



# UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE IV**  
**Laboratoire de recherche VALE**

## THÈSE

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Études anglophones

Présentée et soutenue par :

**Laetitia PASQUET**

le 22 novembre 2013

## **Le Rire de l'horreur sur la scène anglaise contemporaine : vers une nouvelle poétique de la comédie ?**

Sous la direction de :

**Mme le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ**

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

**JURY:**

**Mme le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ**

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

**M. le Professeur Pascal AQUIEN**

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

**Mme le Professeur Florence MARCH**

Université Paul-Valéry (Montpellier 3)

**Mme le Professeur Alexandra POULAIN**

Université Charles-de-Gaulle (Lille 3)

Si en France, la question « Peut-on rire de tout ? » se pose de manière récurrente, dans la société anglaise, l'idée de rire de tout, c'est-à-dire des horreurs du monde et de la vie, n'est pas immédiatement pensée comme contre-nature. Le paradoxe est pourtant tenace, car, en tant que manifestation physique exprimant une impression de gaieté par des mouvements particuliers du visage, accompagnés d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes, le rire, connote immédiatement le plaisir et la légèreté quand l'horreur évoque le dégoût. Même plus profondément, au plan psychique, les deux notions semblent incompatibles : le rire libère les tensions et permet d'économiser des affects négatifs pour les transformer en plaisir alors que l'horreur se caractérise au contraire par une réaction de répulsion qui anéantit toute activité affective, le sujet étant alors dominé par le caractère physique du rejet comme l'origine latine du mot, *horrore* (le poil qui se hérissé), en témoigne d'ailleurs.

Cette part violente du comique et du rire contamine d'ailleurs la comédie qui, en Angleterre, se constitue dans l'exploration de ce qu'Aristote en avait banni : les « douleurs » et les « dommages » restés célèbres dans la définition minimale de la *Poétique*.

La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation du mauvais; non du mauvais pris dans toute son étendue, mais de celui qui cause la honte et constitue le ridicule. Car le ridicule est une faute, une difformité qui ne cause ni douleur ni destruction. (*Poétique*, 1449a35)

À rebours de cette conception, la comédie anglaise reste une forme structurée autour d'une progression dramatique équilibrée et optimiste, tendant vers la réconciliation heureuse des protagonistes et mettant en scène des personnages médiocres, mais les douleurs et les dommages infligés aux personnages y sont soulignés. Cruels tourments et blagues inhumaines dans *Twelfth Night*, trahisons et cynisme infinis dans *Volpone*, course au matérialisme et apologie de l'imperméabilité des hiérarchies sociales dans les comédies de la Restauration, vacuité de l'identité et artifice de la personnalité dans *The Importance of Being Earnest*.

Mais si la latence de la violence est constitutive du comique, la gaieté et la légèreté en demeurent cependant les caractères patents les plus reconnus. Dans ces conditions, l'horreur

qui dissout, qui détruit et qui défigure de manière visible, explicite, incontournable, peut-elle donner naissance à une nouvelle forme de comédie ? Il ne s'agit pas là d'un simple paradoxe, mais d'une profonde révolution esthétique qui refonde intégralement le pacte éthique d'un genre associé à réconciliation heureuse par la promotion de valeurs morales consensuelles. La question implique donc une complète réévaluation, épistémologique et générique, du terme « comédie ». À l'heure du brouillage des genres et du refus des étiquettes, la comédie est en effet laissée aux tenants de l'industrie du divertissement. L'appellation est à la fois refusée par les auteurs et par la critique, qui tend à trouver dans la notion de farce<sup>1</sup> une brutalité et une absurdité correspondant davantage à l'esprit d'un temps où toute valeur morale est entourée de son halo de ténèbres et suivie de son cortège d'oppressions et où le doute est jeté sur la possibilité même d'une réconciliation heureuse : d'un temps où l'horreur fait partie des données de la perception. Cependant, c'est bien à l'horizon de la comédie, à l'aune de ses critères génériques, que se joue ce renversement de la légèreté dans l'horreur : ce sont bien le personnage de comédie, le dénouement heureux et la progression dialectique qui, parodiés sur le mode terrible donnent un contenu et une forme nouvelle à la comédie. Ainsi refondé, le genre ouvre non pas sur une complète débâcle du sens et n'entérine pas la faillite du rire, mais au contraire, permet au spectateur de comprendre et d'accepter, par son rire désorienté, la puissance des émotions tragiques. Le rapprochement volontaire de pièces étiquetées « comédies » et de pièces issues d'une scène aux exigences artistiques affichées (et refusant bien souvent toute appartenance générique) le montre : les ressorts du comique dissonant et la quête d'un renouveau terrible des lieux communs de la comédie sont voisins d'une scène à l'autre et c'est à la fois du côté du divertissement et de celui de l'avant-garde que le genre de la comédie évolue et se rend à nouveau pertinent.

---

<sup>1</sup> C'est la conclusion à laquelle arrive Mireille Losco-Lena dans « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Cette idée a aussi fait l'objet d'un colloque en 1998, ayant donné lieu à une publication intitulée *La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui ?*

L'étude des relations entre l'horreur et les différents ressorts comiques sur la scène contemporaine montre une évolution dans la diachronie qui justifie une approche ancrée dans l'histoire de la société britannique depuis la fin des années 1960. Dans un premier mouvement, on a pu mettre en évidence la logique de mise à distance de l'horreur par le rire qui dominait sur la scène anglaise jusqu'à la fin des années 1970 : post-brechtien, le comique use des ressorts du burlesque et du grotesque pour donner forme à l'horreur et le rire revêt alors une fonction critique. Cela correspond d'ailleurs à un moment éminemment politique dans l'histoire du théâtre britannique contemporain, dans lequel, si la scène n'est pas tribune ou estrade, elle se donne pour mission de donner à penser au public les maux de la société et du monde. C'est alors l'outrance farcesque de l'horreur qui fait s'esclaffer le public. De nombreux exemples de farces du corpus appartiennent d'ailleurs à cette période.

Au contraire, dans les années 1980-90, le délitement de la société britannique et des idéaux pour lesquels elle était fondée impose un nouveau mode de perception de l'horreur, bien plus agressif et déstabilisant. La satire se fait noire, le comique vecteur de malaise. Si l'on rit par réaction au spectacle de l'horreur, le comique n'offre plus la satisfaction rassurante d'un accès à une compréhension critique des événements traumatisants. Il déstabilise aussi le public, le forçant à se confronter aux limites de sa propre tolérance esthétique. C'est l'époque où l'esthétique coup de poing du théâtre *In-Yer-Face* triomphe sur la scène, et où s'épanouit un humour cynique faisant résonner avec amertume le discours matérialiste ambiant. Contrairement aux idées reçues, le théâtre *In-Yer-Face* s'inscrit aussi dans un certain héritage comique virulent et sanglant proche, par exemple, du Grand-Guignol du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour résumer, le choc de l'horreur représentée provoque le rire tout en imposant le malaise au spectateur.

La scène plus contemporaine, celles des années 2000, tente de sortir de l'impasse d'un théâtre voulant témoigner frontalement des horreurs du monde en les donnant en spectacle

tout en forçant le spectateur ainsi brutalisé à s'en détourner. Le choix mimétique est radicalement différent dans les pièces du corpus datant de cette période. L'horreur n'a plus aucune existence scénique à proprement parler. Elle n'est plus sollicitée qu'en tant qu'émotion et c'est justement le rire qui la suscite. Le mécanisme qui faisait de l'outrance horrible un principe comique s'inverse radicalement : dans ces pièces c'est le rire qui provoque l'horreur et le comique y sert de leurre faisant croire à sa propre innocuité avant s'ouvrir inopinément, mais brutalement, sur la violence et la barbarie. Dans cette esthétique du leurre, l'horreur cueille le spectateur au milieu d'un éclat auquel il croyait pouvoir se laisser aller. L'irruption violente ne peut pas paraître divertissante, elle regagne en gravité, alors même que le rire dirigé sur des événements périphériques le contamine, provoquant le malaise et l'interrogation du spectateur.

Partant du constat de ce basculement esthétique profond remodelant les affinités habituellement perçues entre le comique et l'horreur, on a alors abordé l'étude des conséquences génériques de ce renversement. Certains sous genres de la comédie possèdent aussi des affinités manifestes avec la représentation de l'horreur : revenant sur scène dans le second XX<sup>e</sup> siècle, la *comedy of manners* continue à donner à voir, de plus en plus explicitement, la violence des rapports sociaux. Le genre voisin mais délaissé de la *city comedy* connaît un succès certain dans les années 1990 et met en scène le triomphe sans partage du cynisme. La farce et la parodie apparaissent aussi comme des sous genres de la comédie dans lesquelles les outrances sont, de diverses manières, désamorçées par le comique et laissent une impression de désastre sur leur passage.

Mais la question de la poétique de la comédie dépasse largement celle de tous ses sous-genres. Car il s'agit d'une forme précise, certes négociée, c'est-à-dire dont les traits caractéristiques se combinent plutôt qu'ils ne se cumulent, mais qui se trouve sous-tendue par un contenu idéologique affirmant une foi dans le progrès et la possibilité d'une réconciliation

heureuse autour de valeurs communes. La contradiction manifeste et violente avec toute irruption de l'horreur, de l'événement injustifiable qui frappe aveuglément, n'empêche cependant pas les auteurs du corpus de jouer avec les critères formels de la comédie : de manipuler la dialectique tripartite du genre pour donner le sentiment de l'arbitraire, de l'incompréhension ou de la frustration, et surtout d'interroger sur tous les plans la notion de dénouement heureux. En défigurant la comédie de manière ludique, les auteurs du corpus font bel et bien de l'horreur un principe poétique et ouvrent la voie d'un renouvellement du genre hors des sentiers balisés de la comédie patrimoniale ou du pur divertissement commercial.

Traditionnellement fondée sur des valeurs humanistes, la comédie les interroge désormais en remettant profondément en question l'idée de progrès. Faisant du personnage abject son nouvel archétype dans un mouvement de décentrage de l'*iron* labile et rusé au profit d'un *alazon* devenu terrible, la comédie semble tenir un discours désespéré sur l'humanité. Mais ce n'est pas pour autant un discours désespérant : les origines grecques de la comédie sont liées à la célébration de la vie et la poétique de ces comédies contemporaines en est l'héritière. Par le recours à des formes d'interludes insérés dans le fil du spectacle, brisant le quatrième mur et sollicitant directement l'humanité du spectateur, elle implique en effet un hymne à la vitalité et au mouvement, à la contingence, à la fois terrible et créatrice. C'est donc en délogeant l'humanité de la scène, en faisant appel à celle du spectateur que la comédie continue peut-être, dans l'horreur, à être un genre humaniste, qui ne prône cependant plus aucune valeur et célèbre la vie en dépit de tout.

Le renouvellement du genre se fait donc par un basculement profond du sens du spectacle de la scène vers la salle. Le rire, réaction typique provoquée par la comédie, ne se réduit donc pas au statut de simple critère définitoire pour le genre : il joue un rôle central dans la signification même de l'expérience esthétique des spectateurs qui font inopinément, au détour d'un gloussement, l'expérience du tragique. Le rire est en effet d'abord désigné comme

fautif, cruel ou hypocrite. Cette noirceur se double d'une perte de légèreté, impliquant un amenuisement de l'éclat, étouffé par le malaise ou réévalué rétrospectivement comme coupable.

Illustrant l'inhumanité du rire, la dérision contamine la tragédie dont les principes éthiques et herméneutiques sont jetés à bas : l'anagnorèse, scène de reconnaissance finale dans laquelle le héros tragique ouvre les yeux sur sa faute, est l'objet d'une dérision parodique qui déclenche le rire sur l'impasse de la pensée et de la conscience, de la logique et de l'éthique. L'héroïsme est aussi l'objet d'une violente dérision, cible d'un rire niant à la mort son caractère d'événement et, par là même, son humanité. Mais le choc provoqué par cette minoration du tragique, la compréhension du caractère inéluctable de la mort étant objet d'une dérision qui lui ôte toute pertinence, donne paradoxalement accès au spectateur à un intense sentiment de fragilité de la vie.

Dans ces conditions la question de la puissance cathartique du rire se pose. En effet, les dramaturges du corpus font tous du rire un enjeu émotionnel central dans l'esthétique et la poétique de leurs pièces : dans un monde où l'homme n'est plus compatissant mais compassionnel (pour reprendre la distinction opérée par Myriam Revault d'Alonnes<sup>2</sup>) et où le spectacle de l'horrible se banalise au point de devenir marchandise, le scandale du rire, de cette réaction profondément humaine, exprimant l'impuissance tout en permettant de la dépasser, interroge directement les émotions tragiques de pitié et de crainte que l'horreur anéantit. La catharsis propre à ce rire ne consiste donc pas dans la « purification » des affects négatifs, dans leur transformation en affects agréables, mais dans la restauration de leur puissance humanisante, rendue possible par la dimension confondante du rire.

---

<sup>2</sup> Voir *L'Homme compassionnel*. Paris : Le Seuil, 2008.