de la politique, qui va au cinéma. Qui subit ces années-là¹ ».

Ainsi chez Moretti, dans ces premiers films, l'ironie ne découle que du regard halluciné de Michele Apicella, véritable ovni dans un monde dérégulé, en totale déroute. Des situations récurrentes se présentent d'ailleurs dans ses films pour signifier ce décalage entre Michele et le reste du monde : des départs ratés, répétés, impossibles – le plus connu étant celui maintes fois annoncé du groupe d'amis dans *Eccè Bombo*, qui se résout en une immobilité prostrée – ; des expulsions

¹ *Cahiers du Cinéma* n° 425, p. 29.

violentes, comme dans *Palombella Rossa*, lorsque Michele essaie d'expulser le fervent catholique pas moins de six fois. Et encore, des conversations avortées, des téléphones raccrochés, des champs-contrechamps ouvertement ratés, des situations d'invisibilité totale – dans *Bianca* par exemple, Michele passe son temps à observer les autres couples sans jamais être aperçu. Des situations, finalement, de total isolement, où Michele, dans le rôle de spectateur, observe les autres sans réussir à rentrer dans la danse, à faire corps avec le groupe. Ironique est enfin la condition de celui qui pour fuir la solitude est toujours prêt à s'engager dans des choix de collectivité : des réunions d'auto-conscience masculine, la religion, la politique, le sport, le couple, etc. ; dans chaque film Michele adhère à l'un ou plusieurs de ces engagements, et toujours pour la même raison. Ne pas être seul, « vivre une expérience collective » comme il l'avoue lui-même dans *Palombella Rossa* à propos de ce qui l'a motivé à être communiste, mais aussi à faire du sport.

Ironie et modernité

Certains penseurs de la modernité ont vu dans l'ironie contemporaine un réflexe nihiliste, une sorte de tour de passe-passe consistant à « atténuer l'impact de la vérité [...] tout en en surlignant la structure¹ ». Il est vrai que la figure du dédoublement semble caractériser l'ironie du cinéma d'aujourd'hui : le film montre qu'il n'est pas dupe de ce qu'il montre, il fait semblant de faire semblant (il suffit de penser à l'ironie de B. Poelvoorde dans *C'est arrivé près de chez vous*, ou à l'ironie de Q. Tarantino, pour ne citer que deux exemples où le cinéma joue à dénuder le caractère violent de la société²). C'est au fond l'autre conception grecque de l'ironie, non plus celle du

destin tragique mais celle qui consiste en un jeu de simulation et de dissimulation par lequel on oppose un discours contraire à la vérité tout en montrant par ce geste la vérité elle-même ; sauf que dans l'optique contemporaine ce qui compte n'est pas tant la vérité en soi que le geste pour lui-même qui simule la simulation. C'est l'ironie dans sa distance inconditionnelle, et non plus l'ironie de la distance nécessaire, c'est l'ironie du spectacle et non plus l'ironie de la subjectivité.

Or il est important de passer par cette distinction théorique pour comprendre la position de Nanni Moretti vis-à-vis de l'ironie, et par conséquent du rôle que celle-ci peut jouer dans le cadre de son œuvre, œuvre, soit dit en passant, dont l'ambition ultime n'est sûrement pas de faire rire, ni même de divertir, mais plutôt de parler d'une ou plusieurs existences prises dans le devenir d'un pays en manque de repères. Parce que la fracture entre ce que Michele vit, dit et pense, et ce qui l'entoure est totale, et qu'elle n'est récupérable par aucun autre niveau de lecture que celui qu'elle présente, parce qu'elle comporte aussi de la souffrance, alors on rit, on rit de compassion et de désespoir. Compassion parce que cela demande un choix radical de la part du spectateur : on est avec ou on est contre, on est rouge ou on est noir, sans jamais être indifférents – pour Moretti la médiocrité même c'est cette manière toute italienne de se ranger là où il faut au moment opportun, ainsi qu'il le crie dans *Caro Diario* au client d'un bar : « Vous le méritez Alberto Sordi », c'est-à-dire un cinéma populiste, désengagé, opportuniste. Désespoir, également, parce que la réalité surréelle de ces films n'est pas décryptée, dénudée, mais simplement exposée telle quelle, hautement insupportable dans son absurde évidence.

En s'obstinant à ne pas démasquer la vérité, en acceptant au contraire sa perte, Moretti assume volontairement le rôle du moraliste car il laisse au spectateur le soin de formuler par lui-même une opinion, et par cela même, il le rend en partie responsable de la signification. Dans le dictionnaire Wikipédia on lit à la définition de « Moraliste » que « la forme discontinue, définitoire d'une écriture moraliste, oblige quant à

¹ M. BELHAJ KACEM, *Ironie et vérité*, Paris, Nous, 2009, p. 20.

² À l'opposé on pourrait aussi citer *La vie est belle* de Roberto BENIGNI, où l'ironie, au lieu de montrer doublement ce qu'elle montre, consiste à atténuer l'impact de la réalité en lui apposant un cache.

elle le lecteur à intervenir et reconstruire des liens multiples de continuité entre les fragments, et le laisse largement responsable du parcours du sens. C'est là une manière pour les moralistes de rendre compte précisément d'une vérité désormais mouvante, ondoyante et labile, d'une ambiguïté nouvelle des signes et des comportements ; l'économie textuelle est l'équivalent d'un réel dont l'assiette, pour reprendre une expression de Montaigne (*Essais*, III, 2), n'est plus stable, et fait éprouver au lecteur cette instabilité¹ ».

Les détracteurs, assez nombreux, du cinéma de Moretti, ainsi que ses admirateurs, tout aussi nombreux, pourront reconnaître dans cette définition l'une des marques fondamentales de son œuvre : l'instabilité des signes, l'ambiguïté des comportements.

Révélatrice de cela est la manière souvent ouverte, dont Moretti choisit de terminer ses films, et qui installe le doute chez le spectateur : dans *Bianca*, Michele est-il vraiment l'assassin recherché de tous ces couples ? Et même s'il l'était, même si son aveu était sincère, pourquoi nous est-il si difficile de le condamner ? Une attitude moraliste ne consisterait-elle pas à redresser les torts, à enseigner le bon comportement ? Il faut croire que non, que Moretti refuse d'exercer la morale comme une fin en soi, c'est-à-dire à des fins moralisatrices. C'est comme si Moretti, à l'image des ces grands moralistes qui vécurent à des époques de transition, ne pouvait voir dans le changement que l'une des expressions fondamentales de la condition humaine, et non pas un état provisoire auquel pourrait succéder le rétablissement définitif du monde. D'où le scepticisme envers toute solution ou formule, qu'elle soit bonne ou mauvaise, qui pourrait résumer le sens de ses œuvres. C'est pourquoi celles-ci se terminent souvent sur des silences ostensibles, comme celui de la dernière image d'*Ecce Bombo*, quand Michele se retrouve chez son amie dépressive Olga – alors qu'il était le seul de sa bande à avoir dit qu'il n'y irait pas – ou alors celui dans lequel s'enfermera le

prêtre Giulio, qui se résout à tout quitter pour s'isoler dans un couvent de Patagonie ; d'où enfin le manque de résolutions dans un film comme *Palombella Rossa*, qui se termine sur les incertitudes avec lesquelles il avait commencé, avec un ironique coucher de soleil en carton-pâte, symbole d'improbables lendemains radieux.

Sans appartenir à la nouvelle génération de comiques italiens de la fin des années 1970 (avec Massimo Troisi, Roberto Benigni, Carlo Verdone²), sans faire non plus du cinéma d'auteur à la manière des frères Taviani ou de Bellocchio, sans plus pouvoir se réclamer directement de ses maîtres (Fellini, Pasolini, De Sica, Moretti), en nageur solitaire et à contre courant de la vague consumériste et télévisuelle des années 1980 inondant l'Italie, choisit un cinéma ouvertement inclassable, personnel et moraliste, à l'ironie amère et subtile. En nous livrant un portrait de la société italienne de ces années, il choisit de ne pas tricher avec l'apparence de celle-ci, de ne pas essayer non plus de la prendre à contre-pieds en la parodiant, ou d'en dissimuler la violence en simulant un autre genre de violence. Au contraire Moretti choisit d'en dire la récurrente absurdité en racontant le désarroi d'un moraliste dans une société immorale, les échecs, les doutes et les névroses d'un solitaire en quête d'une raison collective qui donne un sens à son existence.

Camilla BEVILACQUA

¹ <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Moraliste>> consulté le 15 juin 2011.

² Malgré une certaine insistance de la critique à vouloir rattacher Moretti à cette génération de comiques – notamment à ses débuts – Moretti s'exprimera toujours clairement sur ce sujet, en soulignant son affinité avec l'univers de Fellini, de Pasolini, plutôt qu'avec le genre du comique. Cf. *Cahiers du cinéma* n° 443-445 et 524.

AU-DELÀ DU COMIQUE

L'HUMOUR DANS LES PIÈCES DE LA TRILOGIE JUIVE DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG

Depuis plusieurs décennies, les auteurs de théâtre français et francophones ont cherché de nouvelles voies pour susciter le rire. Si les modèles du boulevard ou du vaudeville persistent, certains auteurs s'inscrivent plutôt dans la lignée du nouveau théâtre, qui avait développé sa propre tonalité comique, selon laquelle « rien n'est plus drôle que le malheur [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde¹. » L'exercice est d'autant plus difficile que – comme l'a montré Lipovetsky dans *L'Ère du vide* – la société occidentale a connu un « développement généralisé du code humoristique² » qui dilue la portée carnavalesque, subversive et régénératrice³ de la drôlerie.

Malgré ces difficultés, le rire n'a pas disparu de la scène ; il a évolué pour s'apparenter aux nuances de l'humour. Catherine Naugrette, dans un chapitre qu'elle intitule « Le rire impossible⁴ », pose que, à la suite de la Shoah, les écritures dramatiques européennes contemporaines conçoivent l'expérience humaine d'abord comme une survie ténue et ne cherchent donc pas à susciter l'hilarité.

Provoquant un rire décalé, atténué, comme mis en sourdine, l'humour a pris aujourd'hui le

pas au théâtre sur le comique. [...] S'il existe actuellement une forme de comique au théâtre, elle se manifeste ainsi le plus souvent sous l'espèce d'un humour qui a viré au noir et qui fonctionne davantage dans la proximité de la douleur que dans celle de la béatitude⁵.

L'on ne peut qu'agréer le constat de cette évolution, tant celle-ci est perceptible dans de nombreuses œuvres des quatre dernières décennies. Mais l'humour – comme le montre Dominique Noguez⁶ – offre une variété de tons, du noir au blanc. Certains auteurs visent à renouer avec un humour franc, plus proche du regard complice et flegmatique que du coup d'œil désinvolte face au désastre. Mais à cause de ce comique plus léger que ricanant, leurs œuvres sont parfois déconsidérées par la critique. Denis Guénoun montre par exemple que les textes de Yasmina Reza subissent cet apriori vis-à-vis d'un rire ouvert, sincère et confiant. Il expose comment il a dû se départir de l'idée que les pièces de Reza n'offraient qu'un divertissement bourgeois car, d'une part, elles échappaient à cette réduction idéologique, et d'autre part, parce qu'elles le faisaient rire « de bon cœur⁷ ».

L'œuvre de Jean-Claude Grumberg, également français de culture juive, brouille aussi cette dichotomie entre théâtre commercial, plaisant, et théâtre artistique inquiet. Ses pièces sont reconnues – elles figurent au répertoire de la Comédie-Française et dans plusieurs manuels scolaires –, mais elles ne sont encore que peu étudiées par la critique qui, à la suite de Jean-Pierre Sarrazac, considère souvent cette œuvre

¹ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 33 et suiv.

² Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 153.

³ Lipovetsky note que le principe du comique comme régénération de l'ordre social et de la vie que Bakhtine repère dans la culture populaire médiévale et dans les œuvres de Rabelais n'a plus cours aujourd'hui. Bakhtine considère en effet que « ce rire [des fêtes carnavalesques médiévales] est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps, il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois. » Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. ROBEL (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 20.

⁴ Cf. Catherine NAUGRETTE, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 33-63.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ Cf. Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, nouvelle édition revue, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

⁷ Denis GUÉNOUN, *Avez-vous lu Reza ? Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 21.

comme une « caricature de pirandellisme¹ ». Pourtant, Grumberg écrit à partir même de l'événement que les études théâtrales françaises posent au fondement de nombreuses dramaturgies contemporaines : la Shoah. En effet, son père a été arrêté et déporté en 1942 ; et plusieurs de ses pièces mettent en scène des juifs confrontés à l'antisémitisme et à l'incompréhensible du génocide. Mais, paradoxalement, il crée à partir de cette matière douloureuse des scènes et des dialogues hilarants et réconfortants, qui ne travestissent pas l'horreur mais qui laissent de côté l'accablement implacable et sordide qu'elle créerait. Grumberg déclare dans une interview sur France culture le 10 mars 2010 :

J.-C. GRUMBERG : Moi, j'ai un principe : je raconte ma vie. Mais c'est un peu comme quelqu'un qui aurait une maladie grave : vous l'invitez à manger, il a une maladie grave ; il ne vous parle que de sa maladie. S'il ne vous fait pas rire, vous ne le réinvitez plus. Un auteur dramatique, il a besoin de...

M. VOINCHET : Faut-il vraiment qu'il nous fasse rire sur ce sujet-là ?

J.-C. GRUMBERG : Ne serait-ce que pour que ce soit supportable ! C'est-à-dire qu'en fin de compte, mon malheur à moi, si je veux vous le faire partager... Vous n'avez aucune raison d'écouter mes... de me voir sanglotant, vous avez des malheurs aussi ! Je pense que le but du jeu, c'est de raconter sa vie en donnant le choix à l'auditeur – en ce qui concerne le théâtre au spectateur – de rire ou de pleurer. Et au même moment, c'est mieux² !

Le rire lui semble le meilleur allié pour faire passer la représentation d'événements pénibles, d'autant plus que les faits qu'évoque J.-

C. Grumberg ont longtemps été refoulés³ par la société française.

Comment le recours à l'humour permet-il à Grumberg d'évoquer ce point de destruction radicale que constitue la Shoah en évitant de susciter le rejet ou l'accablement chez le spectateur ? À travers une analyse des pièces qu'il a rassemblées a posteriori pour former une trilogie⁴ – *Dreyfus...*, *L'Atelier* et *Zone libre* –, l'on tentera de répondre à cette question et d'appréhender la dramaturgie et l'esthétique particulières à cet auteur que l'on pourrait qualifier d'anti-comique.

Déchirures de l'histoire

Les trois pièces ont en commun de présenter des juifs se débattant avec le rejet dont ils font l'objet, ainsi que le rapport de ces personnages à la France, patrie imaginaire des droits humains et de la fraternité. Mais cette confrontation est présentée indirectement, à travers des interrogations ou des allusions. *Dreyfus...*, représenté pour la première fois en 1974, ne représente pas l'affaire en question mais les répétitions et les discussions houleuses d'une troupe de comédiens amateurs juifs polonais qui, au début des années trente, montent une pièce basée sur cet événement historique très éloigné de leur propres conditions de vie. Certains d'entre eux éprouvent des difficultés à croire que Dreyfus se soit engagé de bonne foi dans l'armée.

³ Ce terme est employé par Henry Rouso pour caractériser l'attitude de la société française de l'après-guerre par rapport au retour des déportés et aux témoignages de la Shoah : « le retour des victimes de l'univers concentrationnaire nazi représente sans doute l'événement le plus vite refoulé. [...] Cette rencontre entre les déportés, dont beaucoup n'ont pu survivre qu'avec l'espoir de transmettre et de témoigner, et les premiers réflexes de refus et de refoulement, représente un autre rendez-vous manqué, lourd de rancœur et d'incompréhension. » Henry ROUSSO, *Le syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 40 et suiv.

⁴ Ces pièces ont en effet été rééditées en un volume de la collection Babel en 1998.

¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 33.

² <http://www.dailymotion.com/video/xcitif_jean-claude-grumberg_news> consulté le 15 juin 2011.

Dans *L'Atelier*, créé en 1979, l'on découvre des personnages juifs et non-juifs, patrons et ouvriers d'un atelier de confection, dans l'après-guerre et l'après-génocide. Mais ils ne perçoivent pas cet événement de manière claire et exacte car l'ampleur et la nature du crime sont inimaginables et ignorées par les institutions françaises. Grumberg ne représente pas les rafles, les humiliations ou les massacres ; il montre plutôt la persistance de l'antisémitisme et du déni à travers le parcours de Simone, femme de déporté, pour obtenir la reconnaissance du sort de son mari. *Zone libre*, rédigé dix ans plus tard, constitue la seule pièce du répertoire de Grumberg située pendant la guerre même ; mais elle montre d'abord l'angoisse et l'ignorance de certains membres d'une famille qui ont pu se réfugier en zone libre – où ils doivent se cacher – à l'égard de ceux qui ont été arrêtés ou qui sont restés au nord de la ligne.

Outre cette évocation thématique de l'antisémitisme, des persécutions et de leurs répercussions sur les survivants, les trois pièces partagent une structure et une dramaturgie semblables. Leurs personnages figurent des personnes réelles, dotées d'une identité singulière. Leur structure comporte une dizaine de scènes – en réalité des tableaux formant chacun une unité temporelle, suivis par une coupure, un « noir », indiquant une ellipse de quelques jours à plusieurs années. C'est l'écoulement du temps qui crée d'abord le déroulement des pièces, et non une intrigue nouée autour d'un enjeu central. Le spectateur doit reconstituer les événements qui se sont produits durant les ellipses à partir des informations données dans les échanges. Les dialogues, comme la structure des pièces, apparaissent troués, empreints d'implicite, d'allusions ou de tabous. Sous le badinage quotidien, les débats et les petites altercations, surgit de temps à autre une remarque a priori anodine, mais qui peut prendre une résonance particulière, double, ambiguë ou horrifiante pour le spectateur qui, contrairement aux personnages, connaît la vérité historique. Les personnages, par contre, apparaissent comme immergés dans les

événements de l'époque et du lieu où l'action se situe.

Leur vue limitée par leur condition sociale et historique conduit les protagonistes à émettre des remarques à la fois drôles et glaçantes pour le spectateur, alors partagé entre rire et larmes. C'est par exemple le cas lorsque, dans la dernière scène de *Dreyfus...*, le comédien fanfaron explique avec satisfaction qu'il a recommandé à son gendre et à sa fille de s'installer en Allemagne.

ARNOLD. Crois-moi, ils ont bien choisi, Michel m'avait parlé de l'Angleterre, mais je lui ai dit non, une île c'est pas un bon pays pour nous...

MOTEL. Pourquoi ça ?

ARNOLD. Une île, c'est entouré d'eau...

ZINA. En principe...

MOTEL. Et Alors ?

ARNOLD. Alors ? Essaie de nager avec ta machine à coudre... Et puis l'Allemagne, la dernière guerre qu'elle a faite, elle l'a perdue ; alors ils sont pas près de recommencer, ils ont compris, eux... Ils vont se tenir tranquilles¹...

Cet humour involontaire découle d'une interprétation que le spectateur est appelé à poser à partir de ses propres connaissances et évidences culturelles. Le travail de Grumberg pour susciter le rire relève de l'humour car celui-ci suppose une interrogation ludique des schèmes conceptuels, des relations logiques et des conventions partagées par l'auditoire, qui doit accepter de reconnaître a contrario la partialité de ses propres repères, et de se sentir en connivence avec ce renversement.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *Dreyfus...*, *L'Atelier*, Zone libre, Arles, Actes Sud, 1998, p. 122.

Suture complice de l'humour

Selon Robert Escarpit, l'humour consiste en « ce clin d'œil complice qui anéantit l'ironie agressive » ; et pour Henri Morier, il équivaut à une « ironie de conciliation » :

Quand on est conscient de ne pas être plus pur que les autres on commence par se réformer soi-même, [...] Il s'ensuit qu'entre l'humoriste et sa victime existe un lien de complicité, et que cette connivence entraîne *l'absence de jugement*, et partant – le pardon¹.

Tout au long des conversations ou des dialogues, les personnages se permettent des remarques malicieuses à propos de leur situation ou de leur entourage. Mais ces pointes sont toujours amorties par l'expression d'une affection ou d'une compréhension à l'égard des préoccupations de l'autre. Dans *Dreyfus...*, le comédien fanfaron raille les autres membres de la troupe, mais avec une empathie pour leurs défauts ou leurs vices :

ARNOLD. [...] Alors Zalman, toujours tes aigreurs ? Du bicarbonate, crois-moi, du bicarbonate et moins de vodka, jamais plus d'un verre à la fois... (*Il rit.*)

Le patron de *L'Atelier*, Léon, ressemble en cela au personnage d'Arnold : il apparaît d'abord comme rustre et sûr de lui, mais cette assurance voisine avec une susceptibilité et une angoisse qui se traduit par de l'autodérision. Lorsqu'il raille son ouvrier communiste qui quitte l'atelier plus tôt, il dit :

LÉON. [...] une chose que je voudrais te faire remarquer, gentiment, moi tous les samedis, qu'il y ait réunion révolution ou n'importe quoi je dois livrer alors je livre mais vous il y a des années et des années que vous vous réunissez pour parler du

changement et du bonheur et je vois toujours rien... [...]

JEAN. Que j'aïlle tous les vendredis à cette réunion et que vous puissiez rien faire pour m'en empêcher c'est déjà un grand bonheur pour moi et un petit changement pour vous, non ?

LÉON. Admettons !... Au moins n'oublie pas de leur dire que tous les ans régulièrement je t'achète l'almanach ouvrier paysan et de vignettes pour la fête de *L'humanité*, où je ne mets pourtant jamais les pieds parce qu'il y pleut tout le temps³...

Dans *Zone libre*, le chef de la famille réfugiée, Simon, se retrouve dans un environnement inconnu et dangereux, responsable de la vie de femmes et d'enfants. Il réagit donc souvent avec nervosité, par des remarques peu amènes, mais qui, pour le spectateur, semblent aussi plus lucides par rapport aux circonstances.

SIMON. [...] Pourquoi il a fallu que vous vous mettiez à vendre vos saloperies de liquettes, hein ? Jusqu'à ce qu'un de vos « clients » perde un bouton et vous dénonce pour malfaçon et exercice illégal de la confection. Vous n'avez pas encore compris qu'il faut se faire tout petit ?

LÉA (*le coupant*). Tout petit ou pas, faut manger, non ?

SIMON (*se rasseyant*). C'est vrai, faut manger, j'oublie toujours ça, pardon⁴.

Ces trois personnages possèdent les caractéristiques attribuées à l'humoriste, « misanthrope lucide mais bon, [...] bourru mélancolique au cœur tendre⁵ ». S'ils n'ont pas le flegme absolu qui distingue l'humour anglais, ils parviennent néanmoins à saisir les difficultés d'une situation sous un angle décalé, qui renverse l'opposition entre le normal et le problématique.

¹ Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, p. 604.

² Jean-Claude GRUMBERG, *ibid.*, p. 32.

³ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, dans *op. cit.*, p. 209 et suiv.

⁴ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 337.

⁵ Robert ESCARPIT, *L'humour*, Paris, PUF, 1981, p. 31.

Sauts d'aiguillage et enrayage du pathos

Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud voit dans l'humour un type particulier de *witz* qui permet d'économiser une dépense d'affect. Face à une situation qui devrait entraîner une forte émotion – colère, peur, joie ou tristesse profonde –, l'humoriste se dégage de ce comportement attendu et réagit comme si la situation lui paraissait normale, indifférente ou juste intéressante.

L'économie réalisée en matière de pitié est l'une des sources les plus fréquentes du plaisir humoristique. [...] L'humour ordinaire, dont nous faisons preuve le cas échéant dans notre vie, nous le produisons en règle générale aux dépens de l'irritation, au lieu de nous irriter¹.

Le père de la psychanalyse remarque « un déplacement » de l'énergie habituellement investie dans l'affect « vers un autre objet, qui souvent est accessoire² ». Il considère ce déplacement comme un processus de défense supérieur au refoulement d'où naissent les névroses ; contrairement au refoulement, l'humour « dédaigne de soustraire à l'attention consciente le contenu de représentation attaché à l'affect pénible³ ».

Grumberg, dans sa trilogie, se sert de cette brusque destitution des émotions et des sentiments exacerbés, trop vifs ou trop pesants. Il fait poindre une émotion, un ressentiment ou une douleur muette, qui croît progressivement jusqu'à devenir sensible pour le spectateur, même si cet affect reste sur scène ignoré, ou s'il est seulement évoqué, mi-dit. Mais au lieu d'enclencher une réaction, le malaise, la tension ou le conflit se trouve brusquement désamorcé, vidé de son importance, par une réflexion incongrue. Cependant ces décalages dépassent le simple divertissement car ils n'évacuent pas complètement le malaise et les émotions sous-

jaçantes. À partir du rendu apparemment réaliste de situations quotidiennes propices à l'effusion ou au drame, Grumberg travaille à désamorcer l'engrenage de la catastrophe en déplaçant la tension et l'attention, dans une démarche de dédramatisation, d'échappée hors de la spirale du pathos.

La construction des dialogues de *L'Atelier* joue particulièrement de ces sauts d'aiguillage, qui évacuent tout à coup la teneur douloureuse et la tension liée à une situation conflictuelle ou traumatique. Les séquences font sans cesse alterner des moments difficiles, tendus, avec des interventions décalées, qui situent l'échange sur un plan plus léger et qui renvoient la réalité pénible à sa contingence et à ses aspects cocasses ou ridicules. Lorsque Simone raconte le jour où la police française l'a arrêtée avec ses enfants, son récit traduit bien l'angoisse liée à cet évènement mais en note aussi tous les détails incongrus.

SIMONE. Ceux qui sont venus en quarante-deux ils étaient plutôt du genre serviables : il y en a un qui a insisté pour me porter mon baluchon jusqu'au commissariat.

GISÈLE. On vous a arrêtée ?

SIMONE. C'est pas moi qu'ils voulaient c'était mon mari. Mais comme il était pas là ils m'ont emmenée à sa place avec les gosses au commissariat, juste sous la mairie du dixième... Là, le commissaire, très gentil aussi, a regardé mes papiers et m'a dit de rentrer à la maison, qu'on arrêterait pas les Français, ils avaient pas d'ordre pour ça... [...] Alors j'ai vite repris mon petit baluchon, les deux mômes et... seulement le grand voulait pas partir comme ça, il était pas content : « Y a personne pour porter le paquet de maman ? » Il criait : « On nous fait venir pour rien. » Je l'ai tiré par le bras, j'ai bien cru que je lui arrachais, on est rentré en courant...

Elle rit, toutes rient⁴.

La mention de la réaction de l'enfant, qui dans sa naïveté ne perçoit pas la terreur normalement causée par l'arrestation, relève du discours

¹ Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. MESSIER, Paris, Gallimard, 1988, p. 402 et suiv.

² *Ibid.*, p. 406.

³ *Ibid.*, p. 407.

⁴ Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, dans *op. cit.*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 158.

humoristique tel que le décrit Freud. La remarque enfantine vient brusquement focaliser l'attention sur un détail accessoire, pourtant vrai et concret. La colère du petit garçon souligne indirectement mais très justement l'arbitraire de l'arrestation, mais son insistance apparaît aussi comme déplacée car la logique voudrait que la victime s'éloigne du danger sans demander son reste.

Dans la structure des trois pièces, la succession des scènes et des micro-séquences de dialogue suit aussi ce principe d'alternance entre tension, exacerbation des émotions, et détournement de la focalisation sur un fait ou un sujet en apparence plus léger, plus prosaïque ou plus familier. *Zone libre* – pièce de la trilogie où le danger et l'angoisse sont les plus prégnants – offre au spectateur cette oscillation entre séquences de nervosité ou d'affliction et moments de tranquillité ou de joie. La scène 8 présente par exemple le récit fait par Simon de son périple sur Paris, au cours duquel il n'a pu que constater la disparition de tous ses proches ; alors que la scène 9 montre un instant de la joie de la libération : les femmes de la famille juive cousent une robe avec de la toile de parachute pour la jeune femme qui les a hébergés. Grumberg exprime aussi ces oppositions à travers les éclairages et les ambiances qu'il suggère pour chaque scène, de manière à transfigurer le décor et le lieu uniques de la pièce.

Scène 8

Une nuit d'hiver. Une chandelle sur la table éclaire la pièce faisant surtout briller une bouteille et un verre¹.

Scène 9

Un après-midi de printemps. Le soleil pénètre par la porte et la fenêtre, largement ouvertes².

Ces basculements permanents dans la dramaturgie de Grumberg rappellent que la vie continue et qu'avec le passage du temps, elle peut persister même à travers les épreuves et les pires destructions.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 336.

² *Ibid.*, p. 344.

L'autodérision : voie paradoxale de distanciation et de reconnaissance

Toujours selon Freud, le triomphe du moi et de l'élan vital sur la menace et la contrainte que lui imposent une réalité ou un contexte social-historique hostiles confère à l'humour une valeur et une dignité distinctive par rapport au trait d'esprit tendancieux ou léger.

L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le mot d'esprit et le comique, mais également quelque chose de grandiose et d'exaltant [...] Le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; d'avantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir³.

Le paradoxe fondamental de l'énonciation humoristique – qui exploite les traumatismes et les vexations pour en extraire un gain de plaisir – caractérise la construction des trois pièces étudiées. Grumberg part d'événements douloureux et honteux tant pour les juifs que pour les spectateurs français d'autres confessions, tels l'affaire Dreyfus, la collaboration de Vichy et des institutions françaises aux rafles et à la déportation et le refoulement qui a ensuite pesé sur le génocide et sur le témoignage des survivants. Selon Catherine Douzou, ces trois pièces affichent en effet en creux « une trahison et une contradiction d'un pays [la France] par rapport à ses mythes fondateurs⁴ ». Mais l'écriture de Grumberg donne aux personnages comme aux spectateurs la possibilité de ne pas rester dans la

³ Sigmund FREUD, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, B. FÉRON (trad.), Paris, Gallimard, 1985, p. 323 et suiv.

⁴ Catherine DOUZOU, « Le mythe de la France à l'épreuve de l'histoire et du théâtre : la trilogie juive de J.-C. GRUMBERG », dans *La France des écrivains*, Marie-Odile ANDRÉ, Marc DAMBRE et Michel SCHMITT (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 265-274.

déploration de ces malheurs et de les reconnaître, de les prendre en compte pour produire un plaisir partagé et pour restaurer une image de soi malmenée et une fraternité dans le rire commun et concomitant.

La plaisanterie à son propre égard, l'autodérision ou auto-ironie, constitue selon Jean-Marc Moura la clé de l'humour : « à la différence du comique ou de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui¹. » Les personnages juifs de la trilogie recourent sans cesse à cette expression d'un point de vue amusé mais non détaché sur leur propre situation ainsi que sur les vexations qui leur sont imposées. Ils exercent cette faculté en particulier à propos des stéréotypes dépréciatifs qui ont cours sur les juifs et de la stigmatisation dont ils font l'objet. Les juifs polonais de *Dreyfus*... évoquent ouvertement leur mauvaise réputation et l'image de fermeture qui caractérise leur communauté.

MYRIAM. Il n'y a pas que les juifs qui l'ont défendu, Zola par exemple...

MICHEL. Zola ! Zola ! D'abord tu es sûre qu'il était pas juif Zola ?

MYRIAM. Mais, ma parole, tu vois le mal partout² !...

À un sioniste venu donner une conférence dans leur salle qui leur explique qu'Israël sera un pays comme les autres, une comédienne répond : « Comment ça comme les autres ? Pour nous, pour les juifs un pays comme les autres ? Alors à quoi ça servirait d'être juif³ ? »

C'est dans *Zone libre* que les personnages sont le plus souvent amenés à tourner en dérision des aspects de leur condition pour se libérer de la discrimination et pour surmonter leurs inquiétudes et interrogations. Dans la première

moitié de la pièce, la colère de Simon contre les persécutions s'exprime à travers un certain iconoclasme à l'égard des traditions spécifiques à la communauté juive. Sur le mode de l'antiphrase, il va jusqu'à justifier l'ostracisme à l'égard des juifs et renier la circoncision.

SIMON. [...] si je pouvais me le recoller, moi, quitte à me le fixer avec une punaise, je le ferais ! Rien que pour être libre d'aller et venir comme tout le monde dans ce putain de pays [...] ! Bon, bon, admettons qu'il faille des enfants pour que tout ce bordel se perpétue, admettons, admettons... Mais pourquoi précisément des enfants juifs ? Pourquoi puisque plus personne n'en veut ? Pourquoi insister ? C'est mal élevé à la fin de s'imposer comme ça et c'est malsain⁴.

Le fait de jouer avec ces circonstances pénibles, de feindre d'y trouver des aspects étonnants ou plaisants, permet à ces personnages de s'extraire de leur position de victime pour venir occuper aussi la position du spectateur. En cela, l'autodérision et l'antiphrase humoristique contribuent à déstabiliser l'illusion mimétique et la séparation scène-salle. Certes, l'on ne peut qualifier la dramaturgie de Grumberg d'épique – les acteurs imitent bien une action ou une conversation –, cependant faire de l'humour un ressort majeur de son écriture permet à cet auteur de créer une forme intermédiaire de distanciation et une dimension réflexive sur les situations et l'enchaînement des actions. Dans cette trilogie de Grumberg, l'on frôle sans cesse le drame, mais sans jamais y accrocher ; toujours une remarque ou une attitude vient indiquer qu'une autre voie est possible. Comme le recommande Brecht⁵, la

⁴ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 300 et suiv.

⁵ Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht affirme d'abord avec force la vocation du théâtre à être un divertissement, mais il lui attribue aussi la fonction d'instigateur du doute vis-à-vis de ce qui paraissait naturel ou allant de soi : « voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations qu'il donne de la vie des hommes en société. [...] Cette méthode, afin de découvrir la mobilité de la société, traite les états où se trouve celle-ci comme autant de processus, qu'elle suit dans

¹ Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 93.

² Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *op. cit.*, p. 62 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 71.

dramaturgie de Grumberg met plus en évidence les contradictions et les ambiguïtés qui empêchent de donner un sens unique et définitif à une situation.

Détournement des caractères et des stéréotypes

Le rétablissement de l'ambivalence et de la nuance désamorce les automatismes de pensée, les catégorisations et les schématisations simplistes ou manichéennes. Grumberg recourt à l'humour car il lui permet de dépasser la caricature et la réduction auxquelles mène le comique de caractère, de répétition ou de situation. Ces procédés plus habituels du rire apparaissent certes dans la trilogie – en particulier dans *Dreyfus...* –, mais sans être systématiques ni complets. Le comédien tailleur de profession chargé de coudre les costumes est par exemple obsédé par l'importance de l'habit.

MOTEL (*n'y tenant plus, avance timidement*). Quand il aura le costume, le sabre, les boutons¹...

MOTEL (*timidement*). Tu sais, Maurice, quand même, je suis sûr qu'avec le costume, les accessoires²...

MOTEL. Je pense bien et quand il aura...

MAURICE (*le coupant gentiment mais fermement*). Je t'en prie, ne le dis pas !

MOTEL. Bon, bon... je le dis pas... quand même le costume, ça joue³...

Toutefois il ne se réduit pas à un rouage destiné à faire rire de son obsession ; ses répliques traduisent aussi une grande lucidité par rapport aux illusions idéologiques ou narcissiques. Grumberg refuse les personnages caricaturaux,

dépourvus d'épaisseur et de contradictions. Il fait dire à l'une des actrices qui refuse de croire à l'histoire de Dreyfus : « un personnage, il lui faut du dur et du mou, du noir et du blanc, sinon c'est une statue, pas un rôle⁴... »

L'oscillation et l'esquive par rapport à un caractère stéréotypé concerne ainsi la majorité des personnages de la trilogie. Claudine Nacache-Ruimi, dans son étude sur *L'Atelier*, observe que Grumberg « part de figures qui semblent peu nuancées pour créer, insensiblement, des personnalités moins simples qu'il n'y paraît⁵ ». Elle donne l'exemple du personnage d'une ouvrière, Mimi, qui à première vue correspond tout à fait au stéréotype de la midinette parisienne délurée, gouailleuse et sympathique, mais qui se révèle aussi par moments jalouse, médisante ou cruelle.

L'on peut également observer ce jeu avec les types et les stéréotypes dans *Zone libre*. Le personnage de la mère incarne presque totalement le stéréotype de la vieille mère juive, qui récrimine pour tout et n'a pas conscience des circonstances réelles. Ce type semble d'abord la définir puisque dans la première scène sa fille fait remarquer que « même quand elle se tait, [...] elle se tait comme une vieille juive⁶... » Cependant, au fil des scènes, Grumberg introduit des actions et des répliques pour suggérer qu'elle adopte cette attitude revêche et théâtrale comme une stratégie pour ne pas plier face aux conditions de la clandestinité. Une didascalie traduit cet état d'éveil et d'attention dissimulé sous une indifférence apparente.

L'enfant pose alors une lettre sur la table. [...] Il sort, très fier. Au passage, il s'arrête un instant, presque sous le nez de madame Schwartz, qu'il dévisage. Celle-ci lui tire brusquement la langue, tout en portant ses deux mains en pavillon autour de ses oreilles. L'enfant, partagé entre le rire et la peur, s'enfuit à toutes jambes. Madame Schwartz alors retombe dans son apathie⁷.

ce qu'ils ont de contradictoires. » Bertolt BRECHT, *Petit organon sur le théâtre*, B. LORTHOLARY (trad.), dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 369.

¹ Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Claudine NACACHE-RUIMI, *Étude sur Jean-Claude Grumberg L'atelier*, Paris, Ellipses, 2007, p. 32.

⁶ Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 265.

⁷ *Ibid.*, p. 275.

Dans un premier temps, cette exploitation parodique des représentations et catégories figées, que constituent les stéréotypes, amène les spectateurs à rire ensemble de ce qu'ils connaissent et reconnaissent. L'on trouve donc une certaine dépendance aux conceptions et aux demandes du public dans la dramaturgie de Grumberg – il se compare à l'homme malade qui veut et parler de sa maladie, et être réinvité. Mais cet écrivain, comme de nombreux dramaturges contemporains, ne vise pas ce simple rire de supériorité et de reconnaissance de la part de son public. Son recours aux stéréotypes laisse toujours aussi entendre, en contrepoint implicite, que ces stéréotypes à un tel point diffus, connus et intégrés dans les consciences européennes, ont été un vecteur majeur de l'exclusion puis de l'extermination des juifs.

Grâce aux ambivalences et aux paradoxes de l'humour, Grumberg parvient à évoquer de manière puissante des événements douloureux ou tabous pour le public français ou francophone auquel il s'adresse. Le travail de l'implicite et l'invocation en creux du savoir historique fait osciller le sens de nombreuses répliques entre drôlerie et mélancolie. Grumberg récuse par là l'accablement monolithique corrélé à la Shoah ; il dégage plutôt la faille, la finitude et la partialité partagées par tout homme. L'exploitation de l'humour permet aussi d'échapper à la stigmatisation sur laquelle se fonde souvent le rire. Dans la comédie traditionnelle ou le boulevard, l'on rit du défaut ou de la situation d'un personnage. La trilogie de Grumberg présente plutôt des êtres qui accommodent leurs railleries d'une nuance compatissante et complice. Les protagonistes ont certes des défauts, des travers et des manies propres ; pourtant ils ne sont jamais complètement identifiables à ces caractéristiques négatives. Chaque protagoniste se présente à travers une épaisseur de contradictions, et peut faire preuve d'un regard décalé, d'autodérision humoristique, sur ses difficultés.

L'humour, par ses décalages incongrus et ses retournements du sens habituel, constitue

pour Grumberg une manière de désamorcer l'immédiateté et la prégnance des émotions. Le rire chez Grumberg repose sur ce mouvement paradoxal d'affleurement des affects et de brusque retrait, de dégageant hors de cette dynamique des émotions pour ramener la focalisation sur un fait ou un sujet plus futile ou plus prosaïque, lié aux nécessités matérielles de la vie.

Enfin, la trilogie juive suscite le rire à partir des stéréotypes qui schématisent et caricaturent diverses appartenances identitaires. Mais l'esthétique de Grumberg fait également rire de ce mécanisme de stéréotypie, pour mieux l'approcher et le rendre visible. Le penchant humain pour la caricature et la réduction de l'autre à ses propres conceptions est reconnu, affiché et démonté plutôt que condamné sans examen. La reconnaissance bienveillante de la finitude humaine s'oppose à tout catastrophisme péremptoire et à toute damnation de l'humanité, et inscrit finalement bien le travail de Grumberg dans la tradition de l'humour vagabond, interrogateur autant que consolateur.

L'humour a été pour les juifs un moyen de déjouer les persécuteurs, de ridiculiser le tsar et les pogromistes ; mais sans prétendre opposer une vérité à une autre ; car l'humour exigeait d'eux autre chose encore : qu'ils se moquassent aussi d'eux-mêmes, pour qu'à l'idole renversée, démasquée, exorcisée ne fût pas immédiatement substituée une autre idole¹.

Élisabeth CASTADOT^a

¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond humour », dans *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 157.

^a Aspirante du F.R.S.-FNRS

COMMENT L'HORREUR PEUT-ELLE NOUS FAIRE RIRE ?

MODALITÉS DU COMIQUE DANS QUELQUES PIÈCES ANGLAISES CONTEMPORAINES

« Rien n'est plus drôle que le malheur¹ » 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 malheureux². » 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'écœurement³ et comme spectacle monstrueux⁴, 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 dommage⁵ » 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'horreur⁶. » Du tragique, l'émotion d'horreur conserve la

³ « 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.

⁴ « 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.

⁵ [49a31] *Ibid.*, p. 35.

⁶ André STANGUENNEC, *Les Horreurs du monde. Phénoménologie des affections historiques*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 5.

¹ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, dans *Théâtre 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 158.

² Samuel BECKETT, *Watt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 49.

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 parodie¹.

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 ?

Malaise dans le burlesque

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*². »

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

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

² 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 étude¹. 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 méconnaissable². »

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 minimales 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.

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

² André STANGUENNEC, *op. cit.*, p. 14.

1. – Tu penses que je ne sais pas ce que j'ai dit¹ ?

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 gencives².

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 lèvres³. » 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.

¹ 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.

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

³ 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'accélérant, 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 corps¹ », mais c'est aussi ce qui « se construit de ne pas reconnaître ses proches : rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenir². » 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 visage³ », 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 bougie⁴. 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 hhhrrr⁵. » 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 pensable⁶. » 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 dernier⁷. »

¹ 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.

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

³ Friedrich DÜRRENMATT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66.

⁴ Peter BARNES, *Laughter!*, dans *Plays 1*, op. cit., p. 344.

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

⁶ Julia KRISTEVA, op. cit., p. 9.

⁷ 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 sang¹.

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 maman².

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 ridicule³ » 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 mauvais⁴. » 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 inexplicée 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

¹ 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.

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

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

⁴ 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 pareils¹ ! » 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 culture². » 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

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

² « 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 ? Non¹.

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 pas². » Toute l'horreur physique du châtiment 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 nature³. » 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-renouveau⁴. » 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 boueux⁵ ! » ; « Finie la rigolade⁶ ! » (« *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 voici⁷. » 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 désespoir⁸. »

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

¹ S. BERKOFF, *op. cit.*, p. 41.

² Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 93.

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

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

⁵ S. BECKETT, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁸ 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.

existante¹. » 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 mort². »

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

¹ André STANGUENNEC, *op. cit.*, p. 20.

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

HUMOUR ET ANARCHIE

LE RIRE CRUEL D'ANTONIN ARTAUD

La conception de l'humour que l'on peut retracer dans les écrits d'Antonin Artaud est marquée par sa modernité : elle est tributaire des « avancées [qui], lorsqu'on leur propose des réalités humaines pour en rendre accessible la logique, butent sur une réalité psychique qui met à mal la conscience et s'exposent au battement de l'être¹. » Effacement des frontières entre sujet et objet, psychisme archaïque et pulsionnel, familiarité avec la folie, voilà sur quoi Artaud fonde sa notion du rire et de l'humour qui relie le comique et le terrifiant. L'humour, force destructive et anarchique, dérange et révolte car il remet en cause l'homme – autant son corps que son esprit – et sa réalité pour l'exposer au battement de la vie.

« Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire [...]. Parce qu'il a perdu [...] le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire² » ainsi est le diagnostique d'Antonin Artaud face à un théâtre qu'il accuse d'avoir perdu tout contact avec l'homme et avec la force bouillante de la vie. Avec sa vision d'un théâtre de la cruauté Artaud défend un nouveau théâtre qui devait se recentrer sur l'homme, « [le] remettre en cause organiquement » et bouleverser « ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité³ ». Dans le premier manifeste de son théâtre de la cruauté, paru en 1932 dans la NRF, il décrit un théâtre qui s'engage à refaire un nouveau corps humain afin de lui rendre la force organique d'une vie

passionnée et convulsive. Dans le but de retrouver les forces du spectacle scénique, il clame le retour vers un langage sensible et charnel dans lequel doivent s'impliquer le corps et la sensibilité entière de l'acteur et du spectateur. Le rire serait muni de ce pouvoir : il est l'impulsivité de la matière nerveuse et secoue physiquement. Dans le rire, le corps se libère de la raison, rétablissant la primauté de la nature et de la vie sur la civilisation. Le rire, visant à la résolution dans l'extase de la scission de l'âme et du corps, se dote alors d'un pouvoir révolutionnaire et libérateur. Ce théâtre qui, par tous les moyens, se devrait de remettre en cause le « monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement » ainsi que « tous les aspects du monde objectif et descriptif externe⁴ » devrait obéir au principe anarchique d'un « humour-destruction » lequel, par son pouvoir de dissociation, brise le langage et la réalité afin de toucher à la vie pure pour, dans un second mouvement, les refonder dans la folie en tant que véritable et immanente réalité des choses.

L'humour et les avant-gardes

L'humour est, en effet, pour les avant-gardes⁵ un moyen fondamental dont l'art dispose pour ébranler l'image de l'Homme fondée sur les idéaux du XVIII^e siècle qui conçoit l'Homme en tant qu'être stable, unifié et centré. En lui, se manifeste la cruauté ou, comme le remarqua Baudelaire⁶, la part animale de l'Homme dans laquelle le rire se fonde. Sous l'augure de la psychanalyse – dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, paru en France en 1930, S. Freud

¹ Julia KRISTEVA, « Artaud entre psychose et révolte », dans *Antonin Artaud I : modernités d'Antonin Artaud*, Olivier PENOT-LACASSAGNE (éd.), Paris, Lettres modernes Minard, 2000, p. 15.

² Antonin ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, E. GROSSMANN (éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 528. Le recueil *Le Théâtre et son Double* publié en 1938 regroupe les textes qu'Artaud écrit autour du théâtre de la cruauté.

³ *Ibid.*, p. 560.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. *Humor & Avantgarde*, Ludger SCHERER et Rolf LOHSE (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2004.

⁶ Cf. Charles BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), <http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf> consulté le 15 juin 2011.

décrit le rire comme « phénomène de décharge de l'excitation psychique¹ » – le rire est compris en tant que moment exutoire, libérant les pulsions refoulées et les forces de l'inconscient. André Breton lui consacre d'emblée son *Anthologie de l'humour noir* (1940) dans laquelle il dépeint à partir d'exemples une conception surréaliste de l'humour. Celle-ci se base surtout sur la transgression de normes morales, esthétiques et langagières donnant part à un déplacement du moi vers le sur-moi pour entraîner le triomphe du principe de plaisir². Déjà dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* qui paraît deux ans avant l'*Anthologie de l'humour noir* le chef de file des surréalistes donne une définition de l'humour ; l'humour y apparaît comme un état d'esprit, comme une manière d'être au monde. Cette définition se présente sous forme d'un collage de citations qui seront d'ailleurs en partie reprises dans l'*Anthologie*.

HUMOUR – « Je crois que c'est une sensation – j'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. » (*Jacques Vaché*) « Si l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un *humour* en quelque sorte *objectif*. » (*Hegel*) « L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, mais encore quelque chose de sublime. » (*Freud*)³

Dans sa définition de l'humour, Breton cite donc, parmi d'autres, Hegel en faisant référence à

sa conception d'un humour objectif⁴. Hegel, dans son *Esthétique*, juxtapose cet humour objectif à un humour subjectif qui s'oppose à la réalité par sa négation abstraite, la représentation n'étant alors « plus qu'un jeu de l'imagination, qui combine à son gré les objets, altère et bouleverse leurs rapports⁵ ». L'humour objectif, en revanche, découvre dans la réalité un miroir dans lequel la subjectivité peut se refléter, objet et sujet entrant alors dans un dialogue réciproque. À travers l'humour objectif

« la formation de l'objectif immanente à la réflexion subjective devient l'ensoi intérieur de l'objectif. [...] le reflet subjectif de l'objectif devient pour ainsi dire une dimension de l'objectif même. Cette réflexion de l'objectif en lui-même résulte du propre de l'humour objectif qui le distingue justement c'est-à-dire que la séparation de la forme extérieure et de la signification intérieure est partiellement résolue par l'activité subjective du poète⁶ ».

Selon cette conception de l'humour, la création résout la séparation entre objet et sujet qui était constitutive du romantisme ; ici, sujet et objet ne se font plus face, mais se refondent l'un dans l'autre. C'est là le point de rattachement

¹ Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt, Fischer, 1970, p. 163, (traduction de l'auteur).

² Il écrit sur l'humour : « Il ne s'agit de rien moins que d'éprouver une activité terroriste de l'esprit, aux prétextes innombrables, qui mette en évidence chez les êtres en eux la bête sociale extraordinairement bornée et la harcèle en la dépassant du cadre de ses intérêts sordides, peu à peu. » André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagitaire, 1940, p. 45.

³ A. BRETON, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Rennes, Corti, 1969, p. 14.

⁴ Dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, nous trouvons la note suivante sur Hegel : « Hegel s'est attaqué à tous les problèmes qui peuvent être tenus actuellement, sur le plan de la poésie et de l'art, pour les plus difficiles et avec une lucidité sans égale, il les a pour la plupart résolus... Aujourd'hui encore, c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l'activité surréaliste. » A. Breton, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme, op.cit.*, p. 13.

⁵ Friedrich W. HEGEL, *Esthétique*, C. BÉNARD (trad.), Paris, Librairie Garnier Flammarion, 1997, p. 736.

⁶ « Damit wird die Gestaltung des Objektiven innerhalb des subjektiven Reflexes zum inneren Ansich des Objektiven. [...] die subjektive Reflektiertheit des Objektiven wird gleichsam zu einer Dimension des Objektiven selbst. Und zwar ergibt sich diese Reflexion des Objektiven in sich selbst aus dem entscheidend eigentümlichen Zug des objektiven Humors, daß nämlich ein Auseinanderfallen von äußerer Gestalt und innerer Bedeutung partiell durch die subjektive Tätigkeit des Dichters, d.h. durch das Moment der Verinnerung im Gegenstande, aufgehoben wird. » Wolfgang PREISENDANZ, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, Munich, Eidos, 1976, p. 137.

pour les surréalistes qui, eux, ne s'engagent plus à supplanter la réalité extérieure par celle intérieure, mais à faire fusionner l'objet et le sujet afin de dissoudre la limite entre intériorité et extériorité.

Une réalité réunifiée

Chez Artaud, cette idée se concrétise notamment dans l'objectif, tout à fait central dans ses réflexions esthétiques, de résoudre non seulement la scission entre corps et esprit, mais également celle entre intériorité et extériorité, vie et art – c'est-à-dire entre réalité et représentation –, entre vie et forme.

« Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation. Ce ne sont certes pas les systèmes à penser qui manquent [...] : mais où voit-on que la vie, notre vie, ait jamais été affectée par ces systèmes ? »

L'humour rend compte de la rupture entre *vita* et *forma* qu'Artaud accuse. Il naît du conflit tragique entre la vie toujours en mouvement et la forme abstraite qui la saisit invariablement². L'humour – et c'est là qu'il rejoint l'ironie – consiste à prendre acte des contradictions inhérentes au monde et à toute activité humaine. Il se fonde sur les contradictions – fondamentales et irrésolubles – de la vie et de la réalité constituées de deux systèmes incompatibles mais cependant interdépendants : extériorité et intériorité, absolu et relatif, rationnel et émotionnel.

L'humour, selon Artaud, naît alors justement lorsque la vie toujours en mouvement se libère de la forme qui la saisit invariablement pour laisser apparaître le chaos. Doué d'une force destructrice qui libère la vie du corset que l'homme lui impose, l'humour s'en prend à l'ordre des choses.

Il est « chargé [...] de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique³ ». Il déstabilise les coutumes et bouleverse le système de normes selon lequel la réalité est organisée. Dans l'esprit d'une telle poésie de la faille et de la déconstruction, Artaud, dans *Le Théâtre et son Double*, se propose de « retrouver le secret d'une poésie objective à base d'humour⁴ » afin que le théâtre reprenne le contact immédiat avec la vie. La mise en scène devrait donner « un sens, une utilisation d'un ordre spirituel neuf [...] aux objets et aux choses ordinaires de la vie⁵. » Il s'agit ici beaucoup moins de remettre en cause les objets eux-mêmes, mais beaucoup plus de « remettre en cause les rapports connus d'objet à objet⁶ » c'est-à-dire les rapports *entre* les objets créés par l'esprit. Rendant manifeste le caractère aléatoire de l'ordre des choses qu'il accuse, l'humour se charge d'un pouvoir dissociatif et anarchique sur lequel, selon Artaud, se fonde la poésie.

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos⁷.

Cette poésie humoristique de la discontinuité démonte la pensée rationnelle et les concepts qui, selon Artaud, recouvrent une discontinuité réelle. L'humour nous entraîne dans un mouvement vers une réalité originaire et violente de l'être dans laquelle l'homme expérimente sa propre perte pour retrouver l'intensité intacte de la vie dans le désordre et le chaos. Ce à quoi vise la poésie de l'humour chez Artaud, c'est de ne plus présenter

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 505.

² Une idée que l'on retrouve par exemple chez Bergson et chez Pirandello.

³ A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 582.

⁴ *Ibid.*, p. 529.

⁵ A. ARTAUD, « Le Songe de Strindberg », dans *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, t. II, Paris, Gallimard, 1961, p. 42.

⁶ A. ARTAUD, « Lettre à André Gide du 7 août 1932 », dans *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 528.

la réalité comme un ordre extérieur auquel la nature de l'homme devrait se soumettre – mais de faire apparaître le chaos originaire de l'existence. Un stade de l'être, où la scission entre intériorité et extériorité trouve sa résolution dans l'anarchie et la folie.

Le cinéma et l'humour

C'est à partir des films des Marx Brothers que, dans *Le Théâtre et son Double*, Artaud développe sa conception d'un « humour-destruction¹ », d'un humour qui engendrerait une « libération intégrale », un « déchirement de toute réalité dans l'esprit² ». Le cinéma comique américain est, de fait, emblématique d'une nouvelle poésie de l'humour telle qu'elle est envisagée par les avant-gardes en général et par Artaud plus spécifiquement³.

Tout d'abord, c'est le cinéma en tant que moyen de représentation même qui, par la nature de ses images, rencontre les idéaux avant-gardistes. Le cinéma, en tant que machine de production d'images qui se nourrissent dans le réel, comme nul autre art avant lui, abolit la frontière entre intériorité et extériorité, entre vie et art pour fondre l'un dans l'autre. Dans *Le cinéma et l'homme imaginaire* Edgar Morin décrit la complémentarité du réel et de l'imaginaire, du subjectif et de l'objectif qui est propre au cinéma :

Le cinéma est donc bien le monde, mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde, en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation. Sa double et synchrétique nature, objective et subjective, dévoile son essence secrète ; c'est-à-dire la fonction et le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde⁴.

Artaud, dans son introduction au scénario *La Coquille et le Clergyman* qu'il intitule *Cinéma et réalité* (1927), saisit l'immédiateté de la représentation cinématographique et décrit le cinéma en tant que forme artistique qui permet de transférer la vie dans l'art.

La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. [...] Et par le fait qu'il joue avec la matière elle-même, le cinéma crée des situations qui proviennent d'un heurt simple d'objets, de formes, de répulsions, d'attractions. Il ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses⁵.

Voilà ce qui fascine Artaud dans le cinéma : il est en prises directes avec la matière et la libère. L'auteur poursuit :

« Les films les plus réussis dans ce sens sont ceux où règne un certain humour, comme les premiers Malec, comme les Charlot les moins humains. Le cinéma constellé de rêves, et qui nous donne la sensation physique de la vie pure, trouve son triomphe dans l'humour le plus excessif. Une certaine agitation d'objets, de formes, d'expressions ne se traduit bien que dans les convulsions et les sursauts d'une réalité qui semble se détruire elle-même avec une ironie où l'on entend crier les extrémités de l'esprit⁶. »

C'est dans la désagrégation de l'ordre du réel que réside le pouvoir « poétique » du cinéma comique qui libère les objets et avec eux les pulsions de la vie. Dans la critique qu'Antonin Artaud écrit pour la NRF lors de la sortie en salle en octobre 1931 du deuxième film des Marx Brothers, *Monkey Business*, qui sera ensuite reprise dans *Le Théâtre et son Double*, c'est sur le déchaînement des objets, des mots, des gestes, des sons qu'on y observe qu'il recentre son attention. Il décrit cet humour anarchique qui

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p.559.

² *Ibid.*, p. 590.

³ Salvador Dalí ira jusqu'à écrire un scénario pour les frères Marx : *Giraffes on horseback salad*.

⁴ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 208.

⁵ A. ARTAUD, « La Coquille et le Clergyman. Cinéma et réalité », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 248 et suiv.

⁶ *Ibid.*

désintègre toute forme linéaire de la narration et déconstruit toute psychologie des caractères comme « une espèce d'anarchie bouillante, une désagrégation intégrale du réel par la poésie¹. » Ce cinéma réalise l'anarchie métaphysique qu'Artaud réclame pour le théâtre².

Le Théâtre et son Double et Les Marx Brothers

Si, avec l'apparition du film sonore et parlant, ce sont surtout les films des frères Marx qui enthousiasment Artaud, c'est parce leur cinéma n'est pas un cinéma où l'on parle, mais un cinéma qui bouleverse le parlant ; il met en cause la parole et son rapport à l'image. Comme nombre de ses contemporains, Artaud voyait dans la parole une menace à l'esthétique éminemment visuelle du cinéma³. Les films des frères Marx, en revanche, font partie des productions expérimentales qui réagirent aux nouvelles possibilités introduites par le cinéma sonore avant que le cinéma classique narratif ne prenne le devant dans les années trente. Leur humour se développe à partir d'un travail avec les éléments acoustiques et d'un jeu avec les virtualités de l'image et celles du son et de la parole⁴. Il naît

notamment de l'éclatement des concordances entre la dimension visuelle et celle sonore du spectacle, entre corps et discours, entre les objets et la parole, c'est à dire entre signifiant et signifié. Artaud note à propos d'*Animal Crackers* :

[Ce film] a été regardé par tout le monde comme une chose extraordinaire, comme la libération par le moyen de l'écran d'une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas, et s'il est un état caractérisé, un degré poétique distinct de l'esprit qui se puisse appeler *surréalisme*, *Animal Crackers* y participerait entièrement⁵.

En effet, malgré la virulence toujours plus enracinée contre le texte, jamais Artaud ne rejette totalement la parole : « Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination⁶ ».

La séquence finale de *Monkey Business* est, pour Artaud, exemplaire de cet humour destructeur qui joue sur la dimension sonore du cinéma. Il la décrit « comme une hymne à l'anarchie et à la révolte intégrale⁷ ». Cette séquence se recentre autour d'un gag qui, en jouant sur l'interaction des paramètres des corps et des objets et de leur dimension acoustique, arrache au son une nouvelle dimension.

un homme croyant recevoir dans ses bras une femme, reçoit dans ses bras une vache, qui pousse un mugissement. Et, par un concours de circonstances sur lequel il serait trop long d'insister, ce mugissement, à ce moment-là, prend une dignité intellectuelle égale à n'importe quel cri de femme⁸.

¹ A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 591.

² *Ibid.*, p. 559.

³ Outre des raisons esthétiques, ce sont aussi des raisons économiques qui mènent les avant-gardes à rejeter le cinéma parlant. Avec l'expansion du film sonore, le monde du cinéma se commercialise rapidement. Parallèlement à la crise financière mondiale de 1929, l'introduction du film sonore entraîne la concentration des sociétés de production françaises : en 1930 ne subsistent pratiquement plus que Gaumont-Franco, Film-Aubert et Pathé-Nathan. Georges Sadoul témoigne : « Par la faute du “mur d'argent éclaboussé de cervelle” (A. Breton), la liberté du cinéma était morte, puisqu'on ne pouvait plus, comme au temps d'*Emak Bakia* ou d'*Un Chien Andalou*, réaliser des films à petit frais en toute liberté, comme une poésie ou une peinture. » Georges SADOUL, « Souvenir d'un témoin », dans *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1965 : *Surréalisme et cinéma* t. I, p. 9-28, p. 21.

⁴ Également pour le théâtre, Artaud défend une esthétique qui joue sur les interférences entre la dimension sonore et

celle visuelle du spectacle : « De l'un à l'autre moyen d'expression, des correspondances et des étages se créent. » A. ARTAUD, « Le Théâtre et son Double », dans *Œuvres*, *op.cit.*, p. 562.

⁵ *Ibid.*, p. 590.

⁶ *Ibid.*, p. 548.

⁷ *Ibid.*, p. 591.

⁸ *Ibid.*, p. 528. Artaud envisagea de transposer cette séquence au théâtre en substituant à la vache une poupée parlante ou un homme déguisé en animal.

Cette séquence donne au mugissement d'une vache la valeur d'un cri de femme ; elle réalise ce « déplacement de significations¹ » qu'Artaud avait décrit comme étant un élément essentiel de sa vision d'une poésie humoristique. Ici s'ouvre une faille dans la réalité qui mène à une brèche dans l'esprit pour donner une expression immédiate de la vie. Cette séquence démontre que l'unité perceptive apparemment invariable formée par l'image ou l'objet (ici la vache) et le son n'est pas une donnée « naturelle ».

Il faut bien admettre que tout dans la destination d'un objet, dans le sens ou dans l'utilisation d'une forme naturelle, tout est affaire de convention. [...] Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse ; si nous avons entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l'éternité associé l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée².

L'homme crée des concepts afin que sa vie prenne sens et établit des rapports dans le réel afin de pouvoir s'y orienter ; cependant, ses tentatives de saisir le monde ne sont qu'aléatoires. Dans l'humour, l'arbitraire des structures établies est dévoilé et la stabilité de la norme est remise en question. L'humour, en interférant avec la norme, déconstruit et déstabilise l'intégrité et la réalité de l'homme. C'est de là que naît son pouvoir subversif.

[L'originalité absolue] d'un film comme *Animal Crackers*, et par moments (en tout cas dans la partie de la fin) comme *Monkey Business*, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté³.

La déconstruction des règles morales et des coutumes sociales constitue le deuxième grand axe sur lequel l'humour des frères Marx se fonde. En guise d'exemple, Artaud cite une séquence d'*Animal Crackers* dans laquelle un homme fesse une dame avec laquelle il venait de danser. Selon Artaud, cette séquence manifesterait une liberté intellectuelle où l'inconscient se libère. Ici encore, l'humour permet de mettre à nu l'être lui-même en libérant la vie de la norme qui se concrétise ici sous forme d'un code moral ou social. Dans la morale, d'innombrables possibilités d'actions humaines sont écartées sans que pour autant elles cessent d'exister à l'intérieur de l'ordre de la vie. Dans ce geste impulsif, dans cette attitude manquée de la fessée une de ces possibilités latentes de la vie se manifeste.

sur le mot civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations. C'est un monstre chez qui s'est développé jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées. [...] Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux [sic !] diriger. [L'idée de la culture est une] protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et *d'exercer* la vie⁴.

Si Artaud se montre enthousiasmé par le cinéma des Marx Brothers et qu'il l'évoque à plusieurs reprises dans ses écrits sur le théâtre, c'est parce que dans leurs films se manifeste un humour subversif qui met à mal les normes et les structures établies. Cet humour anarchique déstabilise l'ordre de l'être, il désintègre la réalité. Ici, la vie toujours en mouvement se libère de la forme qui la saisit invariablement. Cette forme de l'humour qui ébranle l'ordre pour laisser

¹ *Ibid.*, p. 528.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 590.

⁴ *Ibid.*, p. 506.

apparaître le chaos est emblématique d'un humour-destruction qu'Artaud cherche à établir au théâtre : un humour qui libère la conscience pour l'exposer au battement de l'être ; un humour qui rétablit un stade de l'être originaire, un état d'être avant la norme dans lequel la scission de l'homme et du monde trouve sa résolution dans l'extase. Cette réalité où, dans la vision d'Artaud

d'un nouveau théâtre, l'humour nous entraînerait inéluctablement par le rire qui fait vibrer la chair au rythme pulsionnel d'une force archaïque serait alors celle sans repères de la folie.

Caroline SURMANN

LE RIRE PAR L'ABSURDE étrange surréaliste, rire existentialiste et absurde contemporain

Des photographies de Man Ray jusqu'aux morceaux des Rita Mitsouko, en passant par les pièces d'Eugène Ionesco, cet article propose un parcours qui suit le phénomène de l'absurde dans l'art et les productions culturelles à travers des périodes socio-historiques marquantes du ^{xx}^{ème} siècle. En effet l'absurde est considéré ici comme une réponse-réaction moderne et contemporaine face à des événements traumatisants comme les guerres. La violence, l'incompréhension, l'incommunication sont aussi des réalités qui ont donné lieu à des œuvres artistiques et culturelles plus ou moins proches de l'idée de l'absurde. C'est le cas des surréalistes, chez qui le phénomène de l'étrange trouve des origines similaires à celles de l'absurde. Caractérisé par la rencontre, la fusion et le jeu entre éléments du banal, l'étrange n'aboutit cependant pas forcément au rire, contrairement à l'absurde tel qu'il est étudié dans cet article. C'est le sens existentialiste employé par le théâtre de l'absurde dont il est question. Les manières de faire advenir de l'absurde comprennent notamment l'exagération, les jeux de mots et la mise en contraste entre le ton léger et la gravité du sujet. L'absurde devient l'élément déclencheur d'un rire à la fonction cathartique. Avec l'époque contemporaine, si l'étrange et l'absurde subsistent, leurs causes et leurs fonctions semblent plus indéterminées, car sans doute plus complexes. Les contrastes, les décalages se muent en paradoxes. Le rire par l'absurde est poussé jusque dans ses limites, jusqu'à devenir une honte face à soi-même – comme l'écho d'horreurs (in-)humaines que sont par exemple les guerres.

Un certain nombre d'introductions d'ouvrages consacrés au rire¹, comme pour anticiper sur

¹ Avec un hommage ici au regretté Paul Beaud, sans qui mon premier travail sur cette thématique n'aurait jamais vu

d'éventuelles critiques, s'excusent du ton (trop) sérieux propre à un exposé scientifique². Ce décalage entre le ton austère du chercheur ou de la chercheuse et le caractère « comique » de l'objet qu'est le rire, rappelle celui qui sépare et relie le sérieux d'une scène absurde jouée, donnée à voir et à entendre, de la parfois étonnante réponse qui peut s'ensuivre, sous forme d'éclat de rire, d'ébranlement. Pour résumer, le surgissement d'un rire est toujours en lien avec un décalage, qu'il s'agit de le constater (rire-de) ou de l'atténuer (rire-avec). Le rire est considéré ici dans sa forme concrète, actualisée dans une situation interpersonnelle, socio-historique et culturellement indexée.

L'absurde est communément assimilé au non-sens. Mais s'ils présentent des similitudes, telle la forme processuelle d'apparition, à savoir le décalage entre le sérieux du ton avec lequel ils ont été énoncés et la réponse qui peut prendre la forme d'un rire, l'absurde et le non-sens se distinguent cependant par leur rapport à la signification, au sens. Le non-sens est un rejet ludique du sens, un refus catégorique qui par un effet de surprise peut conduire au rire ; l'absurde en revanche procède par degré et, d'autre part, est saisi comme tel au moyen d'un contexte socio-historique de sens et de valeurs. En d'autres termes, l'absurde connaît des paliers d'absurdité, alors que le non-sens est de l'ordre du tout ou rien. Le comique par l'absurde comprend par conséquent un cheminement plus complexe que le comique par le non-sens. En plus de la surprise

le jour (travail de mémoire de licence en sciences sociales, *Rire. Vers une approche sociologique du rire*, Université de Lausanne, 2003).

² Cf. Jean FOURASTIÉ, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983 ; Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

qui est le mécanisme essentiel pour le comique par le non-sens, le comique par l'absurde s'échafaude sur des dispositifs tels que la moquerie, la dégradation, la sociabilité, la connivence.

Nous articulerons la notion d'absurde avec celle d'étrangeté, dont l'emploi par les surréalistes est au mieux éclairé par le célèbre article de S. Freud, *Das Unheimliche* : « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières¹. » Nous le voyons, l'étrange ne devrait pas faire rire, il est a priori sérieux. Au contraire l'absurde, au sens restreint, c'est-à-dire de « théâtre de l'absurde », est risible et potentiellement comique. Cela n'empêche que l'absurde et l'étrange jouent tous deux d'un déplacement des frontières.

Il s'agira de prendre au sérieux le comique par l'absurde, et montrer du rire qu'il suscite sa complexité intrinsèque (des caractéristiques particulières) et extrinsèque (des conditions socio-historiques permettant son apparition sous des formes plus ou moins déterminées). Nous concevons l'œuvre comme contenant à la fois des traces du processus de sa production ainsi que des éléments anticipant sur les formes de réception possibles – l'œuvre comme étant au carrefour de ces deux processus socio-culturels².

Comme l'a fait Mikhaïl Bakhtine pour le rire³, nous suivrons une progression chronologique dans une perspective socio-historique, en nous cantonnant au xx^e siècle, en prenant en compte les deux événements majeurs que sont les guerres

mondiales. Si le théâtre de l'absurde, postérieur à la Seconde Guerre mondiale, cherche à susciter le rire, tel n'est pas forcément le but du mouvement surréaliste, doté d'un goût pour l'étrangeté. Tous deux connaissent toutefois des conditions d'apparition analogues : ils sont des réponses artistiques à la guerre ainsi qu'aux aspects qui y ont trait, et que dénoncent ces deux mouvements. Dans ce contexte, le rire semble remplir une fonction cathartique. Bien qu'un peu plus éloigné des deux guerres, l'Occident contemporain reste marqué par ces événements. Parce que des atrocités commises ont été connues après coup suite aux guerres (camps de concentration, etc.), le sentiment de perte s'est davantage creusé depuis l'avènement du courant existentialiste, duquel le théâtre de l'absurde a puisé son inspiration. L'absurde contemporain n'est plus directement collectif, mais individuel, rendant sa compréhension difficile.

De l'étrange sublime dans la photographie surréaliste

André Breton (1896-1966) dans son Manifeste du surréalisme, publié en 1924, définit ainsi le mouvement dont il est habituellement considéré comme le fondateur : « Surréalisme. n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercée par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou orale⁴ ».

Antérieur au surréalisme, le mouvement Dada, fondé par Tristan Tzara en 1916, a eu sur celui-ci une influence certaine. Dada, un mot trouvé au hasard dans le dictionnaire, est une réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale par la subversion, la provocation, le bannissement des frontières entre les peuples et les arts, la

¹ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie BONAPARTE (trad.), Paris, Gallimard, 1933, p. 165.

² Cf. Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem BOUZAHER (trad.), Paris, Grasset, 1985 ; Paul RICOEUR, *Temps et récit, tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; Dorothy SMITH, « Les textes comme instruments de l'organisation sociale » dans *Revue internationale des sciences sociales*, n°36, 1984, p. 59-75.

³ Mikhaïl BAKHTINE, « Introduction. Posons le problème » dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-67.

⁴ Adam BIRON et René PASSERON, *Dictionnaire générale du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre, p. 388.

destruction de tout système. L'expression artistique devient ici une forme d'objection à la violence, une sorte de politique anti-violence. S'il est possible de déceler des traces de traumatismes causés par la Première Guerre mondiale dans les premiers travaux surréalistes comme dans les activités dadaïstes, on peut voir dans les travaux surréalistes des années trente des craintes éveillées par l'imminence de la Seconde Guerre. Sans doute la caractéristique la plus marquante du mouvement surréaliste se trouve-t-elle dans la réponse politique qu'il apporte, contrairement au Dada qui reste une forme de critique pure. L'amour¹ et la beauté seraient pour les surréalistes des manières de se sublimer et de sublimer un quotidien oppressant.

En considérant les usages faits par les surréalistes de la photographie, on se rend compte que l'étrange résulte de procédés et de techniques qui demandent une excellente maîtrise, ce qui pourrait être vu comme un paradoxe car on aurait pu s'attendre à une plus grande place laissée au hasard technique, quand il s'agit de produire un phénomène qui s'appuie entre autres sur les coïncidences. C'est ainsi que l'objectif de révéler le mystérieux – la révélation² comme concept central – est atteint par l'usage d'un procédé qui part du réel. Les procédés recourus sont par exemple la juxtaposition, la superposition, la fragmentation ou la dissolution. Et les techniques sont autant la solarisation, le photomontage, le photocollage, le photogramme, le flou, la distorsion, le recadrage, le brûlage, le grattage que le voileage. Ils sont utilisés dans le but de faire ressortir un mouvement, un déplacement, mais aussi un arrêt, un basculement vers l'informe, l'étrange, l'insolite. Le mystérieux peut ainsi se transformer en un merveilleux³, en une « beauté convulsive⁴ » dirait André Breton.

¹ Cf. André BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

² Cf. Louise MERZEAU, « La convulsion des choses : surréalisme et photographie », dans *La Recherche photographique*, n°15, 1993.

³ Cf. Rosalind KRAUSS, Jane LIVINGSTON, et Dawn ADES, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.

⁴ André BRETON, *op. cit.*, p. 26.

L'inquiétant s'insinue par exemple avec le processus de placage de vivant sur de l'inanimé, telle que la série de photographies intitulée *La Poupée* (1934-1949) de Hans Bellmer. Il est possible d'y voir une référence à Coppelia, la poupée automate d'un des contes d'Hoffmann, *L'homme au sable*⁵. La formule évoquée rappelle en négatif celle d'Henri Bergson, « du mécanique plaqué sur du vivant⁶ », qui serait selon cet auteur une des principales caractéristiques du comique. Si le rire n'est pas au rendez-vous dans le type d'œuvres surréalistes comme *La Poupée* de Bellmer – à moins d'un rire de décompression⁷ en réponse à l'inquiétant – l'étrange et le mystérieux se parent néanmoins d'une esthétique touchante et parfois charnelle.

De la rigidité d'un automate, les œuvres surréalistes peuvent glisser vers la plasticité du corps humain, jusqu'à frôler avec l'informe comme dans *Primat de la matière sur la pensée* (1932) et *Anatomies* (1930) de Man Ray. Le corps semble se liquéfier, devenir une masse magmatique aux contours mouvants. Ce jeu sur la figure du corps comprend aussi les gestes photographiques de la fragmentation qui rappellent la décomposition cubiste également appliquée sur le corps humain. Dans *Le Combat des Penthésiléas* (Raoul Ubac, 1939), des fragments de chair apparaissent, se superposent et se recomposent dans un tableau panoptique proche de *Guernica* (Pablo Picasso, 1937).

Matière poétique de l'étrange, la rencontre entre la beauté et le surréalisme donne lieu d'abord à des flashes explosifs comme dans *Explosante-fixe* (Man Ray, 1934), puis donne à voir

⁵ Cf. E.T.A. HOFFMANN, *L'homme au sable*, Paris, Flammarion, 2009.

⁶ Cf. Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Vendôme, Quadriga/PUF, 1981.

⁷ Cf. Herbert SPENCER, « La physiologie du rire » dans *Essais de morale, de science et d'esthétique. T. 1. Essais sur le progrès*, Paris, Germer Baillière et Cie, 1886, p. 293-314 ; David VICTOROFF, *Le rire et le risible*, Paris, PUF, 1953. Herbert Spencer est celui à qui l'on attribue l'idée d'un rire telle qu'une soupape sous pression qui se relâche au moment où le rire apparaît. C'est la conception psychophysiologique du rire.

des fantasmés colorés en noir et blanc (*Érotique-voilée*, Man Ray, 1935), et enfin se transforme en un heureux hasard non dénudé de mystère (*Magique-circonstancielle*, Brassäi, 1931). Ces composantes de la « beauté convulsive » s'incarnent dans des œuvres photographiques mises en scène, prises sur le vif ou résultant d'une rencontre fortuite entre des éléments peu habitués à se côtoyer. L'effet de ces rencontres peut être déroutant à l'image de la sensation de confusion des échelles et la perte de repères face à *De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle* de Man Ray (1934), où une cuiller est posée sur un soulier. Cette inquiétante beauté peut donc revêtir par moments des airs de malice, quand elle ne nous subjugué pas avec un vertige sur-réaliste comme dans la photographie de Renée Jacobi couchée à la renverse (*Sans titre*, Jacques-André Boiffard, 1930). Dans cette photographie de celui qui a été entre autres l'assistant de Man Ray, on fait face à un corps féminin qui semble être en lévitation. Les yeux clos et l'air serein, le visage est étonnamment détendu, tandis que le reste du corps est comme aspiré vers le haut. Si le procédé est simple (le retournement du cliché) – d'ailleurs cette photographie rappelle celle de Man Ray, *La femme aux longs cheveux*, 1929 –, l'effet est troublant. On peut aussi avoir l'impression que ce corps sort de la photographie, telle une reproduction qui donne l'impression de la trois dimensions. Ainsi en regardant cette femme aux yeux fermés, on plonge dans la photographie en même temps qu'elle semble en sortir. Dans un certain sens cette femme sublime le procédé photographique, tout comme le surréalisme tente de sublimer le quotidien, grâce à un regard réinventé, renversant.

Théâtre de l'absurde, comique de l'absurde et le rire existentialiste

Si le surréalisme a été une réaction artistique notamment à la Première Guerre mondiale, le théâtre de l'absurde répond quant à lui à la Seconde Guerre. Les deux mouvements dénoncent les pensées totalitaires et fascistes. Par « théâtre de l'absurde » est entendue ici la forme théâtrale apparentée à la posture existentialiste pour qui le monde est dépourvu de transcendance et d'explication métaphysique. Le divin est une construction sociale. L'être humain, seul face à lui-même, reconstruit comme il peut son monde pour ne pas y perdre pied : « dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité¹. » Si le constat est cinglant, la renonciation n'est pas encore à l'ordre du jour. L'expression artistique tient lieu de protestation vis-à-vis d'un état incompréhensiblement injuste du monde. « Sentir l'absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, c'est déjà l'avoir dépassé ; pour le dépasser, il faut d'abord s'y enfoncer. Le comique c'est de l'insolite pur ; rien ne me paraît plus surprenant que le banal ; le surréel est là, à la place de nos mains, dans le bavardage de tous les jours². » Le fait d'en rire est pour ainsi dire existentiel chez les dramaturges de l'absurde.

Si le regard est caustique et souvent désabusé sur les manières stéréotypées de penser, sur les comportements petits-bourgeois, sur les fonctionnements de notre raisonnement, sur les mécanismes de communication et d'incommunication, il n'est pas certain que le rire fut systématiquement une réponse attendue par les auteurs. En revanche, quand le comique

¹ Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 20.

² Eugène IONESCO cité par Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 137.

apparaît, il a une forme qui ne renvoie ni complètement à celle de la dégradation, de la moquerie (le rire-de), ni complètement à celle de la joie, de la convivialité (le rire-avec), ni complètement et uniquement à celle de la surprise. En résumé le rire moqueur montre-t-il la supériorité d'un groupe, d'une personne, d'une chose sur une autre. Il s'agit d'un rire moral qui pousse les personnes à la conformité, ou du moins il prend source dans une logique de conformité à la majorité. Alors que le rire convivial signifie la joie de faire partie d'un groupe, qu'il soit dominant, marginal, uniforme ou hétéroclite. Eugène Dupréel¹ disait qu'une forme complète du rire comprend en même temps la moquerie et la joie de former un groupe.

Le rire par l'absurde se rapproche quant à lui du rire de surprise, dans le sens où il est souvent provoqué par une situation étonnante, étrange, surréelle ou farfelue. Drôle et surprenante est par exemple la séquence de la sonnette² dans *La Cantatrice Chauve*. Le jeu se porte sur l'incidence, la coïncidence ainsi que les incoordinations entre une cause ou plutôt un fait (une sonnette de porte retentit) et un effet ou plus exactement une conséquence habituellement attendue (quelqu'un attend derrière la porte). Il y a dans cette séquence également une réflexion facétieuse à propos de la formulation d'une règle ainsi que de sa pertinence avec l'expérience et la réalité.

– (Mme Smith) [...] mon mari disait que lorsqu'on entend sonner à la porte, il y a toujours quelqu'un.

– (M. Martin) La chose est plausible.

– (Mme Smith) Et moi, je disais que chaque fois que l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne.

– (Mme Martin) La chose peut paraître étrange³.

Néanmoins, statistiquement de l'expérience qu'ils ont partagée, Mme Smith devrait avoir

raison : sur quatre sonnettes entendues une seule s'est avérée avec quelqu'un derrière la porte.

L'étrange, le cocasse mais aussi l'ingéniosité de cette séquence se trouvent dans son dénouement :

– (M. Smith) Quand j'ai ouvert et que je vous ai vu, c'était bien vous qui aviez sonné ?

– (Le pompier) Oui, c'était moi.

– (M. Martin) Vous étiez à la porte ? Vous sonniez pour entrer ?

– (Le pompier) Je ne le nie pas. [...]

– (Mme Martin) Et quand on a sonné la première fois, c'était vous ?

– (Le pompier) Non, ce n'était pas moi.

– (Mme Martin) Vous voyez ? On sonnait et il n'y avait personne.

– (M. Martin) C'était peut-être quelqu'un d'autre ?

– (M. Smith) Il y avait longtemps que vous étiez à la porte ?

– (Le pompier) Trois quarts d'heure.

– (M. Smith) Et vous n'avez vu personne ?

– (Le pompier) Personne. J'en suis sûr.

– (Mme Martin) Est-ce que vous avez entendu sonner la deuxième fois ?

– (Le pompier) Oui, ce n'était pas moi non plus. Et il n'y avait toujours personne. [...]

– Et qu'est-ce que vous faisiez à la porte ?

– (Le pompier) Rien. Je restais là. Je pensais à des tas de choses.

– (M. Martin) Mais la troisième fois... ce n'est pas vous qui aviez sonné ?

– (Le pompier) Si, c'était moi.

– (M. Smith) Mais quand on a ouvert, on ne vous a pas vu.

– (Le pompier) C'est parce que je me suis caché... pour rire⁴.

L'absurde se trouve ici autant dans le fait que quand on sonne il n'y a pas toujours quelqu'un (ce postulat considère la parole du pompier comme étant fiable), que dans le fait qu'aux deux premières sonnettes, les Smith et les Martin n'aient pas vu le pompier, alors que de toute évidence il était là en train de penser à des tas de choses. Aux observations contradictoires suite au

¹ Cf. Eugène DUPRÉEL, « Le problème sociologique du rire » dans *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949, p. 27-69.

² Eugène IONESCO, *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 47-60.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 56-59.

problème posé par la sonnette – contradictoires mais tout à fait « vraies » si l'on tient compte de l'expérience vécue par les personnages – « jamais personne » et « toujours quelqu'un », découle logiquement la conclusion relativiste qui dit que « Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne¹. »

Comme une forme de relâchement après un moment de mise sous pression, le rire de surprise fonctionne quasiment comme le rire de détente psychophysiologique analysé par Herbert Spencer, à la différence que le premier comprend autant des surprises environnementales qu'intellectuelles. Le comique par l'absurde est la rencontre entre les trois types de rires évoqués jusqu'ici : le rire de surprise, la moquerie et le rire convivial. L'insolite d'une situation absurde est le déclencheur du rire. On se moque de l'absurdité de la situation, en même temps que ce rire de dérision nous chatouille comme la plume que nous tenons dans la main pour chatouiller l'autre. Si le comique par l'absurde a besoin de l'insolite, du surprenant pour se manifester, c'est qu'il est plus indirect qu'un rire de l'ordre de la brimade sociale comme l'étudie Henri Bergson². Et alors qu'il paraît moins affecter les subjectivités coprésentes, le comique par l'absurde touche peut-être plus profondément la nature de chacun, ce qui expliquerait l'espèce d'attendrissement qu'il est possible de ressentir vis-à-vis d'une situation absurde qui laisse la place au rire. Remarquons enfin le sérieux des personnages, ou leur non-rire, quand le pompier leur apprend qu'il s'était caché pour leur faire une farce. Le ridicule d'une situation est un des procédés du comique par l'absurde. Ce ridicule-ci est perçu avant tout par un regard extérieur à la situation. Le spectateur a la distance idéale pour en rire, si pour autant il est réceptif à ce genre d'humour. Mais en principe l'effet de surprise suffit à déclencher au moins un rire de décompression. Suite à une situation insolite qui entraîne une tension intellectuelle, telle que celle de la sonnette, on peut simplement rire du décalage qui existe entre la singularité du

fait que « quand on sonne, il n'y a parfois personne », et son dénouement (du moins pour l'une des sonneries entendues) : s'il n'y avait personne c'est parce que le pompier s'était « caché... pour rire ».

Nul doute que peu de ressemblances directes sont à chercher entre un Estragon, un Pozzo ou un Père Ubu et le commun des mortels. Pourtant, indirectement et métaphoriquement, ces personnages partagent avec nous un regard critique et/ou un état d'angoisse général face à une époque paradoxalement désertique en termes de valeurs alors qu'elle a quasiment tout en abondance, voire en excès – du moins en ce qui concerne les sociétés économiquement développées. En même temps que le rire existentialiste tente de combattre l'inhumanité secrétée par précisément, et entre autres, ceux qui la dénoncent, ils sont obligés de faire face à leur responsabilité en tant qu'acteurs d'un monde désormais le leur et non plus celui des dieux ; alors que tant de choses leur échappent. Mais du moment qu'ils sont encore capables d'en rire, est-ce que cela ne signifie-t-il pas que nous n'avons pas encore baissé les bras ?

Art contemporain et productions culturelles : du théâtre à la chanson populaire avec Les Rita Mitsouko

L'époque contemporaine a sa part d'absurde. Aussi les créations artistiques ne sont pas en reste. L'étrange et l'inquiétant sont toujours aussi présents et sans doute devenus de plus en plus populaires. Du cinéma, avec entre autres David Lynch, aux troubadours de la télévision comme les Monty Python, l'audience de tels spectacles s'est considérablement élargie. L'expansion du style horreur et du post-apocalyptique surtout, pourrait être vue comme une prolongation ou un héritage populaire de ce théâtre beckettien agnostique. Plus assurément, la consécration de la performance et l'installation de la vidéo dans l'art contemporain ont procuré de nouveaux espaces d'expression aux artistes qui

¹ *Ibid.*, p. 60.

² Cf. Henri BERGSON, *op. cit.*

comptent l'absurde parmi les ingrédients de leurs œuvres. Des artistes tels Annette Messager¹, Matthew Barney² ou Katherine Oggier Chanda³ mettent en scène les dimensions du monstrueux, du marginal, du double, du déplacé, afin de questionner par exemple la frontière entre humain et non-humain, entre soi et les autres, et mettre en lumière des devenir-humain parmi les autres devenirs⁴. Les questions se portent sur les façons d'être-un-individu, et non plus sur le fait d'être ou ne-pas-être, d'être-avec ou d'être-sans comme chez les surréalistes et les existentialistes. Ainsi, les figures du cyborg, de l'androgyne, du mutant, du *freak*, s'érigent comme des condensés d'humanité alternative qui en creux éclairent quelques zones d'ombre de cette humanité contemporaine encore si lisse et polie, malgré le passage de mouvements riches de critique sociale tels ceux d'André Breton et d'Eugène Ionesco. Ce qui est sondé désormais est autant l'étendue des déclinaisons identitaires que la profondeur psychique d'un individu. L'être devient petit à petit un faire et plus précisément un faire-être⁵.

Dans le spectacle *KKQQ*⁶, les protagonistes mettent en place sous les yeux des spectateurs un système de filmage en direct dont les films sont projetés tout de suite après leur réalisation, afin de pouvoir apparaître sur plusieurs plans à la fois, et parfois même jouer avec son double filmé juste à l'instant sur le plateau. Si le contenu de ce spectacle est banal et superficiel, une sorte de babillages et de discussions autour d'un café entre collègues de bureau, les conditions (car ce

spectacle a connu beaucoup de « ratés ») ainsi que le dispositif matériel nécessaire sont extrêmement contraignants. Comme si la production du banal au quotidien demandait une énergie et un environnement dont l'ampleur et la complexité restaient insoupçonnées. Ce banal sublimé par l'étrange chez les surréalistes, puis tourné au ridicule dans le théâtre de l'absurde, apparaît aujourd'hui comme une élucidation énigmatique. Malgré le fait que nous connaissions ses ficelles, il continue de s'imposer à nous, comme si l'on avait encore besoin, et ce de façon vitale, d'avoir des moulins à combattre.

Avec l'apparition du mouvement pop, notamment à travers le Pop art dans le champ artistique, l'idée de la démocratisation, de la popularisation, de la vulgarisation d'un bon nombre de choses habituellement dévolues aux privilégiés, tels que la célébrité, le confort, l'art lui-même, etc., s'est vite répandue. L'absurde s'est lui aussi « démocratisé ». C'est ainsi que l'époque contemporaine se caractérise notamment par le surgissement de l'absurde hors du champ⁷ artistique, comme dans la musique populaire⁸. L'élargissement du public potentiel pour une forme d'expression ne signifie pas automatiquement son accès facilité, sa signification plus aisément saisissable. D'autant plus qu'il est observé aujourd'hui une sorte d'éclatement autant du côté des genres de

¹ Cf. <http://stephan.barron.free.fr/2/varela_messenger/index.html.html> consulté le 15 juin 2011.

² Cf. <<http://www.cremaster.net>> consulté le 15 juin 2011.

³ Cf. <<http://www.myspace.com/katherine.oggier.chanda/videos>> consulté le 15 juin 2011

⁴ Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 284-380.

⁵ Cf. Harvey SACKS, « Faire "être comme tout le monde" », dans J.-P. THIBAUD (éd.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Bernin, À la croisée, 2002, p. 200-210.

⁶ Michèle GURTNER, Tiphany BOVAY-KLAMETH, François GREMAUD, *KKQQ*, Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, 13 janvier 2011.

⁷ Cf. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁸ Un débat qui ne sera pas abordé ici concerne la question des conditions d'émergence d'un champ ainsi que de la façon la plus adéquate de se représenter toutes les productions culturelles, c'est-à-dire des œuvres de l'art contemporain aux jeux vidéos, en passant par les collections de timbres. Il est en tout cas possible de concevoir la musique populaire comme un élément fondamental dans la définition de musiques « plus artistiques » comme la musique classique, dans le sens que la musique populaire en pose les frontières. Par ailleurs, avec les *Cultural Studies* chaque style et groupe d'œuvres culturels peut donner lieu à des espaces où des appartenances identitaires se créent de façon tout aussi remarquables que pour les arts institués.

productions culturelles, que du côté des goûts culturels des publics¹.

Représentatif de cette tendance inclassable des styles, le groupe de musique Les Rita Mitsouko est emblématique également pour des sujets abordés dans leurs chansons, qui vont de la mort à l'amour en passant par des petites choses de grande importance, et inversement. Les Rita Mitsouko², depuis leur premier album en 1984³, ont produit une discographie sans doute pas des plus impressionnantes, mais comportant cependant des titres et albums légendaires dans l'histoire de la musique. Nous nous arrêterons sur deux de ces titres ; le premier est un de leurs plus connus : *Le petit train*⁴. Le clip⁵ vidéo de cette chanson, ainsi que la chanson elle-même, comportent de nombreux éléments qui relèvent d'une saveur sans doute toute contemporaine de l'absurde, un absurde qui flirte avec l'atroce, l'injustifiable, avec ce « Train de la mort », un absurde tellement kitsch qu'il en devient *campy*⁶. Ces décors à la Bollywood défilent, puis deviennent des prises de vue *in situ*. Ce morceau est dérangeant, non seulement à cause de ce que le petit train évoque, mais aussi musicalement, et visuellement dans certaines parties du clip. La voix de la chanteuse, Catherine Ringer, est maintenue dans les tons aigus. Le rythme est entraînant. Cependant, après un moment, on aimerait que le supplice cesse pour nos oreilles –

du moins, pour celles qui sont sensibles aux sons aigus. La vidéo met en scène la chanteuse et son acolyte, Frédéric Chichin, entourés par des musiciens indiens. Ils font de la musique, chantent et dansent. De la légèreté bollywoodienne, on bascule vers une gravité quasiment post-industrielle (avec un décor sombre et une structure métallique autour des musiciens). Des images inquiétantes font des apparitions stroboscopiques, à travers lesquelles on reconnaît des procédés utilisés par les surréalistes, comme la surimpression de deux visages. Des flashes inquiétants se faufilent également dans une série d'images rendues animées grâce au praxinoscope. Cet étrange et ce dramatique, mêlés à quelque chose qui pourrait s'apparenter à de l'insouciance, ne laissent pas indifférent. À l'idée du lieu où se rend le petit train et « ce qui s'y fait », un sentiment d'horreur nous traverse et qui d'une manière surprenante peut s'évacuer par un rire avant tout de décompression, un rire jaune, un rire de dégoût, un rire qui laisse honteux face à l'inhumanité qu'il révèle peut-être un peu en nous. La force de ce morceau vient aussi du fait qu'il se base sur un élément autobiographique de la chanteuse. Le père⁷ de Catherine Ringer a fait partie des déportés lors de la Seconde Guerre mondiale. S'il s'en est sorti, cela reste un fait marquant pour la chanteuse des Rita Mitsouko.

Sur un ton tout aussi décalé, mais à propos d'un sujet moins morbide, a été composé le morceau *Les consonnes*⁸. Il raconte la perception d'une femme face à des choses peu ragoûtantes comme « une éponge mouillée » ou « des baskets » qui « chlinguent » et « qui puent ». La voix accompagnée d'un violon et d'une guitare électriques hululent de dégoût durant les refrains. Cette maniaquerie malade est apparemment une chose dont elle a conscience, puisqu'elle se rappelle de ne pas « tourne[r] à la mégère », même

¹ Cf. Richard A. PETERSON, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives. Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus » dans *Sociologie et sociétés*, vol. 36 n° 1, 2004, p. 145-164.

² LES RITA MITSOUKO est un groupe formé sur le binôme Catherine Ringer / Frédéric Chichin au début des années 1980. Il cessera d'exister en tant que tel en 2008 suite au décès de Frédéric Chichin. Catherine Ringer a sorti un album en 2011 intitulé *Ring n' Roll, Because Music / Six S.A.R.L.*

³ LES RITA MITSOUKO, *Rita Mitsouko*, Virgin France S.A., 1984.

⁴ LES RITA MITSOUKO, « Le petit train », dans *Marc et Robert*, Virgin France S.A., 1988.

⁵ Clip réalisé par Jean ACHACHE, Virgin France S.A., 1989.

⁶ Référence au mot anglais et au sens défini ici : Tommaso LABBRANCA, « Trash, Camp & Kitsch » dans *Andy Warhol era un coatto. Vivere et capire il trash*, Roma, Castelvecchi, 1996, p. 31-36.

⁷ Plus directement, la vie du père de Catherine Ringer, Sam Ringer, est évoquée dans le morceau intitulé « C'était un homme » dans LES RITA MITSOUKO, *Cool Frénésie*, Six S.A.R.L., 2000.

⁸ LES RITA MITSOUKO, « Les consonnes », *Acoustiques*, Six S.A.R.L., 1996.

si elle se demande bien « Qu'est-ce que ça pourrait faire ? ». Le banal à travers les tâches ménagères perçues et vécues par une femme devient ici un quotidien désenchanté, mais tout à fait réel et coriace, à l'image de la ménagère elle-même, un peu volubile comme le veut le stéréotype. « Pour que les consonnes sonnent classe. Faut que j'évite que ma langue se tasse. Et il faut vite que je dise une phrase, euh... Qu'est-ce que t'as ? T'as peur que je te bute ? T'as peur que je te baisse le calbut ? Ou bien t'as p't-être peur qu'une femelle en rut se l'enfonce en dedans comme une brute ? » La brutalité des paroles est à un point surfaite qu'il est difficile de ne pas voir le deuxième degré qui règne sur tout le morceau. L'absurde se porte ici sur ce comportement maniaque, et plus particulièrement sur la place exagérément importante qu'occupent ces petits gestes quotidiens qui semblent être les seuls à pouvoir remplir la tête de cette voix féminine à la langue bien pendue. Sans doute une certaine dose d'autodérision est-elle nécessaire aux femmes (et pourquoi pas aux hommes aussi) qui se reconnaissent dans cette chanson. L'inquiétant, mais sûrement aussi le grotesque, sont soulignés par ce hululement des refrains qui plus que des notes jouées, rappelle une voix de femme se transformant en un son non-humain, robotisé, instrumentalisé (au sens propre – instrumentalisé par le violon et la guitare électriques¹ – et sans doute aussi au sens figuré).

Les Rita Mitsouko sont porteurs d'une évolution de l'absurde devenu autant dérangeant que dérangé, n'hésitant pas à jouer avec l'étrange pour en faire une matière risible. La folie légère qui semble planer sur leurs morceaux autorise néanmoins de brefs moments de relâchement. Celui-ci ne semble plus avoir de lien avec le comique puisque le rire qui en découle, quand il y en a un, se sent coupable à la seconde même qu'il a été émis, comme s'il avait souhaité de n'avoir jamais vu le jour. Ce rire grinçant est pourtant bien là, tout comme le monde qui lui a permis de prendre place, malheureusement peut-être. Ce

monde chanté et joué par Les Rita Mitsouko est un monde où non seulement Dieu est mort et enterré, mais en plus l'amour semble lui aussi aux portes de la mort, alors qu'il représentait encore au début du xx^e siècle ce pour quoi il valait la peine de continuer. Le malaise s'est complexifié, tout comme le rapport à la vie quotidienne, celle-ci même que le théâtre de l'absurde dénonçait alors, tandis qu'elle reste peut-être le seul point d'accroche aujourd'hui pour ne pas sombrer davantage. À l'absurde désenchanté s'insinue pourtant une absurdité presque réenchantée, comme chez Les Rita Mitsouko, grâce à des « con-sonnes » « à travers champs » ; parce que s'il n'y a plus d'amour « Y'a d'la haine² » ; et surtout parce que je peux dire encore : « Mais moi je suis quand même là³ ».

Au fil de l'absurde

Parti de l'intuition d'un lien entre des mouvements artistiques à posture critique tels que le surréalisme et le théâtre de l'absurde – réputés d'être des réponses vis-à-vis de leur contexte socio-historique – et des formes de l'étrange et de comique par l'absurde, cet article a prolongé l'étude jusqu'à l'époque contemporaine afin de sonder les formes d'absurde qui subsistent, et de questionner les causes d'un tel legs. Le surréalisme et le théâtre de l'absurde, au delà de partager certaines techniques, partent du même constat et visent un même objectif : le monde est désespérant, révoltant, cherchons à le changer par l'art. L'absurde est à cette époque une arme pour la critique d'un état contesté du monde. L'époque contemporaine paraît connaître un désenchantement encore plus profond. S'il y avait encore la croyance de réussir à dépasser un état de chose dans les postures critiques et prophétiques des artistes de l'étrange et de l'absurde au début du xx^e siècle, les artistes contemporains semblent avoir renoncé à apporter

¹ Que soit ici remercié Alexandre Bornand, ainsi que son oreille musicale qui m'a aidée à décrypter ce morceau.

² LES RITA MITSOUKO, « Y'a d'la haine » dans *Système D*, Six S.A.R.L., 1993.

³ Paroles tirées du « Petit train », *loc. cit.*

un quelconque changement au monde. Leur posture est de l'ordre de la compréhension. Elle tente de révéler des mécanismes sous-jacents (pour peut-être mieux vivre avec ?) contrairement aux postures critiques qui proposaient explications et solutions. Le paradoxal fait ainsi place à l'incertain. Si l'on ne riait pas vraiment avec l'étrange, mais que l'on riait de façon existentielle avec le théâtre de l'absurde, aujourd'hui on se met à grincer. Le rire contemporain par l'absurde serait-il sur le point de devenir un rire absurde ? Et quel genre de paradoxe est en œuvre si l'on considère que le comique par l'absurde contemporain est quasiment du non-comique ? Y aurait-il un lien avec l'avènement de la société des individus¹ qui est en soi un paradoxe ? lequel imprègne jusqu'à nos manières de rire, de trouver telle ou telle chose risible, de penser qu'il est inconvenant de trouver telle ou telle chose risible, et finalement jusqu'à nos opportunités d'en rire ou de s'en abstenir.

May Du

¹ Cf. Norbert ELIAS, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991.

Craig Owens, « Detachment : from the *parergon* », *October*, Vol. 9, été 1979, p. 42-49, repris dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 31-39.

DÉTACHEMENT : À PARTIR DU *PARERAGON*

[...] en accélérant un peu le rythme on irait à cette collusion : entre la question (« qu'est-ce que l'art ? », « quelle est l'origine de l'œuvre d'art ? », « quel est le sens de l'art ou de l'histoire de l'art ? ») et la classification hiérarchique des arts. Quand un philosophe répète cette question sans la transformer, sans la détruire dans sa forme, dans sa forme de question, dans sa structure onto-interrogative, il a déjà soumis tout l'espace aux arts discursifs, à la voix et au logos. On peut le vérifier : la téléologie et la hiérarchie sont prescrites dans l'enveloppe de la question¹.

Dans « L'art comme fait sémiologique », un manifeste publié en 1934, l'esthéticien et linguiste du cercle de Prague Jan Mukarovsky prescrit l'analyse sémiologique des œuvres artistiques comme remède nécessaire aux égarements des théories traditionnelles de l'art. « Faute d'orientation sémiologique, écrit-il, le théoricien de l'art sera tenté d'envisager l'œuvre d'art comme structure purement formelle ou, de l'autre côté, comme reflet direct des états psychologiques ou même physiologiques de son créateur ou [...] de la situation idéologique, économique, sociale ou culturelle du milieu en question. » Formalisme, expressionnisme, critique idéologique – ce sont les doctrines dont le sémiologue se désolidarise. En analysant l'œuvre comme structure signifiante, comme système de signes, il propose non simplement de modifier mais de transformer totalement le champ de l'esthétique. Mukarovsky est même allé jusqu'à soutenir que seule la sémiologie – souvent accusée d'être a-historique à cause du privilège qu'elle accorde à l'analyse synchronique – pourrait rendre compte à la fois de la structure des œuvres d'art et de l'histoire de l'art : « Seul le point de vue sémiologique permet aux théoriciens

de reconnaître l'existence autonome et le dynamisme essentiel de la structure artistique et de comprendre l'évolution de l'art comme processus immanent mais en relation permanente avec d'autres domaines de la culture². »

Cette ambition radicale de rompre résolument avec toute l'histoire de l'esthétique motive chaque approche sémiotique de l'art. Or, qu'en serait-il si l'on pouvait démontrer que pour faire cas de l'art, la philosophie avait *toujours* traité ce dernier comme un phénomène sémiotique ? Que les présuppositions fondamentales qui organisent le discours esthétique sont identiques avec celles sur lesquelles se fonde la sémiologie ? Que les arts visuels ont été constamment subordonnés au langage et que toute hiérarchie des arts s'appuie sur des critères linguistiques ? Que la sémiologie elle-même est en fait (un prolongement de) l'esthétique ?

La complicité permanente de l'esthétique occidentale avec une certaine théorie du signe est le thème majeur du « Parergon » de Jacques Derrida, écrit principalement sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Le « Parergon » n'est toutefois ni un texte sur l'art, ni simplement sur l'esthétique. Il constitue plutôt une tentative de dévoiler ce que Derrida appelle « la discursivité dans la structure du beau », l'occupation d'un champ non verbal par une force conceptuelle. Ainsi le « Parergon » prolonge dans le domaine esthétique les observations de Derrida concernant l'autorité permanente dont est investie la parole dans la métaphysique occidentale.

¹ Jacques DERRIDA, « Parergon », dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 27.

² Jan MUKAROVSKY, « L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès international de Philosophie*, Prague, 2-7 septembre 1934, Comité d'organisation du congrès à Prague, 1936, p. 1065-1072.

Ce thème a déjà été abordé dans la lecture derridienne de l'*Essai sur l'origine des langues*, sujet de la deuxième partie de *De la grammatologie*. Le chapitre de Rousseau intitulé « De la Mélodie », consacré presque entièrement à la peinture et à l'analogie entre peinture et musique, attribue à la couleur une fonction auxiliaire dans les arts visuels. Selon Rousseau :

Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme ; ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres ; ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe : ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien¹.

De la grammatologie est effectivement concerné par le supplément et l'affirmation de Rousseau selon laquelle « les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole ». Or, le supplément n'est pas une simple addition ; il supplée aussi. À la fois rajout et substitut, il joue un rôle compensatoire : « Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide². » (Le supplément écrit peut élargir l'étendue de la parole en la prolongeant, mais il compense aussi une absence – celle du locuteur.) D'où le « danger » que le supplément recèle, la possibilité de perversion : que sa nature vicariante soit oubliée et qu'il soit pris pour la positivité à laquelle il ne fait que se surajouter.

Selon Rousseau, si la peinture est essentiellement mimétique, elle ne doit pas pour autant nous affecter de la même manière que les objets naturels, c'est-à-dire à travers la sensation, l'« impression sensible ». La peinture supplée la

Nature ; elle travaille avec des signes culturels. Et c'est le dessin, le tracé du contour de l'objet représenté qui imite, *signifie* ; la couleur n'est qu'une simple adjonction subalterne. Rousseau admet que la couleur est susceptible de contribuer à l'effet de l'œuvre d'art mais seulement quand elle est perçue en tant que signe : « nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations ; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent pas seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales³. » Rappelons-nous que ce n'est pas les couleurs mais « les passions qu'elles expriment » qui nous affectent.

Cette théorie de l'expression – même si elle soumet l'expérience sensorielle à la construction formelle – ne constitue pas une esthétique formaliste. Comme le remarque Derrida, Rousseau réagit contre le formalisme : « Celui-ci est aussi à ses yeux un matérialisme et un sensualisme⁴. » Préférentiellement, minimiser le rôle de la couleur et subordonner ainsi l'art au signe, c'est garantir sa fonction éthique :

Si l'opération de l'art passe par le signe et son efficace par l'imitation, il ne peut agir que dans le système d'une culture et la théorie de l'art est une théorie des mœurs. Une impression « morale », par opposition à une impression « sensible », se reconnaît à ce qu'elle confie sa force à un signe. L'esthétique passe par une sémiologie et même par une ethnologie. Les effets des signes esthétiques ne sont déterminés qu'à l'intérieur d'un système culturel⁵.

La supplémentarité de la couleur, sa subordination au dessin n'est pas particulière au discours de Rousseau ; elle ne définit pas non plus une esthétique parmi d'autres. Elle est en fait un des principes permanents de la théorie de l'art occidental⁶. On la retrouve dans *Della Pittura*

³ *Ibid.*, p. 293-294.

⁴ *Ibid.*, p. 298.

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ Sur la supplémentarité de la couleur, voir Jean-Claude Lebensztejn, « Les Textes du peintre », *Critique*, mai 1974 et Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 42-47.

¹ Cité dans Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 294.

² *Ibid.*, p. 208.

d'Alberti ou encore dans la *Critique de la faculté de juger* où on apprend que « dans la peinture, la sculpture, et même dans tous les arts plastiques [...] le dessin est l'essentiel ; dans le dessin ce n'est pas ce qui fait plaisir dans la sensation, mais seulement ce qui plaît par sa forme, qui constitue pour le goût la condition fondamentale¹. » Comme chez Rousseau, la couleur est exclue du jugement de goût parce qu'elle s'adresse à la sensation ; le fondement matériel se trouve encore une fois subordonné à la composition formelle.

Dans la troisième *Critique* la couleur fait partie d'une série de suppléments exclus du jugement esthétique parce qu'ils font appel aux sens. Juste après son exposé sur la couleur, Kant en donne quelques exemples : les cadres des tableaux, les vêtements des statues, les colonnades des palais. Pour décrire leur statut Kant réactualise le mot grec *parergon* – un élément subalterne et non pas intrinsèque à la représentation tout entière de l'objet. Le *parergon* suit exactement la même logique que le supplément chez Rousseau : ajouté à la représentation, il n'en fait jamais partie intégrante. Son existence est marginale ; il marque la limite entre l'intrinsèque et l'extrinsèque (d'où la fonction parergonale du cadre). Pourtant le *parergon*, tout comme le supplément, peut compenser un manque dans l'œuvre. Il ne peut intervenir dans l'œuvre « que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même² ». Une contrainte est cependant posée à cette intervention parergonale : que le *parergon* intervienne en tant que forme et *uniquement* en tant que forme. En tant qu'objet de sens le *parergon* est *toujours* exclu. (Par exemple le cadre est admissible s'il est considéré en tant que dessin, c'est-à-dire comme l'effet de lignes et d'angles ; il est en revanche inadmissible s'il est doré, ce qui représente pour Kant l'apparence séduisante du contenu sensoriel.)

Ainsi on trouve dans la troisième *Critique* l'effet de ce « schéma conceptuel » qui selon le Heidegger de *L'origine de l'œuvre d'art* gouverne l'esthétique et la théorie de l'art : la distinction entre la matière et la forme. L'essai de Heidegger est extrêmement important pour le « Parergon » ; Derrida le cite tout au long de son texte et dans « Restitutions de la vérité en peinture » reconnaît qu'il a « toujours été convaincu de la forte nécessité du questionnement heideggerien³ ». Comme le démontre Heidegger les termes de la dichotomie forme/matière sont loin d'être de force égale : la forme est liée avec la rationalité, la logique ; la matière avec l'irrationnel, l'illogique. Par conséquent l'esthétique, en tant que questionnement *philosophique* de l'art *doit* se limiter à l'analyse de la forme, à une formalité spécifique qui délimite le champ de l'esthétique en général.

Derrida retrace en détail les effets de cette « formalité » dans la *Critique* ; ils ne sauraient être locaux. Dans la Préface, Kant définit la troisième *Critique* en tant que détachement (le *parergon* est aussi une partie détachée de l'œuvre). Le jugement, en tant qu'intermédiaire entre l'entendement et la raison (les sujets des deux premières critiques, de la raison pure et de la raison pratique) doit être traité « séparément » même si dans une philosophie « pure », par

³ Jacques Derrida, « Restitutions de la vérité en peinture » dans *La vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 299. Ce texte sur le débat entre Heidegger et Meyer Schapiro autour d'un tableau de Van Gogh clôt le livre qui ouvre avec la version complète du « Parergon ». [Craig Owens était un des premiers critiques américains à s'intéresser à Derrida et à la déconstruction dans ses rapports avec l'esthétique et la théorie de l'art contemporain. Dans le volume de la revue *October* où le présent article a été initialement publié, Owens signe également une traduction de la deuxième section – intitulée « Le parergon » – du premier chapitre – intitulé « Parergon » – de *La vérité en peinture*. Dans « Détachement : à partir du *parergon* » l'auteur fait référence à cette traduction, qui précède immédiatement son texte – et dont celui-ci est, justement, un détachement –, aussi bien qu'à l'édition française de *La vérité en peinture* par Flammarion. Afin d'éviter la confusion qui pourrait survenir entre le titre du chapitre et celui de la section dans le passage de l'édition originale à la traduction américaine, nous avons choisi, dans notre traduction, d'adopter comme point unique de référence le titre du chapitre. (NDT)]

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993, p. 91.

² Jacques Derrida, « Parergon », *art. cit.*, p. 65.

exemple la métaphysique, les principes du jugement « ne constitueraient pas [...] une partie spéciale entre les parties théorique et pratique, mais pourraient au besoin, dans un cas donné, être annexés à chacune des deux¹ ». La nature parergonale de cette détermination est évidente : se suffisant à elles-mêmes, les deux premières critiques restent cependant incomplètes sans l'examen critique du jugement. Elles ont ouvert un gouffre apparemment infini entre le suprasensible et le phénoménal, entre le théorique et le pratique qui fait que l'un semble incapable d'influencer l'autre – ce qui ne peut être le cas. Par conséquent une troisième faculté faisant le relais entre l'entendement et la raison est requise afin d'expliquer leur influence réciproque.

Étant donné que le jugement est cette faculté, sa critique hérite d'un devoir spécifique : de réconcilier toutes les oppositions apparemment irrésolues introduites par les deux autres critiques. Le jugement doit fournir « le pont » – c'est la métaphore employée par Kant – entre deux mondes radicalement hétérogènes ; dès le début il est défini comme le moyen qui assure le passage, l'articulation c'est-à-dire la *communication*. Et dans la mesure où Kant s'intéresse principalement au jugement *esthétique*, l'œuvre d'art assumera cette responsabilité. Il y a une analogie entre la faculté de juger et son objet, l'œuvre d'art – une réciprocité qui autorise Derrida à traiter la *Critique* elle-même comme une œuvre d'art.

À ce point on trouve la définition de l'œuvre d'art qui, selon Derrida, organise le discours philosophique sur l'art, de Platon à Hegel et Husserl, même Heidegger : « Chaque fois que la philosophie détermine l'art, le maîtrise et l'enclôt dans l'histoire du sens ou dans l'encyclopédie ontologique, elle lui assigne une fonction de médium². »

Assigner à l'art la fonction de médium équivaut à le situer à l'intérieur du champ sémantique cartographié par le mot *communication* – un champ rendu équivoque et instable dans

« Signature, événement, contexte » dans *Marges de la philosophie*. Au tout début de ce texte, Derrida se demande « si le mot ou le signifiant “communication” communique un contenu déterminé, un sens identifiable, une valeur descriptible. Mais, pour articuler et proposer cette question, il a déjà fallu que j'anticipe sur le sens du mot *communication* : j'ai dû prédéterminer la communication comme le véhicule, le transport ou le lieu de passage d'un *sens*³ ». Cet usage sémiolinguistique du mot *communication* est alors distingué de son sens physique : on dit qu'un mouvement ou une force peuvent être communiqués ou que deux lieux différents communiquent entre eux par un passage ou une ouverture. Interrogeant la relation entre ces deux sens, Derrida refuse de considérer la communication physique comme première ou originaire et la communication sémiolinguistique comme extension ou dérivation, déplacement métaphorique « parce que la valeur de déplacement, de transport, etc., est précisément constitutive du concept de métaphore par lequel on prétendrait comprendre le déplacement sémantique qui s'opère de la communication comme phénomène non sémiolinguistique à la communication comme phénomène sémiolinguistique⁴ ». En d'autres termes, la communication en tant que transfert de sens ne peut pas être expliquée à travers le recours à la métaphore ; elle *est* métaphore.

C'est à cette *mise en abyme*⁵ – l'implication du terme à définir dans sa propre définition – que Derrida se réfère quant il parle de l'« abîme » au début de l'extrait du « Parergon » traduit ici. L'« abîme » est bien entendu la *grosse Kluft* qui selon Kant sépare les principes théoriques de l'entendement des principes pratiques de la raison – un fossé au-dessus duquel l'art jettera un « pont ». Mais il se réfère aussi aux procédés à travers lesquels le théorique et le pratique communiquent entre eux. En tant qu'expression

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 27.

² Jacques Derrida, « Parergon », art. cit., p. 41.

³ Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 365.

⁴ *Ibid.*, p. 365-366.

⁵ En français dans le texte (NDT).

sensible du suprasensible l'art requiert toute une théorie du signe et du symbole qui rende compte de sa fonction, une théorie proposée dans le paragraphe 59 de la *Critique* où Kant distingue la présentation schématique de la présentation symbolique. Le symbole est défini comme la présentation *indirecte* d'un concept auquel, selon Kant, « aucune intuition sensible ne peut convenir ». Il ne peut pas être appréhendé directement, comme la présentation schématique, mais uniquement à travers l'*analogie* :

[La présentation est symbolique] lorsqu'à un concept que la raison seule peut penser [...] on soumet une intuition telle, qu'en rapport à celle-ci le procédé de la faculté de juger est simplement analogue à celui qu'elle observe quand elle schématise, c'est-à-dire qui s'accorde simplement avec celui-ci par la règle et non par l'intuition même, par conséquent simplement avec la forme de la réflexion et non avec le contenu¹.

Ainsi c'est une analogie formelle qui permet au sensible de communiquer avec le suprasensible. Le symbole est un pont ; mais, comme l'observe Derrida, le « pont » est aussi un symbole. Si l'art est défini comme analogie, c'est sur la base d'une analogie avec la communication humaine.

La définition kantienne du symbole apparaît dans le paragraphe² « De la beauté comme symbole de la moralité » qui relie la présentation à l'expression d'une intériorité et la beauté de l'homme à sa moralité. L'affirmation de Kant suivant laquelle le beau est le symbole du bien moral est fondée sur la conviction, exposée dans le paragraphe 17, que les « Idées éthiques, qui gouvernent intérieurement l'homme » peuvent se rendre « en quelque sorte visible[s] dans une expression corporelle (comme effet de l'intériorité)³ ». De cette manière Kant instaure une sémiotique *morale* qui présuppose l'union, dans la présentation, d'un intérieur et d'un extérieur tout en liant la beauté avec l'*expression* visible de ce qui reste caché. Cette définition

expressive du symbole s'accorde avec la division kantienne des beaux-arts – une division qui, comme le note Derrida, est également une hiérarchie – suivant une analogie avec la parole :

Si donc nous voulons diviser les beaux-arts, nous ne saurions choisir, du moins à titre d'essai, un principe plus commode, que l'analogie de l'art avec la forme de l'expression dont usent les hommes en parlant afin de se communiquer aussi parfaitement que possible les uns aux autres non seulement leurs concepts, mais aussi leurs sensations⁴.

Immédiatement après ce passage Kant ajoute une note où il signale sa nature provisoire : « Le lecteur ne jugera pas cette esquisse d'une division possible des beaux-arts comme si l'on voulait en donner une théorie. Ce n'est là qu'un des nombreux essais que l'on peut et que l'on doit encore tenter⁵. » Cette note est reprise par une deuxième quelques pages plus loin : « D'une manière générale, le lecteur ne devra considérer ceci que comme un essai pour lier les beaux-arts sous un principe, qui est ici celui de l'expression d'Idées esthétiques (d'après l'analogie de la langue) et ne point le considérer comme une déduction de ceux-ci estimée définitive⁶. »

Malgré le scrupule de Kant – ou peut-être à cause de lui – Derrida soutient que cette analogie avec le corps humain, avec « le corps de l'homme interprété comme langage » est en fait *la* théorie : « Mais on ne voit pas comment il aurait pu éviter, sans une refonte totale, une telle déduction classificatrice et hiérarchisante, réglée sur le langage et sur le corps de l'homme, sur le corps de l'homme interprété comme langage dominé par la parole et par le regard. L'humanisme est impliqué par tout le fonctionnement du système et aucune autre déduction des Beaux-Arts n'y était possible⁷. »

Cette même théorie motive la thèse kantienne de l'universalité du jugement de goût. Prétendre

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 263.

² Il s'agit du paragraphe 59 (NDT).

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁷ Jacques DERRIDA, « Parergon », art. cit., p. 133.

que les jugements esthétiques sont universels, c'est prétendre qu'ils sont universellement *communicables* :

La communicabilité universelle de la sensation (de satisfaction ou d'insatisfaction), qui se réalise sans concept ; l'unanimité, aussi parfaite que possible, de tous les temps et de tous les peuples concernant le sentiment donné dans la représentation de certains objets, est le critérium empirique, faible certes et à peine suffisant pour permettre de supposer que le goût, ainsi garanti par des exemples, a pour origine le principe profondément caché et commun à tous les hommes de l'accord qui doit exister entre eux dans le jugement qu'ils portent sur les formes, sous lesquelles les objets leur sont donnés¹.

L'exigence que les jugements esthétiques apparaissent à travers la parole, à travers des questions et des réponses, est par conséquent en accord avec les fondements humanistes du système. La subordination permanente de la substance à la forme, le recours à une théorie de l'expression qui définit l'art par le biais d'une analogie avec le langage, la domination du champ de l'esthétique par une économie de la communication : telles sont les stratégies acritiques qui garantissent la position privilégiée de l'homme dans le discours esthétique. À travers elles la philosophie « apprivoise » l'œuvre d'art et lui assigne une place déterminée dans l'histoire de la parole, laquelle, selon Derrida, s'identifie à l'histoire de la philosophie. On l'a déjà dit, ces réductions ne sont pas propres à l'esthétique kantienne mais définissent l'esthétique en général en tant que questionnement de l'œuvre comme structure signifiante.

C'est cette définition de l'œuvre d'art qui perdure dans la sémiotique du xx^e siècle. Rappelons que Saussure, préparant le terrain de la linguistique structurale, a également postulé une distinction rigoureuse entre la forme (linguistique) et la substance (phonique) :

La substance phonique n'est pas plus fixe ni plus rigide ; ce n'est pas un moule dont la pensée

doive nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin. Nous pouvons donc représenter le fait linguistique dans son ensemble, c'est-à-dire la langue, comme une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses [...] et sur celui non moins indéterminé des sons [...] la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes [...] *cette combinaison produit une forme, non une substance*².

Si, comme l'a soutenu Saussure, la linguistique s'en tient à l'analyse de la forme, alors l'analogie entre toutes les productions culturelles par le langage et la suprématie de la théorie de la communication – les deux principes fondateurs de la sémiologie – suivront comme sur des rails. Ainsi l'ambition du sémiologue de l'art d'aller au-delà des déterminations purement esthétiques s'empêtre dans les mêmes présupposés que ceux de l'esthétique. Au moins au niveau théorique, la sémiologie constitue une esthétique.

Si dans le « Parergon » Derrida ne propose aucune théorie alternative de l'art, c'est parce que ce qui y est déconstruit, c'est l'étude théorique des œuvres d'art suivant des principes philosophiques. Cependant, le « Parergon » marque une nécessité : non pas de rénover l'esthétique mais plutôt de transformer l'objet, l'œuvre d'art, jusqu'à le rendre méconnaissable. Et une telle transformation ne saurait mieux commencer que par ce qui a toujours été exclu du champ esthétique : le *parergon*.

Traduction de l'américain par Vangelis
ATHANASSOPOULOS, revue par Benjamin RIADO

¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 100.

² Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 156-157.

Geoffrey NOWELL-SMITH, « Minelli and melodrama », *Imitations of life : a reader on film and television melodrama*, Marcia Landy (éd.), Detroit, Wayne State University Press, 1991

MINNELLI ET LE MÉLODRAME

Cet article propose que le genre ou la forme aujourd'hui connu sous le nom de mélodrame est né de la conjonction d'un genre historique formel (développement de la tragédie, du réalisme etc.), d'un jeu de déterminations sociales, qui ont à voir avec la montée en puissance de la bourgeoisie, et un ensemble de déterminations psychiques prenant forme autour de la famille. Les déterminations psychiques et sociales sont connectées parce que la famille dont le mélodrame met en scène les conflits est la famille bourgeoise, mais une complexité s'ajoute au problème du fait que le mélodrame est aussi une forme de représentation artistique particulière. En tant que représentation artistique il constitue aussi (en termes marxistes) une idéologie et (en termes freudiens) une « l'élaboration secondaire », mais il ne peut pas simplement être réduit à l'un ou l'autre. De préférence, on dira qu'il les signifie. Cet acte de signifier a deux aspects : d'une part il produit un contenu narré ou représenté, la vie de personnes dans la société ; d'autre part il narre et représente à l'attention de et depuis un point de vue ou une série de points de vue particuliers, des « positions de sujet ». Ici on peut penser que le premier aspect, concernant le contenu, est question d'analyse sociale (historique-matérialiste) et le second, concernant la forme, un problème pour la psychologie ou la psychanalyse. Je proposerai que tel n'est pas le cas et que les perspectives de narration sont aussi des positions sociales, tandis que le contenu narré relève aussi du psychique. Les « positions de sujet » impliquées par le mélodrame sont celles de l'art

bourgeois dans l'époque¹ bourgeoise, tandis que l'« objet représenté » est celui du drame œdipien.

Mélodrame et tragédie

Le mot « mélodrame » signifie à l'origine, littéralement, drame²-mélос (musique), et ce sens du XVIII^e siècle survit dans le mot de l'italien *melodramma* – grand opéra. Dans sa forme première le mélodrame était cousin de la poésie pastorale, et se différenciait de la tragédie en cela que l'histoire avait habituellement une fin heureuse. Peu de ce sens original a survécu dans les usages plus tardifs – victorien et moderne – du terme. Les principales différences sont au nombre de deux, toutes deux résultent des développements des formes artistiques au XVIII^e siècle et consolidés depuis. La première de ces évolutions concerne les modes d'adresse et le second, la représentation du héros/de l'héroïne. En même temps, il doit être relevé que par bien d'autres aspects le mélodrame est l'héritier de bien des enjeux de la tragédie, bien que ceux-ci soient transposés à une situation nouvelle.

¹ Le terme anglais *epoch* employé ici indique un balancement. Plutôt que l'époque de la bourgeoisie, il désigne le commencement de celle-ci (NDT).

² Du latin *drama*, qui désigne l'action intra-diégétique, le terme n'est pas à confondre avec l'emploi moderne du mot « drame ». Le mot de l'anglais *drama* possède un sens médian (NDT).

Le mélodrame comme forme bourgeoise

Une caractéristique des formes tragiques et épiques jusqu'au XVIII^e siècle (environ) est qu'elles traitent de rois et de princes, tout en étant écrites par, et pour l'essentiel adressées à, des membres des strates sociales inférieures (les auteurs, même Homère, sont en règle générale des « intellectuels », tandis que le public est pensé à plus ou moins injuste titre comme « le peuple »). Avec l'avènement du roman, (cf. SCARRON : *Le Roman bourgeois* [sic¹]) et la « tragédie bourgeoise » du XVIII^e siècle, la situation change. Auteur, public et sujet en cause sont mis sur un terrain d'égalité. Comme Raymond Williams l'écrit², sont directement interpellés « nos égaux, vos égaux ». Malgré la mystification, un bourgeois s'adresse à un autre bourgeois et le sujet en cause est la vie de la bourgeoisie. Ce mouvement d'égalisation est généralement appelé (ou est amalgamé au) réalisme, mais il caractérise aussi des formes qui à d'autres égards ne sont pas flagrantes de réalisme, comme le mélodrame.

Dans la mesure où le mélodrame, comme le réalisme, suppose un monde d'individus égaux, une démocratie à l'intérieur de la strate bourgeoise (*alias* démocratie bourgeoise), il suppose également un monde dénué de l'exercice d'un pouvoir social. Le récit s'adresse à un public qui ne se pense pas investi de pouvoir (non plus que dépossédé, déshérité, opprimé) et de même, le contexte de l'intrigue ne comporte que des relations de pouvoir intermédiaires. Les personnages ne sont ni gouvernants ni gouvernés, mais occupent un palier intermédiaire, exerçant un pouvoir local et souffrant d'impuissances locales, à l'intérieur de la famille ou de la petite ville. Le siège du pouvoir est la famille et la propriété privée individuelle, tous deux se trouvant connectés à travers l'héritage. Dans ce monde d'horizons circonscrits (qui

correspondent de très près à la définition que Marx donne de l'« idéologie bourgeoise ») le droit patriarcal a une importance centrale. Le fils doit devenir comme son père afin de prendre la succession de sa propriété et de sa place dans la communauté (ou, dans des variantes, une femme entre en veuvage et par conséquent hérite, mais la question se pose d'à quel homme elle peut transmettre la propriété par remariage ; ou encore, le père est maléfique et le fils se doit de grandir différemment afin d'être en mesure de redistribuer la propriété au moment de l'héritage etc., etc.). Il est remarquable que la question de la loi ou de la légitimité, si centrale à la tragédie, est recentrée de « cet homme a-t-il le droit de (nous) gouverner ? » vers « cet homme a-t-il le droit de gouverner une famille (comme la nôtre) ? » Ce recentrement motive une lecture plus directement psychologique des situations, particulièrement dans le mélodrame hollywoodien des années 1950.

Action et passion

Aristote définissait l'Histoire comme « ce qu'Alcibiade fit et souffrit ». Faire et souffrir, action et passion, coexistent dans la tragédie classique, et de fait dans la plupart des formes artistiques jusqu'à la période romantique. Puis s'opère une scission, produisant une démarcation entre les formes contenant un héros actif, endurci ou immunisé à la souffrance, et celles impliquant un héros, ou plus souvent une héroïne, dont le rôle est de souffrir. D'une manière générale, dans le cinéma américain le héros actif devient protagoniste du western, le héros ou l'héroïne passif ou impuissant devient protagoniste de ce que nous connaissons comme le mélodrame. Le contraste actif/passif est, inévitablement, traversé par un autre contraste : celui entre masculin et féminin. Le monde du western est essentiellement un monde d'activité/masculinité, dans lequel les femmes ne peuvent figurer autrement que comme réceptacles (ou occasionnellement mâles de substitution). Le mélodrame est plus complexe. Il figure fréquemment des femmes comme protagonistes, et quand la figure centrale

¹ Antoine FURETIÈRE, *Le Roman Bourgeois*, Paris, Barbin, 1666 / Paul SCARRON, *Le Roman comique*, Paris, Toussaint Quinet, 1651.

² Raymond WILLIAMS, « A Lecture on Realism » dans *Screen*, vol. 18, no 1, printemps 1977.

est un homme, on observe le plus souvent une limitation à sa « masculinité » – du moins en contraste avec la puissance mythique du héros de western. Celle-ci ne peut opérer dans les simples termes du fantasme d'affirmation du masculin et de désaveu du féminin, mais la manière dont l'équation est reformulée pour accorder plus de place aux personnages féminins et à la représentation des passions traversées soulève des problèmes propres à cette forme. Tant que l'activité demeure associée à la masculinité et la passivité à la féminité, le destin des personnages, qu'ils soient mâles ou femelles, est irréalisable : il ou elle ne peut que vivre la limitation (« castration ») imposée par la loi. Dans leur lutte pour la satisfaction d'exigences sociales et sexuelles, les hommes peuvent parfois atteindre leur but, les femmes jamais. Mais ce fait concernant la structure narrative n'est pas qu'un élément de réalisme, il reflète un déséquilibre déjà présent dans la structure conceptuelle et symbolique. La « masculinité », bien que rarement atteignable, est au moins conçue comme un idéal. La « féminité », dans les termes développés ici, n'est pas seulement inconnue mais inconnaissable. Puisque la sexualité et l'efficacité sociale ne sont reconnaissables que dans une forme « masculine », les contradictions que doivent affronter les personnages féminins prennent dès le départ une forme hautement problématique. Pour hommes comme femmes, cependant, souffrance et impuissance, au-delà de constituer la donnée d'une vie de classe moyenne, sont perçues comme les formes que prend l'échec à être mâle – un échec duquel la patriarchie n'accorde aucun répit.

Le jeu des générations

Qualifier de patriarcal le système qui décrète la souffrance et le handicap (ne serait-ce qu'en tant que moteurs de l'action dramatique) et les décrète inégalement pour hommes et femmes ne va pas sans soulever le problème des générations. La castration qui est présentée dans le mélodrame (et d'après certains auteurs dans toutes formes

narratives) n'est pas une structure anhistorique ou intemporelle. Au contraire, elle est permanence renouvelée à l'intérieur de chaque génération. La perpétuation de la division sexuelle symbolique ne survient que dans la mesure où c'est le Père qui la perpétue. Ce n'est pas simplement la place de l'homme relativement à la femme, mais celle du parent (masculin) relativement aux enfants, qui est cruciale ici. Le mélodrame met en scène, souvent une perturbante littéralité, le « roman familial » décrit par Freud – c'est-à-dire le scénario imaginaire joué par les enfants dans leur relation à leur parenté, le fait de poser et de répondre à la question : de qui suis-je (ou aimerais-je être) l'enfant ? En addition au problème des adultes, particulièrement des femmes, en relation avec leur sexualité, le mélodrame hollywoodien se préoccupe aussi fondamentalement des difficultés de l'enfant à s'épanouir dans une identité sexuelle au sein de la famille, sous la coupe d'une loi symbolique incarnée par le Père. Est en jeu (également pour des raisons socio-idéologiques) la survie de l'unité familiale et la possibilité pour les individus d'acquérir une identité qui est aussi une place dans le système, une place dans laquelle ils puissent à la fois être « eux-mêmes » et « chez eux », dans laquelle ils puissent simultanément pénétrer, sans contradiction, l'ordre symbolique et la société bourgeoise. Que l'obtention d'une telle place ne soit pas aisé et ne survienne pas sans sacrifice est une condition de du drame, mais il est très rare que cela soit perçu comme impossible. Les problèmes posés sont toujours dans une certaine mesure résolus. Seulement dans le film d'Ophüls, *Letter from an unknown woman*, où Lisa périt après le décès de son enfant (sans père), sont tous les problèmes étalés dans toute leur force poignante, et aucun d'entre eux résolu.

Hystérie et excès

La tendance du mélodrame à culminer dans une fin heureuse n'est pas sans exceptions. Le *happy end* est souvent impossible mais surtout, le public en est bien conscient. Plus encore, une

« fin heureuse » prenant la forme d'une acceptation de la castration ne peut être atteint qu'au coût d'un refoulement. La résolution des problèmes par des moyens « réalistes » ouvre toujours le champ à la génération d'un excès qui ne pourra être traité. Plus l'intrigue progresse vers une résolution, plus il est difficile de traiter cet excès. Ce qui est caractéristique du mélodrame, aussi bien dans son sens originel que dans celui moderne, est la manière dont l'excès est évacué. L'émotion accumulée sans espoir de traitement dans le cadre de l'action, subordonnée qui plus est aux exigences de la lignée, est traditionnellement exprimée par la musique et, dans le cas de films, par certains éléments de mise en scène. Autant dire que musique et mise en scène ne se contentent pas de souligner le pouvoir émotionnel d'un élément de l'action : dans une certaine mesure ils s'y substituent. Le mécanisme ici présent est d'une manière frappante similaire à celui de la psychopathologie de l'hystérie. Dans l'hystérie (et spécifiquement dans ce que Freud a désigné comme « conversion hystérique ») l'énergie attachée à une idée qui a été refoulée revient convertie en symptôme physique. Le « retour du refoulé » s'opère, non à travers le discours conscient, mais déplacé sur le corps du patient. Dans le mélodrame, où figure toujours un contenu qui ne peut être exprimé par le discours ou les actions des personnages sans révéler des pivots de l'intrigue, une conversion peut advenir dans le corps du texte. Tel est particulièrement le cas chez Minnelli. Non seulement les personnages sont souvent prompts à l'hystérie, mais que le film lui-même somatise son propre excès en attente de traitement, qui par conséquent paraît déplacé ou à la mauvaise place. Tel est le cas dans les comédies musicales (*Pirates*, *Meet me in St Louis*, etc.), qui tendent à être bien plus mélodramatiques que d'autres du même studio et dans lesquels musique et danse sont les principaux véhicules d'évacuation de l'excès mais qui peuvent toujours présenter des explosions d'un contenu réprimé plutôt qu'exprimé ; il en va de même dans les drames proprement dit où les situations extrêmes suscitent un élément qui en

soi ne peut être représenté au sein de la convention de l'intrigue et de la mise en scène.

Il convient d'accentuer le fait que les conventions basiques du mélodrame sont celles du réalisme : c'est-à-dire que sont représentés des événements censément réels, perçus soient « objectivement » soit comme l'addition de plusieurs points de vue individuels et discrets. Souvent, le moment « hystérique » du texte peut être identifié comme le point de rupture de la convention de réalisme. Ainsi dans la scène de *the Cobweb* où le lac est sondé à la recherche du corps de Stevie, rien n'est certain de ce qui est représenté (la femme à qui s'adresse Stuart est-elle Meg ou Karen ?), ni de quel point de vue, humain ou non. La rupture de la stable convention de représentation permet de suspendre (temporairement) de telles questions dans ce qui n'est à un certain niveau que simple confusion narrative, mais qui à un autre niveau peut être vu comme mise en acte d'une fantaisie impliquant tous les personnages que l'intrigue a réunis. Au niveau de cette fantaisie, Stevie est l'« enfant » de Stuart et Meg et par conséquent l'enfant que Stuart aurait pu avoir avec Meg, s'il n'en avait pas déjà un avec Karen (de qui il s'est distancié). La possibilité de la mort de Stevie amène cette fantaisie submergée à la surface, mais pas directement dans l'articulation de l'intrigue. La représentation réaliste ne peut assimiler la fantaisie, tout comme la société bourgeoise ne peut supporter sa réalisation.

Conclusion provisoire

On peut donc percevoir le mélodrame comme un croisement contradictoire, dans lequel certaines déterminations (sociales, psychiques, artistiques) sont réunies, mais dans lequel le problème de l'articulation de ces déterminations n'est pas résolu avec succès. L'intérêt du mélodrame (du moins dans ses versions que l'on doit à Ophuls, Minnelli, Sirk) réside précisément dans cet échec idéologique. Parce qu'il ne parvient pas à s'accommoder de ces problèmes, ni dans un présent réel ni dans un futur idéal,

mais les dévoile dans toute leur contradiction éhontée, il ouvre un espace que la plupart des formes hollywoodiennes ont consciencieusement clos.

Un mot sur le « roman familial »

L'expression « roman familial », dont l'interprétation est en jeu dans les propos à venir, a été introduite par Freud dans sa correspondance avec Fliess en 1897-98. Ses premières mentions¹ la lient spécifiquement à la paranoïa, mais successivement ses applications deviennent plus étendues. Dans un commentaire de l'histoire de C.F. Meyer, *Die Richterin*, qu'il perçoit comme l'activation d'un mécanisme de défense à l'égard d'une affaire incestueuse, Freud écrit : « La seule chose remarquable est que cela se produit exactement de la même façon que dans la névrose. Tous les névrosés construisent un prétendu roman familial (qui devient conscient dans la paranoïa) ; d'un côté cela sert le besoin d'auto-agrandissement et de l'autre fonctionne comme défense contre l'inceste. Si votre sœur n'est pas la mère de votre enfant vous êtes dispensé de culpabilité² ». La principale mention de ce concept figure dans l'article « *Der Familienroman der Neurotiker*³ ». Ici le roman familial de l'enfant est pensé comme un mouvement de distanciation des parents et comme comprenant deux étapes, une première (prépubère et asexuée) dans laquelle les parents existants sont remplacés par d'autres, supérieurs, et une seconde (découlant d'une connaissance accrue de la sexualité) dans laquelle seul la figure paternelle est défiée et la mère imaginée s'engageant dans des infidélités secrètes. Les

motifs de cette seconde étape peuvent inclure une curiosité sexuelle à l'encontre de la mère, une revanche contre les parents sur les punitions concernant la coquinerie sexuelle de l'enfance, et même une revanche contre certains frères et sœurs qui se voient abâtardis dans le roman tandis que (dans une curieuse variation) l'auteur(e) se perçoit comme légitime. Freud écrit : « si n'importe quel autre intérêt particulier est en jeu, il peut orienter le cheminement du roman familial ; car ses multiples facettes et son grand champ d'applicabilité permettent à celle-ci de remplir toutes sortes de pré-requis⁴ ».

Deux points peuvent être appuyés ici. Le premier concerne les « multiples facettes » de cette activité de fantaisie, l'importance du sujet des relations familiales au cours de la puberté et le rôle du roman familial en tant qu'effort de régulation des anxiétés dans les moments tardifs de traitement du complexe d'Oedipe. Ainsi, dans une note ajoutée à l'édition de 1920 de ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁵, Freud fait référence au roman familial en connexion avec les fantaisies propres à la puberté « qui se distinguent par leur très générale occurrence et par leur globale indépendance de l'expérience individuelle ». Deuxièmement, la connexion entre romance familiale et art *via* « l'activité imaginative ». Ceci est évident non-seulement dans le traitement de l'histoire de Meyer et l'article de 1909, mais aussi dans « La création littéraire et le rêve éveillé⁶ » où l'écriture créative est perçue comme une correction de la réalité, « réconciliant » principes de plaisir et de réalité et permettant « le jeu complet des souhaits érotiques et ambitieux », etc. La connexion est déjà présente dans le terme *Familiensroman*, traduisible aussi bien par « romance » que « roman ».

La pertinence du concept appliquée à l'art, et au mélodrame en particulier, ne repose pas tant dans la présumée universalité de la romance

¹ Sigmund FREUD, œuvres complètes, W. W. Norton & Company; The Standard Edition edition, 1990, vol. 1, p. 244, 265.

² Sigmund FREUD, « The origins of psychoanalysis » [correspondance avec Wilhelm Fliess], dans œuvres complètes, *op.cit.*, vol. 1, p. 256.

³ Sigmund FREUD, « Family romances » [le roman familial des névrosés], dans œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 9, p. 235-241.

⁴ *Ibid.* p. 240.

⁵ Sigmund FREUD, œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 7, p. 662 et suiv.

⁶ Sigmund FREUD, œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 9, p. 141-153.

familiale (qui laisserait tout de même chaque romance la propriété privée de son auteur) que dans l'intersection du moment constitutif (la fantaisie proprement dite) avec d'autres, dans les termes de la radicale hétérogénéité de la formation du sujet. Ainsi, tandis que l'histoire du sujet décrite par la psychanalyse est spécifique, cette spécificité doit être perçue comme hétérogène, inscrite et s'inscrivant dans des déterminations historique, linguistique, sociale, sexuelle, etc. C'est sur de telles hétérogénéités que

des institutions comme le cinéma exercent leur fonctionnement idéologique, et comprendre le mélodrame au cinéma revient nécessairement à essayer de concentrer l'investissement en une constante répétition de la fantaisie du roman familial, aussi bien dans ses thèmes que dans ses procédés de relation et positionnement au sujet-spectateur.

Traduction de l'anglais par Gary DEJEAN

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comité de lecture et de rédaction

Evangelos Athanassopoulos
Amandine Cha-Dessolier
Gary Dejean
Paul Magendie
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Bruno Trentini

Coordinateurs du numéro

Gary Dejean – Paul Magendie

Illustration de couverture

Paul Magendie

Siège social

40, rue de la montagne Sainte-Geneviève
75005 Paris

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 3 – avril 2011

Proteus 2012 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X