

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE 4 :
CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS

THÈSE
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV

Discipline : Études Anglophones

présentée et soutenue publiquement par
Aloysia CALLEUX - ROUSSEAU
le 19 novembre 2010

**Réhabilitation d'un genre : la comédie de menace
de David Campton à Martin Crimp (1957-2008)**

Sous la direction de
Mme le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ

JURY :

Mme le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ (Université Paris IV – Sorbonne)
Mme le Professeur Susan BLATTÈS (Université Stendhal – Grenoble III)
Mme le Professeur Nicole BOIREAU (Université Paul Verlaine – Metz)
Mme le Professeur Alexandra POULAIN (Université Charles de Gaulle – Lille III)

POSITION DE THÈSE

Comédie de caractère, d'humeurs, d'intrigue, de mœurs... autant de genres comiques connus de tous qui se distinguent par leur histoire, leur contenu ou leur forme. Parmi ces différentes catégories théâtrales, la comédie de menace n'a pas trouvé sa place. Aucun des dictionnaires littéraires ou de théâtre consultés pour cette étude ne lui consacre d'entrée, à l'exception du *Penguin Dictionary of Literary Terms*. Seul J. A. Cuddon semble avoir estimé que la comédie de menace était un genre suffisamment digne d'intérêt pour lui accorder un paragraphe :

A term first used by David Campton by way of subtitle to his four short plays *The Lunatic View* (1957). It denotes a kind of play in which one or more characters feel that they are (or *actually* are) threatened by some obscure and frightening force, power, personality, etc. The fear and the menace become a source of comedy, albeit laconic, grim or black. Harold Pinter, among others, exploited the possibilities of such a situation in such plays as *The Birthday Party* (1958) and *The Dumb Waiter* (1960).¹

Un premier malentendu doit être dissipé en ce qui concerne la genèse de l'expression. Le dramaturge David Campton est constamment désigné comme étant le premier à avoir utilisé le terme *comedy of menace* comme sous-titre à son recueil de pièces intitulé *The Lunatic View*. Le critique de théâtre Irving Wardle l'aurait ensuite repris pour l'appliquer au théâtre d'Harold Pinter. Or contrairement à ce qu'affirme Cuddon ici ainsi que l'ensemble de la critique par ailleurs, l'expression n'a pas été inventée par David Campton. Il s'agit là d'une méprise due en grande partie à une confusion chronologique. L'article de Wardle « Comedy of Menace » a été publié en septembre 1958. Or si *The Lunatic View* a été représentée pour la première fois en 1957, la pièce n'a été publiée que trois ans plus tard, en 1960, date à laquelle Campton a ajouté le sous-titre *comedy of menace*, empruntant l'expression à Wardle et non l'inverse. Ce malentendu persistant devait être levé : la définition que propose Irving Wardle

¹ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms* (Londres : Penguin Books, 1998), « Comedy of menace ».

de la comédie de menace est en effet d'autant plus pertinente que son auteur est l'inventeur du genre.

Dans son article intitulé « Comedy of Menace », Wardle désigne la thématique de l'intrusion malveillante comme étant un élément essentiel du théâtre de Pinter : « His main characters tend first to appear entrenched in a secure retreat from which they are eventually torn by some agent of external malignancy »². La menace, dans cette première définition, est présentée comme étant externe. Le critique revient cependant sur ce jugement deux ans plus tard dans un article consacré à *The Caretaker* dans lequel il décide d'invalider la notion de comédie de menace :

On the strength of *The Birthday Party* and the pair of one-acters, I rashly applied the phrase “comedy of menace” to Pinter’s writing. I now take it back. [...] The basic Pinter symbol, the room – the ambivalent image of safety and retreat which is also the place of catharsis – remains dominant; but this time there is no invasion. The newcomer enters by invitation, and he, not the occupants, is the principal victim.³

Selon Wardle, le concept de comédie de menace n'est plus opérant du fait d'un renversement entre intrus et autochtone, bourreau et victime. Le nouveau venu n'est plus l'agent mais la cible de la menace. Or cette inversion n'invalide pas le concept mais l'enrichit au contraire et justifie en partie sa réhabilitation. Nombreux sont toutefois les critiques à avoir ignoré ce renversement, au mieux à l'avoir identifié sans estimer nécessaire de développer cette idée pourtant féconde.

Un recensement de l'état de la recherche anglophone et francophone sur le théâtre britannique permet en effet de dresser un constat indéniable : la comédie de menace a été amplement négligée par la critique. Il n'existe aucun ouvrage intégralement consacré au genre. Les articles et chapitres d'ouvrages qui ont pour sujet la comédie de menace se comptent sur les doigts de la main. Cette désertion de la critique résulte sans doute du

² Irving Wardle, « Comedy of Menace », 1958, dans Charles Marowitz (éd.), *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama* (Londres : Methuen & Co, 1965), p. 91.

³ Irving Wardle, « There's Music in that Room », 1960, dans Charles Marowitz (éd.), *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama* (Londres : Methuen & Co, 1965), p. 130.

caractère banal, voire stéréotypé, que revêt désormais l'expression, appliquée de manière systématique au théâtre d'Harold Pinter sans pour autant être explicitée. La proposition d'Irving Wardle était pourtant novatrice contrairement à la manière dont elle a été détournée par les critiques qui, à trop vouloir l'exploiter, en ont limité l'application.

Pourquoi Wardle a-t-il choisi l'expression *comedy of menace* plutôt que l'équivalent plus usuel de *comedy of threat* ? L'anglais dispose de deux mots, *menace* et *threat*, là où le français n'en connaît qu'un seul. Or le recours au mot *menace* n'est pas uniquement une référence phonique parodique à l'expression *comedy of manners* mais résulte également d'un choix raisonné, basé sur une différence subtile mais primordiale entre les deux noms. Le mot *threat* renvoie au discursif par opposition au caractère implicite, sous-jacent de *menace*. On est d'un côté dans le manifeste, c'est-à-dire l'évident, le patent ; de l'autre dans l'indice, en d'autres termes le soupçon, le signe. La distinction *menace/threat* serait ainsi assimilable à la distinction angoisse/peur résumée en ces termes par Paul-Laurent Assoun : « L'énigme de l'angoisse culmine dans son "absence d'objet" (*Objektlosigkeit*) et son "indétermination" (*Unbestimmtheit*) qui la distinguent de la peur »⁴.

Deux principes fondamentaux de la comédie de menace ont ainsi été identifiés. Ce théâtre repose tout d'abord sur un renversement entre le dedans et le dehors, le barbare et le familier, renversement qui n'a jamais été exploré depuis son évocation par Wardle. Le danger dans la comédie de menace est en réalité interne, toujours déjà là quand s'ouvre le rideau.

Théâtre de l'inversion, mais aussi du non-dit, de l'implicite. À l'opposé du *In-Yer-Face Theatre*, la comédie de menace suggère l'horreur plutôt qu'elle ne la donne à voir. Le théâtre devient le lieu d'une rétentio, d'un refus de la barbarie qui n'est pas synonyme d'euphémisation de la violence pour autant. Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni

⁴ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur l'Angoisse* (Paris : Anthropos, 2004), p. 9.

dans *L'Implicite* : « Dans certains types de discours, où l'excès devient la norme, l'expression feutrée peut être autrement efficace que la formule incendiaire »⁵.

À ces deux piliers essentiels que sont l'inversion et la suggestion vient s'ajouter un troisième élément : comment expliquer l'alliance paradoxale des deux termes de comédie et de menace, appartenant respectivement au champ lexical du rire et à celui de l'angoisse ? S'agit-il de réconcilier le tragique et le ludique, de rire de l'horreur ? Le rire ne se fait-il pas au contraire lui-même menaçant ? Notre étude s'inscrit en faux contre la définition aristotélicienne de la comédie : le comique ne tient pas « à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage »⁶, il ne permet pas de désamorcer l'angoisse du spectateur mais la renforce au contraire. Cette exacerbation de la menace par le biais du rire est une composante fondamentale des pièces de notre corpus.

Quatre auteurs ont été sélectionnés pour faire partie de ce corpus principal : David Campton, Harold Pinter, Caryl Churchill et Martin Crimp. Ces quatre dramaturges britanniques sont ceux qui ont exploité les ressorts de la comédie de menace de la manière la plus approfondie et la plus systématique. D'autres dramaturges ont fait l'objet d'études comparatives avec les auteurs du corpus principal afin d'affiner la définition de la comédie de menace à travers d'éventuels écarts du genre. Les dramaturges J. B. Priestley et T. S. Eliot font partie de ce corpus secondaire car leur théâtre se situe avant la naissance de la comédie de menace comme genre explicite. Les années 1960-70 ont donné lieu à des parodies de la comédie de menace, déviation vers la farce dans *The Real Inspector Hound* (1968) et *After Magritte* (1970) de Tom Stoppard, vers l'humour noir et la provocation chez Joe Orton. *After the End* (2005), du dramaturge contemporain Dennis Kelly, vient confirmer la persistance du genre dans un théâtre très contemporain autre que celui de Caryl Churchill ou Martin Crimp.

⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite* (Paris : Armand Colin, 1986), p. 294.

⁶ Aristote, dans Michel Simonin (éd.), *Poétique* (Paris : Librairie Générale Française, 1990), p. 91.

Les bornes chronologiques de cette étude ont des justifications à la fois littéraires et politiques. C'est en 1957 qu'est jouée pour la première fois *The Lunatic View* de David Campton. La pièce de Martin Crimp, *The City*, a été représentée au *Royal Court Theatre* en 2008. Ces dates s'imposent donc tout naturellement comme dates liminaire et de clôture de notre travail. La comédie de menace se fait en outre l'écho des événements politiques qui ont bouleversé la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce théâtre a vu le jour dans la période d'après-Deuxième Guerre mondiale et de Guerre Froide, période qui instaure un climat de suspicion constante. Le 15 mai 1957, la première bombe H britannique explose dans le Pacifique : la menace nucléaire est désormais une réalité bien concrète pour tous les Anglais. Mais ces derniers se sont aussi parfois mépris sur la source de la menace en désignant l'étranger comme étant l'incarnation du mal. L'Angleterre des années 1950 connaît une montée du racisme qui aboutit aux émeutes raciales de Notting Hill en 1958. La nouvelle vague d'immigrants venant du Commonwealth rencontre des difficultés d'intégration et doit faire face à la xénophobie ambiante qui se solde par la naissance du *National Front* et du mouvement *Skin Head* à la fin des années 1960. Un genre théâtral qui se construit autour de la figure de l'intrus ne peut être coupé du contexte social de racisme et d'exclusion dans lequel il s'est développé. La menace ne revêt toutefois jamais de signifié univoque : elle est toujours à la fois susceptible d'être contextualisée et hors du temps.

Cette étude aborde les théâtres de la menace en trois temps. Notre première partie est consacrée à une analyse sémiotique qui nous amène à distinguer un ensemble de signes propres à la comédie de menace. L'incarnation de la menace ainsi que son infiltration dans l'espace, le temps et le discours font l'objet d'une analyse détaillée. L'étrangeté de l'étranger est mise en doute : le mal n'émane pas de l'allochtone mais au contraire du même, du semblable, de celui qui appartient à la communauté. La menace s'inscrit de ce fait dans l'espace privé. À la question de l'origine de la menace succède logiquement celle de sa

localisation. À l'inverse de l'image de la chambre/refuge (*room womb*) constamment associée au théâtre de Pinter, nous proposons le concept de topophobie, version négative de la topophilie de Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. L'espace privé est présenté comme immédiatement répulsif dans les pièces du corpus, à l'instar des topoï gothiques que sont la maison en ruine et la crypte menaçante. La sémiotique horizontale du dehors vers le dedans est remplacée par une sémiotique verticale du surgissement : la menace émane des sous-sols et des profondeurs du moi dans une double acception topographique et psychanalytique. L'espace de la comédie de menace est en outre éminemment paradoxal, à la fois clos, voire carcéral, et ouvert aux regards, brouillant ainsi la frontière entre intérieur et extérieur. Cette omniprésence spatiale de la menace s'accompagne d'une omniprésence temporelle. La menace est à la fois le refoulé qui ressurgit du passé, l'*unheimlich*, et ce qui est anticipé avec angoisse par les personnages. La menace envahit ainsi l'espace, le temps, mais aussi le langage. Elle s'insinue dans la grammaire du texte, se fait menace tropique et se loge dans les poches de non-dits. Le langage est en réalité à la fois vecteur de menace et outil de mise à distance : si la menace s'infiltré par le biais du langage, c'est par ce même langage qu'on tente de l'annihiler.

Dans la deuxième partie consacrée aux influences tragiques, la menace est abordée sous un angle plus spécifiquement dramatique : le renvoi à la violence hors-scène est un héritage grec s'opposant à la tradition jacobéenne. Les pièces les plus récentes de Caryl Churchill et de Martin Crimp semblent témoigner d'un retour au théâtre du texte plutôt que de l'*opsis*, d'où notre proposition de brutalité syntaxique et acoustique : ce ne sont pas les actes mais les sons, les mots et les images que convoquent ces mots qui frappent l'esprit. En ce sens les théâtres de la menace ne suscitent pas l'effroi mais l'appréhension craintive.

Or cette crainte est analysée dans un troisième temps comme étant exacerbée plutôt qu'atténuée par les ressorts comiques. L'étude de l'humour noir, du *nonsense* et de la farce

nous amène à identifier une simultanéité de fait entre comique et menace toutefois susceptible de disparaître lors du processus d'interprétation. Le procédé d'alternance induit en revanche ce que nous qualifions de « déstabilisation comique ». Le concept de *comic relief* est dénoncé comme caduque : l'insertion de passages ludiques dans les pièces du corpus ne permet pas de détente comique mais décuple au contraire le malaise du lecteur-spectateur. L'étude détaillée du faux *happy ending* met enfin en lumière le rire grinçant sur lequel se clôt ce théâtre. La comédie de menace apparaît dès lors comme un sous-genre salutaire à une époque où la comédie est bien souvent synonyme de divertissement gratuit.