

Manufacture
HETSR- Hes-so
Lausanne

Master Théâtre
Orientation Mise en scène

Lucile Carré
Promotion Master 13

Mémoire de Master
Juin 2015

Spectacle de la chute et perspectives comiques



Table des matières

INTRODUCTION.....	p. 3
1) éléments sur la chute et sur le comique.....	p. 3
2) présentation du travail pratique.....	p. 5
3) Mouvement général de la recherche.....	p. 7
I) Une nouvelle figure comique possible.....	p.8
1) de l'héritage de l'homme burlesque à l'homme pathologique.....	p.11
2) le jackass.....	p.17
3) le gonzo-trickster.....	p.19
II) l'humour ordinaire de la chute.....	p.22
1) Le quotidien.....	p.23
2) La posture humoristique.....	p.25
a) La double intention et la réception du spectateur.....	p.25
b) L'humour et le pathétique dans la figure comique.....	p.28
c) De l'humour sur Internet.....	p. 31
III) les motifs temporels.....	p.33
1) la vitesse.....	p.33
2) l'accélération du sensible.....	p.35
3) la perception du flux.....	p.36
4) le flux musical.....	p.37
Conclusion.....	p.39

Ce ne fut pas sans de nombreuses corrections. Corps rections ou érections, que l'ancêtre se résolut à ne plus ramper. Corps érige-le, corrige-le. Je vais te corps ériger, te corriger (...) ériger ou riger valait dresser. Air ist j'ai, ai rigé, j'ai droit. Ri j'ai. Je suis droit. À celui qui disait cela et retombait malgré soi par terre, on criait : ri j'ai, j'ai ri. C'est une des origines du verbe rire. C'est pourquoi une chute ridicule amène toujours un rire forcé. Pattes à terre as, patatras.

Jean- Pierre Brisset, *La Grande Nouvelle*.¹

INTRODUCTION

1) Éléments sur la chute et le comique

La chute est un mouvement involontaire, un moment de perte de maîtrise, nous rendant impuissant dans notre propre corps, et risible aux yeux du témoin, de l'autre. C'est un accident, que l'on préférerait passer sous silence, mais il en reste parfois des traces, des marques corporelles, et pourquoi pas, une preuve captée par une caméra. Nous échouons à rester en station debout et notre énergie vitale est stoppée net.

Lorsque l'on chute, il arrive que notre champ de vision se resserre et que nous ne voyions plus qu'un bout de surface, du ciment irrégulier ou du parquet bien ciré, devenus effrayants à nos yeux par leur proximité soudaine et implacable. On se rend compte, avec déception peut-être, que notre corps est faillible. La conclusion est sans appel : nous sommes soumis à l'inertie. Celui qui fait l'expérience de la chute n'a pas su être attentif aux objets, aux obstacles ; il n'a pas su s'adapter à la situation dans laquelle il se trouvait, à l'environnement dans lequel il se déplaçait. Somme toute, il n'était peut-être pas à la hauteur. Nous évaluons après-coup la dangerosité d'un tapis posé sur un parquet ciré. Nous aurions dû le voir avant, et adapter notre déplacement en connaissance de cause. De façon brutale et douloureuse, la chute nous rappelle à l'ordre, elle nous ramène dans l' « ici et maintenant », un présent instantané que l'on va peut-être s'empresser d'oublier.

Au-delà du simple mouvement physique compris dans son statut ordinaire, nous pouvons associer la chute à l'idée d'une rupture avec le bon fonctionnement du monde. Elle nous rappelle notre présence au monde en nous replaçant dans le cadre spatio-temporel dans lequel nous vivons, le présent surgit alors avec force. Et paradoxalement, elle nous met aussi à l'écart du mouvement du monde en nous excluant de la société du flux², en nous immobilisant.

¹ Brisset Jean-Pierre, *La Grande Nouvelle, Œuvres complètes*, Dijon, Les Presses du Réel – *Avant-gardes*, 2001, p.644.

² Dans la société de la modernité tardive, les conceptions du temps et de l'espace sont appréhendées comme un flux. Les espaces deviennent fluides et le temps n'est plus représenté comme un temps linéaire et monodimensionnel, mais comme une boucle. L'appréhension du flux amène à penser à un présent continu, qui s'enroule sur lui-même. « La société du flux est caractérisée par la mobilité, par la vitesse et par la fragmentation », Andrea Semprini, *La Société de flux*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 122.

La chute revêt aussi un enjeu social fort. L'expérience d'un échec, la dégradation à un niveau social inférieur ou le licenciement ont des conséquences fortes et peuvent nous donner l'impression d'être poussé à la périphérie de la vie sociale et d'un monde bien ordonné qui continue de tourner.

La sensation physique de la chute est également utilisée pour décrire de manière métaphorique la sensation de l'effondrement intérieur de la dépression et ou *burn out*, provoquant des moments d'inertie et de perte de l'énergie mentale.

Par ailleurs, si l'on se place du côté du témoin, la chute physique peut déclencher une réaction immédiate et incontrôlable : notre bouche s'ouvre, nos yeux se plissent légèrement et de notre larynx sort une série d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes. Manifestement, nous sommes emportés par le mouvement du rire. Or, ce rire pour Bergson provient avant tout d'une volonté de sanction :

Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tension et élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu. [...] Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin.³

Le rire est social par destination il sanctionne un écart vis-à-vis de nos compétences sociales ordinaires ; par extension, il s'agit presque de corriger la vie elle-même. L'enjeu est grand pour celui qui fait l'expérience de la chute : il faudrait ne pas s'écarter de la bonne marche de la société, ne pas sortir du cadre sous peine d'être transformé en une chose, en une image, d'être la victime de la formule « du mécanique sur du vivant ». La chute, qu'elle soit physique, sociale ou psychique nous fait perdre la face aux yeux de l'autre, nous n'avons plus son soutien. Selon Bergson, le rire est l'ennemi de l'émotion, il déclenche une « anesthésie du cœur », une réaction qui ne provoque aucun mouvement empathique chez le témoin et qui inflige même à la personne qui est l'objet du rire une impression pénible.⁴

Le mouvement de la chute est la matrice de ma recherche, elle n'est pas un concept fermé et cohérent, mais multiple et éclaté. Tout d'abord comprise comme mouvement physique, elle est aussi l'un des procédés comiques les plus utilisés. De la pantomime anglaise observée par Baudelaire aux cascades volontairement ratées des Jackass de MTV, la chute peut se percevoir au-delà du mouvement involontaire comme un geste plastique. Celui-ci être reconnu comme une vraie volonté d'échec, un plaisir du ratage. La chute provoque un rire franc qui corrige, ou un rire plus ambivalent selon que l'on porte l'attention sur la douleur par exemple. De l'incompétence retournée en compétence par les burlesques à la prise de risque idiote qui mène au ratage pur et simple des Jackass, la chute comme procédé

³ Bergson Henri, *Le Rire*, Paris, PUF Quadrige, 2004, pp.14-15.

⁴ *Idem*, p.150.

comique est revendiquée de manière différente. Comment le spectacle de la chute *peut-il* offrir des perspectives pour un « comique contemporain » ?

La chute est un terrain d'expérimentation propice à la fois à la recherche d'un comique contemporain et d'un autre regard sur notre rapport au monde. À quelles esthétiques, à quels procédés peut-on se rattacher pour révéler ce « comique contemporain » présent sur les plateaux de théâtre ?

Comme nous l'avons vu, la thématique de la chute recouvre à la fois le mouvement physique involontaire mais aussi l'image métaphorique d'un ratage, d'un échec qui provoque une dégradation, voire même une déchéance. Même en tant que procédé comique, la chute peut recouvrir une valeur négative qui sera prise en compte, le spectacle de la chute étant aussi le spectacle de la perte et d'un manque.

La chute trouve également un enjeu particulier dans l'expérience de l'altérité. Elle met en scène un rapport avec l'autre qui se situe dans la cruauté mais également dans la recherche d'une tendresse et d'une empathie malgré tout. C'est surtout le cas pour les spectateurs à qui le spectacle de la chute s'adresse, jouant tour à tour de la gravité du geste mais aussi de sa subversion.

En nous confrontant au réel, dans l'espace-temps où nous nous inscrivons (« en repérant le monde »), la chute peut amener à une réaffirmation de la figure humaine et à « une ligne de fuite »⁵ possible, comme une résistance face au flux contemporain.

2) Présentation du travail pratique

« Drôle, brut et court », c'est ce qui pourrait résumer le mouvement d'une chute réussie. Mais cette citation empruntée à B.S Johnson⁶, qui qualifiait ainsi sa démarche artistique et esthétique pour ses romans, est un mouvement que j'ai suivi pour l'élaboration du travail pratique HOLY ARE YOU.

HOLY ARE YOU repose sur trois séquences qui dessinent le portrait d'un homme – nous l'avons appelé Michel Wallace – skater en pleine rupture amoureuse. Il va alors mettre en place des stratégies (tutoriel home-made, analyse scientifique, expérience de reconstitution) pour contrer sa solitude. Ces expériences sont biaisées, déjà vouées à l'échec, ce qui conduit le personnage à éprouver la sensation de la chute.

J'ai travaillé autour de trois formes théâtrales identifiables, une première séquence vidéo, un monologue et une scène de reconstitution (*reenactement*), dans un cadre spatio-temporel précis. À l'intérieur, j'ai conçu une identité en morceau, disloquée dans ces trois séquences, et dont les éléments constitutifs arrivent à la connaissance du spectateur sans hiérarchie établie et parfois de manière contradictoire. Je me suis appuyée sur la citation de Léa Vergine pour construire cette figure en fragment, en proie à l'échec amoureux :

Nous avons tous été rejetés ou répudiés par d'autres êtres humains jour après jour, nous nous voyons obligés de récupérer, de rassembler et de monter des fragments de nous-même.⁷

⁵ Losco-Lena Mireille, *Rien n'est plus drôle que le malheur : Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

⁶ Johnson BS, *Christie Malry règle ses comptes*, Quidam Editeur.

⁷ Vergine Léa, *Quand les déchets deviennent art, trash, rubbish, mungo*, Milan, Skira, 2007

Le portrait s'est également construit dans une altérité biaisée. Le rapport à l'autre est fondé sur l'absence, mais également sur le refus de considérer l'autre, ce qui, de fait, ne se fait pas sans une certaine violence. S'il l'on part du principe que le contact avec l'autre dans sa proximité et son intimité est violent ou angoissant, qu'il oblige chacun de nous à faire des efforts, à s'adapter, se déplacer, que se passe-t-il lorsque l'on est incapable d'adaptation ? Quand on considère tout sans recul ? Quand on prend tout au premier degré ?

Toujours à partir de la citation de Léa Vergine et des références aux œuvres littéraires de BS Johnson et de David Foster Wallace que je présenterai par la suite, j'ai voulu développer le thème de la chute amoureuse comme prétexte à ma recherche sur le comique. La fable fictionnelle est le point départ : Michel Wallace s'est fait quitter par sa petite amie - appelons-la Jeanne - quelques mois plus tôt. C'est d'ailleurs le profil de Jeanne que l'on découvre en premier. Michel a alors appliqué une méthode simple pour se remettre de cette situation d'échec : il a filmé des actions dans sa vie quotidienne qu'il a montées dans une vidéo et qu'il présente. Il a été important de placer mon travail à l'intérieur d'une fiction, pour inscrire la chute dans un contexte qui relève de l'ordinaire commun à tous, avec une inscription à la fois dans un temps déstructuré par la fiction mais dans le cadre espace-temps contemporain que nous partageons.

Cette première séquence est donc une interaction entre une vidéo home-made et le personnage qui raconte à la fois sa rupture amoureuse récente et sa passion pour le skateboard. Si le skateboard lui a permis de maîtriser la chute physique, il est assez désemparé pour ce qui est de la chute amoureuse. Une partie du texte est empruntée à B.S Johnson, et l'autre partie a été écrite suite à une interview avec l'acteur Raul Fernandes qui est un ancien skateboarder professionnel.

La figure du skateur est historiquement une figure adolescente qui s'est développée dans les banlieues américaines, dans le mouvement underground, en se confrontant toujours à l'interdit et au subversif. Devenu très populaire, le skateur fait du cinéma comme Spike Jonze ou de l'art contemporain à l'image de Ed Templeton, légende du skateboard, ou le plasticien Raphael Zarka en France. Le skateur défie l'espace de la rue en se déplaçant de manière souple et inventive. Il ne contourne pas les obstacles, au contraire il en fait un nouveau spot. Raul Fernandes, le comédien, me rappelait souvent que rider était pour lui une sensation de liberté intense. Pour moi, le skateur est surtout celui qui maîtrise la chute, qui apprend à tomber et à se relever, qui tente de maîtriser la douleur ou qui l'affronte. Le skateur prend toujours des risques, provoque les situations de danger ou les occulte le temps de se lancer dans une nouvelle figure. Les planches restent bien fragiles face au béton et son corps est complètement façonné par les cicatrices. Face à la chute, la seule réponse à donner est de se relever, de reprendre son élan et de recommencer le trick.

La deuxième séquence de HOLY ARE YOU est un monologue adressé à « ma puce », son ancienne amie (toujours absente), qui s'inscrit dans la construction d'un flashback temporel. Michel Wallace a préparé un texte où il explique la méthode scientifique qu'il a mise en place pour vaincre sa jalousie sur un mode de conférence. Michel, suspectant sa copine d'infidélité, se met à inspecter ses dessous et à compter les poils pubiens qui s'y sont déposés. Il essaie d'établir des corrélations statistiques entre une éventuelle transformation des poils pubiens et le temps que sa copine a passé hors de la maison. Ce qu'il cherche, c'est moins une

preuve de l'infidélité qu'une preuve de sa jouissance avec un autre que lui. Il veut transformer les déchets organiques en signe. En établissant des corrélations statistiques, il essaie de faire en sorte que le corps de sa copine dise quelque chose. C'est de nouveau un échec cuisant car l'entreprise est totalement absurde. Dans un élan de sincérité et en libérant sa propre parole, Michel Wallace livre ensuite toutes les sensations de douleur dues à un amour sans réciprocité.

La troisième séquence est le résultat d'une écriture de plateau avec les comédiens Raul Fernandes et Claire Forclaz. La situation de départ est simple : il s'agit pour le personnage de revivre des émotions et des sensations qu'il a eues avec son ancienne copine (toujours absente) mais en faisant appel à une jeune femme Claire – jouée par Claire Forclaz.

Cette situation est d'emblée un échec, il est impossible et vain de vouloir revivre des souvenirs et des émotions vécues dans une autre relation amoureuse avec une personne différente. Claire est sur le plateau mais Michel Wallace ne la voit pas. Il ne la considère pas comme une personne à part entière, ce qui provoque un rapport à l'altérité très violent. Aveugle, il est resté dans la situation passée : les moments qu'il a vécus avec sa copine. Incapable de s'adapter à cette nouvelle personne qui accepte pourtant de jouer ce jeu un peu limite car Claire est instrumentalisée de son plein gré, il manque totalement la rencontre.

Avec HOLY ARE YOU, j'ai essayé de travailler sur le moche, le mesquin, le dégueulasse en chacun de nous avec l'humour que peut provoquer cette exploration. Je souhaite chercher la tension entre rire et émotion, un état non résolu, en travaillant sur des situations banales qui deviennent étranges.

Les expériences du personnage Michel Wallace se font dans le cadre de la vie quotidienne. On est amené à s'attacher à l'individu, à entrer dans son intimité. Il nous fait part de sa subjectivité et nous rions de ses échecs successifs confirmés par ses expériences. Nous rions aussi de son rapport au monde et de sa relation à l'autre. Le personnage s'acharne dans le ratage et l'échec devient sa norme.

3) Mouvement général de l'étude

Dans un premier temps, je vais m'intéresser à celui qui fait l'expérience de la chute. Selon les différentes caractéristiques de la chute, comprise comme un effondrement intérieur, comme un mouvement physique empreint de douleur ou comme un mouvement de résistance, quelle serait la figure comique porteuse de nouvelles perspectives comiques ?

De l'homme pathologique, héritier des burlesques qui sublime sa dépression, au Jackass qui élève le ratage au rang d'œuvre d'art, en passant par le gonzo-trickster qui revendique son expérience personnelle de la chute pour brouiller les limites entre vie et art, nous verrons en quoi ces différentes figures sont constitutives d'un comique contemporain et comment elles ont influé sur le travail pratique.

Dans un deuxième temps, j'analyserai les implications d'un spectacle de la chute inscrit dans le mode « mineur » du quotidien, celui qui nous est commun. Le monde du quotidien est traversé par un humour, et non un comique, qui participe d'un double mouvement d'inquiétude et de tranquillisation par le rire. L'humour permet de développer simultanément deux aspects contradictoires de la chute : celui d'une vision porteuse de gravité, qui nous rappelle que la chute n'est pas exempte de

douleur. Il nous rappelle également que la chute est sujette au rire, mais un rire qui se déplace sur les surfaces, au gré de la posture humoristique. Il s'agira donc de développer les procédés offerts par cette posture qui soutient le spectacle de la chute. L'analyse de cette posture s'articulera sur trois niveaux : d'abord, on traitera du spectacle de HOLY ARE YOU dans son ensemble puis nous verrons comment cette posture se déploie à l'intérieur des séquences pour ensuite s'implanter dans l'imaginaire collectif contemporain qui est celui d'Internet.

Enfin, le spectacle de la chute dans son imprécation dans le monde quotidien nous invite aussi à poser la question de son inscription dans le cadre espace-temps contemporain. Comment la vitesse façonnent le comique ? Comment la chute peut-elle se placer à l'intérieur dans une temporalité fluide ?

UNE NOUVELLE FIGURE COMIQUE POSSIBLE

1) De l'héritage de l'homme burlesque à l'homme pathologique.

HOLY ARE YOU est le portrait d'un homme qui se donne par morceaux tout au long des trois séquences mises en scène. La thématique de l'identité morcelée renvoie à la fois au profil que l'on construit sur internet, à l'image de soi-même en rapport à l'altérité, ou plutôt à l'absence d'altérité, aux paroles extérieures qui nous traversent, aux souvenirs qui se dégradent et au manque qui nous façonne. L'identité en morceau correspond aussi à une inscription dans un espace-temps appréhendé comme un flux⁸.

À travers les méthodes que Michel Wallace met en place : le tutoriel vidéo, la thérapie pour « l'échafaudage de sa structure émotionnelle stable », la méthode scientifique de l'analyse des poils pubiens et la reconstitution de sa vie amoureuse, ce personnage essaie non seulement de rassembler des morceaux de lui-même mais aussi de « devenir quelqu'un ». Cette quête est l'objectif premier du personnage : devenir quelqu'un par le biais des expériences et des grilles de lectures qu'il applique aux situations vécues, mais aussi devenir quelqu'un face au regard de l'autre (« aime-moi s'il te plaît »). Le projet de « devenir quelqu'un » est au centre du burlesque mais cette quête existentielle s'avère en fin de compte impossible. On peut voir chez Chaplin une volonté et même une sur-volonté victorieuse de l'intégration ou de faire sien le monde dans lequel il agit. Chez Keaton, il s'agit de parcourir le monde comme un pionnier, en évitant les hordes qui le pourchassent. Le personnage burlesque ne fait pas partie d'une communauté, en cela il en est exclu. C'est un être hyper-individuel, qui provoque le chaos, laisse parler son inconscient et affirme son individualité. Chez le personnage burlesque, le spectacle de la chute est porteur de son rapport au monde, de sa confrontation au réel, dans les chocs inauguraux aux objets et aux autres et dans un cadre espace-temps de la modernité. Buster Keaton par exemple prend son élan dans les chutes successives

L'homme burlesque laisse un héritage important pour envisager une possible figure comique contemporaine. Le visage sans expression de Keaton et sa résistance

⁸ Renvoi à la note 2, p. 3

inébranlable quand tout autour de lui dérape, l'émotion chez Chaplin qui se développe au-delà des gags et qui fait appel au regard cruel du spectateur, l'affirmation d'une figure individuelle, solitaire qui pourtant s'adapte malgré la solitude sont des pistes de travail que j'ai utilisées dans mon travail pratique.

François Revault d'Allonnes fait la distinction entre le personnage du théâtre comique et le cinéma burlesque. La différence reposerait sur le traitement des corps et des situations. Pour lui, la figure comique théâtrale est dionysiaque, c'est un burlesque de la fête, de la débauche, des bacchanales. Tandis que la figure burlesque cinématographique se caractérise par l'homme ordinaire, au corps quelconque, dans des situations ordinaires.

Le personnage burlesque est un être ordinaire, un quidam mais cependant il n'en est pas moins un être singulier, inaliénable. Une figure de l'ambiguïté mi-adulte, mi-enfant, mi-veilleur, avec une allure étonnante (tel costume, telle gestuelle), une nature étrange laquelle intrigue.⁹

De cette citation, il est important de souligner que l'homme burlesque est un être ordinaire, mais aussi singulier. L'ambiguïté entre l'enfant et l'adulte est également importante. On retrouvera la figure du comique coincé entre l'adolescence et l'âge adulte dans la figure du Jackass.¹⁰

A propos de la distinction entre l'homme burlesque du cinéma et le bouffon du théâtre, François Revault d'Allonnes poursuit

Le cinéma n'explore plus tant le côté bouffon ou grotesque du corps et/ou de la situation, en quoi résidait traditionnellement le burlesque pictural ou théâtral ; le cinéma va explorer la confrontation au monde, à l'espace et au temps, en convoquant des corps et des situations qui ne relève plus du tout de la bouffonnerie, du grotesque. [...] L'homme burlesque du cinéma n'est pas, ou pas tant que ça, un corps ridicule, extravagant, plongé dans des situations ridicules, extravagantes ; bien au contraire, l'ordinarité du corps et de la situation est un atout majeur, un atout maître du burlesque cinématographique.¹¹

Or, sur le plateau de théâtre peuvent se déployer des figures humaines qui ne font pas appel à la bouffonnerie, à une esthétique carnavalesque, qui ne cherchent pas à provoquer un rire régénérant, mais bien, comme les burlesques du cinéma, qui mettent en scène une figure ordinaire en proie à la chute dans un cadre espace-temps contemporain. Sur scène, le cadre de l'espace se réduit à l'espace rigide du plateau et au hors-scène qu'il est possible de faire exister par la parole ou avec un son ou une lumière. Avec la vidéo, on peut faire coexister d'autres espaces à celui du plateau. Si l'on ne peut pas se frotter au monde tel qu'il est réellement, et c'est la force du cinéma et du cinéma burlesque de rendre cette confrontation au réel, on peut renforcer la confrontation aux objets et au corps de l'autre. Ce que le burlesque cinématographique a apporté au théâtre, c'est le dépouillement contre l'accumulation d'effet, la sobriété de Keaton par exemple, la ligne directrice d'un gag et la possibilité

⁹ Revault D'Allonnes, F., *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ Cette figure de l'adolescent a également été développée dans mon travail sur UBU ROI qui relève de l'humour adolescent, d'une parodie écrite par des jeunes lycéens dans une salle de classe.

¹¹ Revault D'Allonnes, F., *op. cit.*, p.64.

d'envisager la scène de théâtre comme un lieu de traversée, comme le lieu de la glissade.

En suivant l'héritage des burlesques, voyons comment la figure comique médiatise son rapport au monde à travers la chute, dans un corps pris dans le temps contemporain, c'est à dire le temps du flux, et un corps qui chute mais qui ne se relève plus. De là, il faut faire une distinction entre le temps moderne, celui de la montre et de la machine et le temps du flux, qui est notre temps contemporain.

Le cinéma tout entier - et le burlesque - est lié à un certain type de société industrielle et machinique, où les rythmes s'accélèrent, où la confrontation avec l'espace et le temps s'emballe. Il y a donc là quelque chose qui relève du XXème siècle, une figure de l'homme – et une forme de l'art tout aussi bien – qui ne pouvait pas être, pas être telle en tout cas, avant l'ère contemporaine. À ce titre, globalement parlant, c'est l'homme face aux temps modernes, face à la mécanique générale – pour paraphraser Chaplin et Keaton.¹²

Pour résumer rapidement les observations de François Revault d'Allones, on peut dire que Chaplin met en scène une confrontation victorieuse de l'homme burlesque sur l'espace-temps. Charlot est le roi du rythme, il est souple, funambule et sa canne lui permet également de dominer l'espace. Il s'inscrit dans un espace-temps circulaire, un espace où il tient une place centrale et un cycle temporel rythmé par lui.

Chaplin tend à faire émerger du chaos un cosmos anthropocentrique, aut centré. Car même si Charlot s'en prend d'abord à un ordre établi qu'il met en l'air, désorganise, c'est pour mieux faire sortir du chaos ainsi engendré un nouvel ordre dont il est le cœur.¹³

Quant à Buster Keaton, c'est l'enchaînement mécanique et la fuite en avant qui caractérise son rapport à l'espace et au temps. Il effectue une traversée rectiligne sans limite spatiale et sans arrêt temporaire. Keaton court à travers le temps et l'espace - les grands espaces ouverts notamment -, mais comme nous l'avons vu, seul le cinéma et sa caméra mobile peuvent permettre une telle mise en scène.

Si l'on appréhende le temps de la société moderne comme étant le temps de la machine et de la montre, celui de la modernité tardive est appréhendé comme un flux, ce qui a une incidence sur le rapport à l'espace, au temps et à la construction identitaire. Dans cette société du mouvement continu qui renvoie à une conception d'un temps oscillant entre instantané et intemporel et à la multiplication des espaces, le flux façonne les individus jusque dans leur subjectivité.

La société du flux remplace les segments par les séquences, la structuration par la fluidité ; la stabilité par le mouvement. C'est une société de passage et de flexibilité primant sur celles de position et d'ordre. (...)

L'individu de la société forge son identité en essayant de réunir les fragments dispersés de son expérience et de leur attribuer une direction et un sens. L'identité du flux est donc le résultat d'un travail permanent de tissage et de remodelage d'une expérience individuelle toujours plus éclatée et dénuée de direction définie.

¹² *Idem*, p.59.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

Le flux impose un formatage basé sur la continuité qu'il devient nécessaire d'adopter, sous peine de disparaître de la société.¹⁴

À partir de ces citations, on pourrait émettre l'hypothèse d'une figure burlesque se plaçant en opposition avec l'exigence de flexibilité et de sur-adaptation de la société de la modernité tardive. La sur-adaptation burlesque pré-moderne, le retournement de l'incompétence en compétence seraient abandonnés, et la figure comique serait celle qui erre dans le quotidien. La virtuosité du burlesque n'apparaît plus et ferait place au loser¹⁵, figure toute en déception, qui vit à la marge et va d'échecs en échecs. Cette figure négative, celle de l'anti-héros, est une figure iconique dans la culture pop que l'on retrouve à travers la littérature et le cinéma.

On pourrait alors émettre l'hypothèse que la figure du burlesque contemporain est une figure qui ne revendique pas d'héroïsme mais qui se place en résistance face au flux et aux exigences de la vie contemporaine. Elle peut imposer un arrêt à un monde en perpétuel mouvement, soit par sa volonté, soit de manière subie comme c'est le cas pour le burlesque dépressif. L'homme qui fait l'expérience de la chute fait l'expérience d'une dégradation, d'une atteinte à l'intégrité du corps mais aussi d'un effondrement psychique. Les corps burlesques en déséquilibre constant, finissent par s'affaisser, s'effondrer ou même, ne plus se relever. Or, l'inertie pourrait être vue comme une résistance, comme un arrêt imposé au flux par une nouvelle figure, celle de l'homme pathologique.

2) l'homme pathologique

La chute en tant que métaphore sensible devient l'expression d'une expérience psychique particulière. C'est une sensation liée à la pathologie de la dépression et du *burn out*. On peut la décrire comme un effondrement du monde intérieur. Pour Hartmut Rosa¹⁶, certaines formes de dépressions peuvent prendre la forme d'une décélération démesurée face aux pressions de l'accélération sociale. Cette imbrication de vitesses contradictoires peut être répercutée dans le corps et amener à de nouveaux états de corps comme l'effondrement ou l'affaissement. Il en arrive même à un état de sidération dans le désastre intérieur qu'il a provoqué.

L'homme pathologique est une figure qui apparaît avec le burlesque dépressif, il faut alors prendre en compte l'héritage des burlesques du cinéma puis leurs évolutions dans le cinéma hollywoodien contemporain comme dans le travail de Wes Anderson et de Joël et Ethan Coen. L'homme pathologique est aussi présent bien évidemment dans la littérature, pour cela je reviendrai aux sources littéraires de mon travail sur HOLY ARE YOU avec les œuvres de BS Johnson (*Albert Angelo*) et David Foster Wallace (*Brefs entretiens avec des hommes hideux*).

La singularité de la figure burlesque s'est peu à peu fondue dans une solitude intrinsèque. Le personnage burlesque devient dépressif ; la douleur s'est fait davantage ressentir, elle est devenue plus réaliste et a intégré le corps. L'homme comique se retrouve alors au bord de l'effondrement, de l'affaissement. L'exemple le

¹⁴ *Idem*, p.101.

¹⁵ Note de travail : en aucun cas, Michel Wallace ne doit être considéré comme un loser, il cherche à contrer sa solitude et surtout il a une quête, celle de devenir quelqu'un.

¹⁶ Hartmut Rosa théorise le concept d'accélération sociale qui intègre trois dimensions : l'innovation technique, le changement social (principalement les deux institutions de production et de reproduction que sont le travail et la famille), et le « rythme de vie ».

plus probant est celui de Steve Zissou, le capitaine de *The Life Aquatic with Steve Zissou* réalisé par Wes Anderson. Le réalisateur américain met souvent en scène des personnages en proie à l'apathie mélancolique ou à une agitation créatrice débordante. Les personnages sont mi-enfants, mi-adultes, comme les burlesques. Ils regrettent leurs jeunesse passées ou réalisent une vie en accord avec leurs désirs d'enfants. Pour échapper à la gravité de leur existence, ils fondent des clubs (*Rushmore*), partent dans des expéditions sous-marines (*The Life Aquatic with Steve Zissou*).

Les causes doivent devenir secondaires et la réussite importe peu, ce qui compte avant tout est de continuer à agir, à parier, à risquer, en assumant son inaptitude au monde adulte.¹⁷

Les Frères Coen poussent également leurs personnages dans des situations aux limites de leurs santé mentales. Le personnage de *A Serious Man* est soumis à toute une série d'épreuves qui relèvent de malchances incroyables ou épreuves divines dignes du Livre de Job. Il est toujours confronté à l'échec dans la volonté de devenir quelqu'un : un bon père, un bon mari, un bon professeur, un bon membre de la communauté israélite, un bon voisin. Cette réaction aux échecs et aux ratages se traduit par une forme d'ahurissement qui modèle son visage tout au long du film.

On peut également citer les films de Aki Kaurismäki ou bien encore de Roy Andersson dans une veine plus scandinave. Les personnages de Aki Kaurismäki restent impassibles et traînent avec eux une image décalée, un peu fanée. Ils sont eux aussi en bout de course et attendent de reprendre leur souffle pour repartir.

Pour la figure du burlesque dépressif, la transformation de l'incompétence en compétence n'a pas lieu. La confrontation première avec le réel est un échec, et les limites se font de plus en plus ressentir à mesure des ratages. Il y a chez cette figure une certaine angoisse de vivre, un mal être qui est détourné dans la mise en scène. Il ne s'agit pas de développer une figure tragique qui appelle à la compassion mais plutôt de donner au spectateur la possibilité d'accompagner le personnage par l'empathie mais aussi par le rire. Dans l'accompagnement par le rire, il s'agit de soutenir la fantaisie de cette figure comique. Ce que j'entends par « fantaisie », c'est l'ajustement mental du personnage au monde dans lequel il évolue. Cette figure comique ne travaille plus sur l'adaptation à un monde réaliste, à une confrontation du réel comme le théorise Fabrice Revault d'Allones à propos des burlesques du cinéma. Elle propose sa propre adaptation, sa propre vision du monde en évoluant dans un décor esthétique qui le renforce. Steve Zissou dans *The Aquatic Life*, le type même de burlesque dépressif, évolue dans un monde forgé à son image. Bien que basé sur le modèle des documentaires du Commandant Cousteau, Steve Zissou s'est construit un bateau qui représente son monde à la fois enfantin, rétro et scientifique.

Le personnage du burlesque dépressif est inoffensif pour le cinéma mais il crée de nouveaux états de corps, dans une contradiction entre plusieurs rythmes internes. Il ne s'agit plus de se calquer sur le rythme du monde, ni d'être aspiré par le mouvement vivant, mais de tenir debout malgré tout, entre les forces de l'effondrement intérieur et le maintien d'un rythme qui oblige à avancer.

¹⁷ Wes Anderson, la politesse du désespoir par Marcos Uzal (Trafic 68, 2008)
<http://www.filmfilm.be/post/89547333238/wes-anderson-la-politesse-du-desespoir-par-marcos>

Marcos Uzal donne une piste de recherche intéressante :

Les acteurs fétiches de Wes Anderson se caractérisent par le rythme très singulier de leur jeu, un savant dosage de retenue et de vivacité, une sorte de mollesse sèche chez Bill Murray, de douceur nerveuse chez Owen Wilson et Jason Schwartzman. Les maladresses et le malaise des personnages s'expriment à travers ces variations de vitesse dans un même corps qui mettent à distance le drame en lui donnant une dimension immédiatement comique. Le burlesque naît aussi de la rencontre et du contraste entre ces différents types de jeu. (...) Bill Murray est sans doute l'acteur qui parvient le mieux à jouer comme s'il était au bord de l'effondrement, à donner le sentiment que son corps se meut péniblement à contrecourant de ses états d'âme et que sa torpeur est paradoxalement le fruit d'une volonté presque héroïque.

La contradiction entre deux rythmes physiques qui créent une sorte de fragilité physique et non d'aplomb et d'endurance renforce l'image d'un personnage sur la brèche, au bord de la chute. Il ne s'agit plus de rester impassible devant les événements, mais de montrer des signes de l'état de l'effondrement intérieur tout en continuant à avancer malgré tout.

Dans HOLY ARE YOU, la tension entre l'état intérieur du personnage et sa lutte pour rester debout malgré tout a été travaillée dans la séquence du monologue.

La figure de l'homme pathologique apparaît nettement ici, dans les paroles de son thérapeute le docteur Chavannais qu'il insère dans son discours et qui constituent son identité et dans le vocabulaire utilisé : « l'échafaudage de ma structure émotionnelle stable ». Nous avons tenté de créer un effet comique entre d'une part le sérieux inébranlable du personnage mais aussi en maintenant une tension entre la précaution extrême de la prise de parole et la dynamique du monologue qui se déroule « pareil à un bulldozer ». En travaillant d'abord sur la forme du texte, sur les répétitions insistantes et sur un rythme rapide, il fallait enlever tout effet psychologisant, tous les silences et hésitations donnés par une incarnation psychologique et ne garder que la ligne du texte qui avance. Dans le retournement du monologue, où l'on apprend que Michel Wallace a été trompé par sa petite amie, la précaution et la répétition instante de cette parole bienveillante nous apparaît davantage comme une attitude de « mauvaise foi », produisant un malaise et annulant l'innocuité de la prise de parole.

Le corps de l'acteur était donc pris en tension entre la signification du discours et la précaution de sa prise de parole. De cette tension, pouvaient ensuite surgir comme une seconde couche, des états émotionnels qui débordent de cette parole continue écrite à la base comme un flow interrompu. Au-delà d'un premier travail formel, la fragilité constitutive du personnage devait émerger par surprise, comme du vivant émergeant sur du mécanique.

Pour construire cette figure de l'homme pathologique, je me suis appuyée sur les œuvres de BS Johnson et de David Foster Wallace qui sont des portraits d'hommes en proie au ratage, à l'échec amoureux et à la pathologie de la dépression.

Leurs portraits ne dessinent pas une figure dans un souci d'exactitude et de description totale. Il s'agit plutôt pour le lecteur de reconstituer un portrait à partir de bribes d'informations délivrées sans hiérarchie. La forme choisie est celle de la

nouvelle pour DFW et des séquences pour BSJ. La forme brève leur permet de travailler le propos du contenu parfois à distance et parfois en renforcement ; soit la forme choisie est en adéquation avec la saisie d'une partie de l'identité du protagoniste qu'ils veulent développé (c'est surtout le cas pour BSJ, mais ça peut apparaître aussi dans la nouvelle *Le sujet dépressif* de DFW dans le recueil *Brefs entretiens avec des hideux*), soit la forme dénonce le fond en créant un écart, (un écart ironique dans le cas de DFW).

Il se produit une certaine instabilité dans la lecture car les deux auteurs travaillent sur plusieurs niveaux d'énonciation comme on va le voir. De plus, la chute littéraire, point de tension culminant que l'on trouve notamment dans le genre de la nouvelle, est laissée en suspens. Ce que l'on appelle chute littéraire est une figure macrostructurale qui est destinée à toucher le lecteur, à le surprendre par une conclusion frappante. Nous verrons plus loin¹⁸ comment la chute littéraire influence la structure des séquences et l'entièreté du spectacle HOLY ARE YOU.

BSJ déploie une théorie qui relève l'écart entre la fiction et le réel tout en réduisant l'écart entre la forme et le contenu. Son ambition littéraire apparaît comme contradictoire (« I choose to write truth in the form of a novel »). La vérité qu'il évoque est subjective, individuelle et intime puisqu'il puise dans sa vie réelle.

Dans *Albert Angelo*, écrit en 1964, son double fictionnel est Albert, architecte raté et professeur remplaçant dans les pires banlieues de Londres, il évolue dans un quotidien banal et cruel. Comme son auteur, Albert Angelo ne se remet pas de sa rupture amoureuse, qu'il ressasse avec une rumination appuyée et une douleur toujours vive. Dans la troisième partie du roman, la voix de BSJ se fait ressentir, il s'agirait même d'un cri de douleur de la part de l'auteur.

(...) Je veux dire la vérité sur moi, la vérité sur ma relation à la réalité, sur le fait d'être assis là à écrire et à regarder Claremont Square par la fenêtre, à essayer de dire quelque chose sur l'écriture et sur le fait qu'il n'y a aucune réponse à la solitude et au manque d'amour.¹⁹

BSJ dénonce donc l'écart entre invention fictionnelle et expérience véritable. BSJ dénonce également l'écart entre les procédés d'une écriture fictionnelle (métaphores, figures de style) et l'écriture de la vérité et tente, par des expérimentations dans les stratégies formelles, de rendre le vrai, du moins sa conception du vrai. Il utilise le monologue intérieur et l'innovation graphique avec des caractères d'imprimerie qui rendent compte du désordre de la pensée. De façon paradoxale, ce sont des procédés défamiliarisants dans la lecture qui sont utilisés pour reproduire le réel. Le livre devient un objet plastique qui est censé permettre de mieux retranscrire le réel de la diégèse tout en demandant au lecteur de participer à une expérience de lecture plutôt ludique. Par exemple, pour rendre compte d'une scène qui se passe en classe où Albert Angelo donne à la fois un cours de géologie et ne peut s'empêcher de penser à celle qui l'a quitté, BSJ met en page la parole et la pensée. Sur la colonne de gauche, en caractères d'impression usuels, Albert Angelo donne son cours et interagit avec ses élèves. Sur la colonne de droite, en italique, les pensées d'Albert défilent, ruminations amoureuses et remarques sur ses élèves. Cette mise en page essaie de rendre la simultanéité entre la parole et la pensée pendant cette scène de classe.

¹⁸ Renvoi partie III : *les motifs temporels*

¹⁹ BS Johnson, *Albert Angelo*, Paris, Quidam Editeur.

C'est la mise en scène de la subjectivité à travers la stratégie formelle qui m'a entre autres incitée à travailler sur trois séquences avec trois outils différents comme des grilles de lectures appliquées à la fiction. Le choix formel chez BSJ est en accord avec la subjectivité de son personnage Albert Angelo ou en accord avec les situations et l'action décrites, mais ce choix formel est complètement hétéroclite pour le roman entier. Pour HOLY ARE YOU, le choix de la forme a aussi été dicté par une volonté d'être en accord avec le protagoniste et son besoin de livrer ses méthodes au public. Du point de vue de Michel Wallace, s'il utilise la vidéo, c'est pour avoir une preuve de sa rémission. S'il utilise le mode de la conférence, c'est pour expliquer et analyser son cocufiage, poils pubiens à l'appui. S'il utilise le reenactment, c'est pour analyser son passé. Michel Wallace vit selon ses grilles de lectures, ses modes d'emploi dans lesquels il se met lui-même en scène (et met en scène Claire) pour délivrer son discours.

Albert Angelo est un portrait cubiste, écrit à la manière d'un morceau de jazz²⁰, que livre BSJ en utilisant différentes formes. La pudeur, la colère, l'humour désespéré, la violence des actes et de la communication, la rumination, cette parole empêtrée dans l'affect, le sentimentalisme et sa dénonciation simultanée sont des émotions frappantes qui surgissent de son écriture. Lorsque l'on lit « stop, assez de diarrhée sentimentale », c'est BSJ qui parle et qui se fait le critique le plus terrible de son roman. La personnalité dépressive d'Albert Angelo, doublée de la présence de BSJ qui prend la parole peu avant la fin, changeant complètement la dimension fictionnelle et romanesque du récit, renverse totalement la lecture. Le ratage de Albert Angelo devient celui de BSJ et provoque un effet de vertige entre personnage fictionnel et narrateur réel. Ce qui n'est pas sans créer une sympathie chez le lecteur.

BSJ travaille également une langue qui s'inscrit dans le trivial et le quotidien, C'est un « style brut, drôle et court » qui va à l'essentiel. Dans la coda, Albert Angelo est jeté dans le canal par un groupe de jeunes lycéens semblables aux drogies de *Clockwork Orange* d'Anthony Burgess. Sa mort apparaît là encore comme « brute, drôle et courte » ; c'est une chute dans l'eau mais qui, pour rajouter à la déception, ne fait pas de bruit. Il reste quelque chose de comique dans cet évanouissement soudain du personnage, comme un engloutissement qui provoque un choc (qui a quand même été annoncé par trois fois) et qui amène à rire. La chute est ici explorée comme un choc, son mouvement constitue un élément de vitesse surprenant faisant sortir le personnage de la narration, et l'effet de surprise lié à la disparition est compensé par le rire, un rire court, brutal. Ce rire est lié à l'engloutissement que décrit Clément Rosset :

Engloutissement, c'est-à-dire extermination sans restes, disparition que ne compense aucune apparition, pure et simple cessation d'être.²¹

Le spectacle de la chute peut être amené à provoquer ce rire particulier, le rire court que décrit Rosset²² et qui est celui de l'humour, comme nous le verrons par la suite.

²⁰ Si *Albert Angelo* a été écrit comme un morceau de jazz, HOLY ARE YOU a été conçu sur le modèle du sample musical et de l'électro. (renvoi p. 38)

²¹ Rosset, Clément, *Logique du pire*, Minuit, p.173

²² Précisément, il ne croit pas à l'existence de terrains sûrs où loger le sens. Aussi engloutit-il le sens en un seul coup et une fois pour toutes, tout comme les flots de l'Atlantique engloutirent le *Titanic*. Après quoi plus rien n'est à dire, et le rire tourne naturellement court, en raison même de son

Pour la construction du monologue de HOLY ARE YOU, je me suis directement inspirée du recueil de nouvelles *Brefs entretiens avec des hommes hideux* de David Foster Wallace, écrites en 1999 et publiées en France en 2005. Le recueil est hétéroclite dans sa forme, le rythme est parfois cassé, par exemple « les brefs entretiens » ne s'enchaînent pas, d'autres nouvelles sont intercalées et DFW joue également avec les codes de mise en page à l'intérieur des nouvelles.

DFW fait partie des écrivains contemporains américains qui écrivent à partir du monde tel qu'il est, dans sa banalité dans un principe de défamiliarisation du quotidien.

Placing something familiar in an unfamiliar context – say, setting it in the past or within some other structure that will re-expose it, allow readers to see the real essence of the thing that's usually taken for granted because it's buried underneath all the usual sludge that accompanies it.²³

Les « brefs entretiens » sont des entretiens recueillis par une psychologue dont la marque énonciatrice est « Q ». Ils sont écrits sous forme de dialogues avec un patient et « Q » qui soit ne répond pas, soit indique sa présence par « ... ». Ils relatent les témoignages d'hommes aux penchants inavouables ou pris dans des délires pathologiques, des fantasmes, des plaisirs à la fois malsains et absurdes.

Dans le cadre de l'entretien (situation énonciative 1), un homme est en train de quitter sa partenaire en s'adressant à « ma puce » (situation 2). Les frontières sont floues entre les deux niveaux car le destinataire 1 est presque absent (Q « ... »), et le destinataire 2 n'apparaît que dans la parole de l'homme alors qu'il est le premier récepteur du discours. Il y a donc un double cadre dans l'énonciation qui, en plus de l'utilisation d'un présent d'énonciation, renforce un vertige entre les niveaux. L'adresse à « ma puce » et la place de témoin de la psychologue, voire même de substitut, provoque un malaise à la lecture. La pathologie très présente dans les « *brefs entretiens* » constitue selon moi une approche à la fois comique et morbide, qui permet un rire de malaise.

La stratégie de DFW est de placer l'Autre à un endroit où la réception du discours n'est moralement pas envisageable. La violence du rapport émane non seulement du rythme et de l'insistance des répétitions mais aussi du fait que l'on anticipe la pensée, la réponse de l'autre et que l'on pense à sa place, ou que l'on mette en doute son empathie.

La parole devient pathologique, dessinant en filigrane une figure comique, car une figure inadaptée, décalée de la réalité et des normes. Ce processus de défamiliarisation est essentiel, c'est pourquoi le banal est au centre du spectacle.

Dans HOLY ARE YOU, la scène qui « défamiliarise les choses » de façon explicite est celle où Michel Wallace demande à Claire de reproduire des positions physiques techniques de l'acte sexuel pour retrouver comment lui et son ancienne amie

exceptionnelle capacité d'absorption. Chacun de ses tirs suffit à l'effondrement d'un édifice que l'ironiste ne sait détruire que pierre à pierre. L'*engloutissement* de l'humour s'oppose ainsi au *démantèlement* de l'ironie. » In, Rosset, Clément, *Ibid*, p 174.

²³ McCaffery Larry, in *Conversation with David Foster Wallace*. (direction STEPHEN J.) Jackson. University Press of Mississippi, 2012. p. 36.

« s'imbriquaient ». Pour arriver à cette scène de façon « logique » au niveau des objectifs de Claire, pour que Claire continue à dire « oui », à aider Michel Wallace à retrouver des émotions, il aura fallu mettre en scène des moments de déception. « Défamiliарiser les choses », c'est à dire rendre bizarre, effleurer le potentiel glauque de l'action, tout en cultivant un humour qui permette de reconnaître le processus de dénonciation du quotidien et de le relativiser.

La figure comique n'appelle pas à l'apitoiement bien qu'elle se place au bord du seuil du désastre, un désastre qui peut mettre en péril son corps comme son esprit, indissociables. Il n'y a pas de surplomb cynique mais bien un accompagnement du personnage, une acceptation de sa fantaisie et de sa vision du monde. Par son humilité lucide, la figure de l'homme pathologique burlesque appelle à sourire face au désespoir.

Si le spectacle de la chute comme mouvement physique est fondamental pour le burlesque cinématographique, alors on pourrait voir un prolongement possible dans les cascades-gags de la figure comique du Jackass. Là où, pour le burlesque la chute participait d'une prise en compte de son rapport au monde, le Jackass met en scène la chute dans une littéralité et une frontalité totale et déroutante, avec une jubilation décapante. À première vue on pourrait qualifier la démarche du Jackass comme idiote, au sens où chercher volontaire la douleur et en rire ne va pas de soi. Mais le Jackass est une figure qui participe aussi à l'élaboration d'un comique contemporain issu des mass-média, de la culture pop et de la culture internet. Il crée un autre discours sur la chute en s'emparant du plaisir de la douleur et de la mise en danger de son corps.

3) le Jackass

On peut traduire « jackass » par « personne stupide » ou même « connard ». *Jackass* est plus connu pour être une émission de télé produite par MTV dans les années 2000²⁴. Les Jackass sont des cascadeurs professionnels et skaters aguerris ; Tony Hawk, skater superstar apparaît dans le film, Spike Jonze, lui aussi ancien skater a produit le film et bon nombres de cascades sont réalisées avec des skateboards ou dans des skateparks.

Les Jackass créent de toutes pièces des cascades improbables, tellement loufoques et dangereuses que l'on connaît par avance le résultat : la douleur corporelle immédiate. À l'image du burlesque, et pour reprendre le terme de Jean-Louis Schefer²⁵, le Jackass est un « athlète de l'immaturation » qui prend les parcs et les ruelles des banlieues américaines pour sa piste d'athlétisme, les terrains vagues pour un stade. Par cet envahissement dans le paysage ordinaire américain, les Jackass affirment ainsi que le monde ordinaire est le territoire d'un slapstick permanent où les éléments urbains se plient à leurs fantaisies.

Ils utilisent la plupart du temps des accessoires et des costumes pour enfants ou qui renvoient à l'univers de la fête. Ils mettent ainsi leurs corps en danger dans un délire festif. Il y a du carnavalesque dans leurs déguisements qui font d'eux des hommes

²⁴ *Jackass* (TV series) (MTV, 2000-2002)

²⁵ Schefer Jean-Louis, « Les innocents de la matière, entretien avec Yan Ciret », Art Press, n°20 spécial, *Le cirque au delà du cercle*, 1999. p.104

hybrides, des hommes-peluches la plupart du temps (ils revêtent beaucoup de costumes de panda, qui leur sert parfois de protection).

Ils agissent toujours en bande pour se motiver, et rient aux éclats même quand la douleur a l'air intense, comme pour consoler celui qui a mal. Ils se moquent et saluent le courage de celui qui a fait l'expérience de la chute. Il y a un rire de consolation dans leur bande, tout comme il y a un rire de jubilation dans leur prise de risques et l'affirmation d'une inconscience adolescente consciemment mise en scène. La douleur est détournée, elle est même rendue plaisante parce que la cascade, qui ne produit rien, qui ne transforme rien, a raté, comme c'était prévu.

Leurs chutes réelles - bien que maîtrisées car ils sont professionnels - se retournent alors en art du ratage, en affirmation de l'échec. Il s'agit, pour François Ramone²⁶, d'un échec sciemment mis en place. Les *Jackass* sont des hommes ayant entre 25 et 30 ans qui refusent le passage à l'âge adulte en recommençant un rituel de passage - la chute et la mise en danger de son corps - dans une mise en scène savamment ratée. Ils s'arrêtent alors à l'intention - devenir adulte - et échouent en jubilant. Le *Jackass* est une figure du « teenager définitif »²⁷ mais pas attardé. Le *Jackass* ne se refuse pas d'être un homme mais foire sciemment son rituel de passage à la maturité.

Au-delà de l'utilisation de la caméra, il y a une véritable mise en scène des chutes qui tend vers le débile, le pire élevé comme plaisir ultime. La mise en danger du corps rappelle également le potentiel carnavalesque d'un corps-matière régénérant, comme si, à chaque nouvelle cascade ou farce, il y avait l'espoir d'un corps pouvant ingérer la douleur. Montrer la douleur, une douleur voulue, sans trucage, mise à distance par une mise en scène et un montage d'enchaînement des gags mais une douleur réelle quand même, c'est la promesse de leur *reality-show*.

La figure comique du *Jackass* fait partie intégrante de la culture pop par le processus de réappropriation dont ils font l'objet. Le célèbre WARNING a dû être ajouté au générique car de nombreux adolescents refaisaient les cascades, pensant qu'elles étaient à leurs portées.

WARNING : The stunts in this movie were performed by professionals, so for your safety and the protection of those around you, do not attempt any of the stunts you're about to see.

Contrairement aux *Jackass*, la chute effectuée par les imitateurs ne se fait plus dans une mise en scène mais en prenant le geste dans sa brutalité première. La chute est dépouillée de tout l'apparat « *jackass-pop*²⁸ » et les images de chutes sur Internet concourent à faire un comique home-made. Ce qui importe c'est la chute pour elle-même, souvent violente, provenant d'un accident. La plupart du temps, la personne s'est elle-même mise en scène pour provoquer l'accident par pure bêtise, sinon l'accident survient par hasard. Toute inscription dans un contexte social ou esthétique est annulée par la vidéo qui capte la cascade. Ce qui est recherché alors,

²⁶ Ramone F., (pseudonyme pour François Bégaudeau), "Jackass ou les affres du masculin", Art Press n°24, *Le burlesque, une aventure moderne*, 2003.p. 124-127

²⁷ Idem.

²⁸ Ce que j'entends par *jackass-pop*, c'est l'esthétique propre à la chaîne MTV à ses débuts – et c'est d'ailleurs ce qui fait peut-être le succès des *Jackass* : une allusion à la culture punk-rock par la bande sonore, à la culture skate, et de la « déconne » avec une bande d'adolescents masculins blancs et subversifs.

c'est la violence pure de la chute et la douleur, amplifiée par les réactions hors cadre, ou déjouées par les rires alentour. La chute n'est plus maîtrisée ni dépassée par un rebondissement, elle est le mouvement dans sa brutalité première, et c'est cela aujourd'hui que l'on regarde. Ces vidéos de chutes ne gardent que le mouvement, sans plus de consistance. Ces chutes réelles sont compilées et intégrées au web sous le nom d'Epic Fail. Elles rejoignent alors le "flux total" et la quantité de plus en plus importantes d'images que nous côtoyons tous les jours.

La figure du Jackass est constitutive de mon travail dans HOLY ARE YOU. Lors des répétitions, nous avons insisté sur la constitution d'un personnage « qui aime se prendre des murs ». Nous avons cherché l'obstination dans la mise en danger non pas du corps, mais des émotions du personnage. La volonté avec laquelle Michel Wallace se plonge dans un enchaînement de ratages liés à l'affect dans la troisième partie et sa capacité à se relever et à recommencer une ultime fois, quand bien même le résultat est connu du spectateur, sont calquées sur cette figure comique du Jackass. C'est également ce qui est souligné dans la feuille de salle : Michel wallace est « un jackass de l'émotion ».

De plus, l'appartenance du Jackass à la culture pop est fondamentale pour moi. Les Jackass sont devenus un phénomène mondial avec bon nombres d'imitateurs qui postent leurs exploits sur Internet. Leur art du ratage, c'est à dire leur mise en scène des chutes improbables, leur capacité à assumer l'échec et à en rire se sont propagés sur Internet. La chute fait toujours partie intégrante du gag, mais la pratique du gag n'est plus réservée aux pistes de cirque, ni aux studios de cinéma. Par la vidéo, le gag de la chute s'est répandu dans la vie ordinaire, sur les pelouses pavillonnaires et a conquis les réseaux sociaux.

4) Le gonzo-trickster

Comme nous l'avons vu avec la figure du Jackass, la chute en tant que mouvement brutal pouvant causer de la douleur est aussi un mouvement puissant et violent. Elle contient en germe une appréciation négative et peut devenir un danger. Il s'agirait maintenant de rendre compte de cette négativité de manière métaphorique : du manque de maîtrise à l'affirmation des échecs, la thématique de la chute se dessine non sans une certaine gravité. Celui qui fait l'expérience de la chute en tant que métaphore de ses ratages et de ses faiblesses devient une figure déchue, une figure poussée à la marge. La chute comme déchéance renvoie au monde du « bas » ; celui des pulsions, des instincts, et des valeurs négatives de la méchanceté et de l'indécence, toujours à la limite de la transgression. La figure comique qui joue de ses ratages et de ses échecs comme l'affirmation d'un geste transgressif est la figure du trickster, plus précisément du gonzo-trickster.

La figure du trickster est une figure mythique présente dans de nombreuses cultures et croyances. Sous-humain, surhumain et sauveur, le trickster joue des tours aux humains et surtout transgresse les tabous. Il est difficile de cerner le trickster dans une définition précise, non seulement il résiste à toute tentative de définition mais il faudrait faire appel à de nombreux champs d'études comme l'anthropologie, la sociologie, la psychothérapie et les cultural studies. Ennemi des frontières, le trickster est une figure de la destruction. Ce qui m'intéresse ici dans la figure du trickster, en prolongement de la figure théâtrale du bouffon, c'est sa capacité à

pousser les cadres, à renverser les décors, voir à pousser les barrières de l'éthique sur scène.

En m'appuyant sur le livre d'Hélène Bassil-Morotzow²⁹ et sa définition du gonzo-trickster et en m'inspirant de Kim Noble, performer et vidéaste londonien, je vais m'arrêter sur les caractéristiques du gonzo-trickster comme figure comique qui s'empare de son ratage pour briser les codes et dénoncer au travers de son masque les absurdités du quotidien et des normes culturelles en vigueur. (qui peut être la figure de l'étranger, comme c'est le cas de Sacha Baron-coen et de son personnage Borat)

Cette figure du gonzo-trickster est dérangeante dans le sens où le comédien utilise sa propre chute psychique, ses failles émotionnelles pour les ré-injecter comme forces destructrices ou libératrices.

The aims of the gonzo comedian are to challenge and shock the public, to push them out of their confort zone, to defamiliarise their « normal » surroundings and vapid perception of reality. This can only be done by dissolving the boundary between fact and fabrication (...). His jokes are not funny ; they're openly maladroit and tasteless.³⁰

Le terme gonzo vient du gonzo-journalisme créé par Hunter S.Thompson. C'est une méthode journalistique rattachée à la culture pop. Il s'agit d'écrire à la première personne, dans un style subjectif, hyperbolique et irrévérencieux, participer activement à l'événement reporté et surtout s'adresser au lecteur de façon péjorative. La dénomination du gonzo-comedian regroupe le travail de Andy Kaufman aux Etats-Unis et de Sacha Baron-Coen en Angleterre.

Ce qui m'intéresse dans la figure du gonzo-trickster c'est non seulement une insurrection d'un comique cruel et « trash » qui frôle avec « ce qui ne se fait pas » mais aussi sa vocation à brouiller les pistes entre fiction et réalité. Il s'agit encore une fois de défamiliariser les choses, de les rendre bizarre, donc de mettre en scène l'ordinaire dans un humour à la limite de la bienséance : un humour qui penche du côté des déviances sexuelles, des blagues racistes, homophobes, des images scatologiques.

Le one-man-show dépressif de Kim Noble YOU'RE NOT ALONE (Théâtre de l'Usine – Mai 2014) est l'exemple d'un spectacle gonzo-trickster qui a été une source importante pour mon travail. Kim Noble est un vidéaste et performer londonien qui met en scène sa propre vie, ses fantasmes, sa solitude et son rapport au monde. En filmant son quotidien le plus banal de quadragénaire célibataire incapable de se remettre de sa rupture amoureuse, Kim Noble fait un montage vidéo de sa vie filmée presque en permanence et l'expose sur scène. Dans de petites mises en scène qui relèvent d'expériences absurdes, il cherche l'interaction avec l'autre jusqu'au non-sens. Le montage vidéo est une succession d'actions triviales et loufoques. Pour améliorer la vie de ses voisins (dont il suit la vie sexuelle en écoutant via un micro dans le mur et en établissant des statistiques), Kim Noble décide de nettoyer leur voiture durant la nuit. Il veut améliorer la vie de Keith le caissier de son supermarché et lui offre le diplôme de meilleur caissier du Sud de Londres lors d'une petite cérémonie dans le supermarché, puis il va jusque chez Keith pour lui offrir encore le diplôme, s'introduit chez lui en prétextant d'aller aux toilettes et lui vole un caleçon.

²⁹ BASSIL-MOROZOW HELENA, *The Trickster in contemporary film*, Londres, Routledge, 2012.

³⁰ *op-cit*, p.145

Kim Noble agit toujours pour contrer sa solitude, en renversant les images choquantes par le rappel de sa quête : il veut combattre de toutes les manières possibles sa solitude, le manque et le besoin d'amour et d'affection. Quitte parfois à se faire passer pour une femme sur Internet et donner des rendez-vous à des hommes dans des hôtels.

La mise en scène participe au jeu de l'illusion entre réalité et fiction. Kim Noble ne fabrique aucune émotion dans son interprétation, il livre sa vie en expliquant les images, en les commentant « comme si c'était normal » et nous plonge par le moyen de la vidéo dans un réel mis en scène, avec des effets de temps réel (son ordinateur est allumé et reçoit des messages). Son jeu est toujours en interaction avec la vidéo et aussi avec le public, qu'il invite à monter sur scène. En parallèle de sa vie, il met en scène l'histoire de son spectacle, en faisant par exemple des statistiques sur la bonne santé d'un spectateur pris au hasard, et qui sera mis en compétition avec un autre spectateur lors d'une représentation antérieure. (On voit aussi les spectateurs de Zurich danser à la fin du show – ce qui signifie que nous sommes aussi filmés, et que nous pouvons réapparaître dans sa prochaine représentation.) Kim Noble travaille sur un rythme accéléré, avec des images qui surgissent de façon très brève et créent la surprise. On suit plusieurs fils en même temps, ce qui crée des effets de suspens dans la narration. Le rythme fluide et dynamique du spectacle renforce aussi la croyance du spectateur en l'illusion d'une véritable mise en scène de sa vie. Nous n'avons à aucun moment l'occasion de sortir de cette « suspension d'incrédulité » (selon l'expression de Coleridge) car le miroir que nous tend Kim Noble est intrigant, il nous renvoie à notre propre solitude et à nos stratégies personnelles pour la contourner.

En plongeant les spectateurs dans sa vie quotidienne, Kim Noble transgresse aussi l'éthique par le moyen de l'image et du montage. Dans le flux des images projetées à toute vitesse, des images scatologiques et zoophiles apparaissent, servant le discours de départ : la solitude nous fait faire n'importe quoi... Ici, Kim Noble, pour montrer à ses voisins qu'il a une vie sexuelle, diffuse le son de films pornographiques. Dans un montage au rythme très bref, très haché, nous voyons une image de Kim Noble portant des enceintes près du plafond et les images de films pornographiques, avec ce commentaire qu'il fait sur scène pour le public : « ça c'est moi avec une allemande » (3 secondes d'un film porno, le temps que l'on entende vaguement parler allemand ou qu'on se dise que la femme est allemande), « ça c'est moi avec une japonaise » (même chose), « ça c'est moi dans un gangbang » (même chose) « ça c'est moi avec un chien » (le choc d'une image que l'on attendait pas et qui reste un peu plus longtemps que les autres dans la mémoire des spectateurs). Il ne s'agit pas de faire du théâtre-réalité comme un dérivé de la télé-réalité. Il s'agit de mettre en scène une réalité et une vérité comprise comme absolue et de faire du *fake*³¹ un procédé du comique, de faire co-exister la réalité et la fiction en glissant sur des territoires différents : la réalité « grossie » mise en scène

³¹ Le *fake* (ou faux ou triche) est un artefact qui imite la réalité souvent de façon grossière. Ce terme est un argot d'Internet pour commenter les mauvaises mises en scène qui cherchent à tromper le spectateur dans son affect et à jouer sur sa crédulité. On pourrait employer l'expression : « coup monté ». Par exemple, dans sa performance *The Artist is present*, où l'on voit Marina Abramovitch s'écrouler sous le poids de l'émotion après avoir vu son ancien compagnon a été qualifiée de *fake* sur les réseaux sociaux. Dans le flux interrompu des images, le *fake* est à la fois une valeur négative et positive car les *fakes* parodiques se réappropriant les mises en scènes des informations sérieuses sont très appréciés et passent parfois pour vrais.

et l'espace du plateau. En créant tour à tour la consternation, l'incrédulité, l'empathie, le ridicule, la peur d'être pris à parti, le grincement de dent, Kim Noble met K.O le public. Mais il ne le laisse pas seul, et l'invite à danser un slow à la fin du spectacle.

Ce qui est intéressant, une fois passé le choc, c'est la mise en scène de la vie ordinaire et la possibilité de créer des fictions dans le trivial. Elle introduit suffisamment de références au réel pour le détourner, pour faire croire à une mise en scène et la dénoncer en même temps.

Le choc des images affirme le pire comme notion esthétique et le vertige entre réalité et fiction (Kim Noble est-il réellement borderline ?) provoque un véritable bousculement. Le gonzo-trickster, à l'instar de la littérature avant-pop de David Foster Wallace, crée des fictions à partir de la poubelle, dans le trash.

Là où le burlesque procède par accident, où la chute était mise en scène comme un mouvement involontaire, la figure comique contemporaine retourne le ratage en norme et en mode de vie en affirmant ses échecs et sa douleur. Cette figure exploite sa propre vulnérabilité, sa médiocrité à des fins comiques et réaffirme sa subjectivité sans sublimer le geste. Confronté au cadre de la réalité, qu'il introduit par le procédé de la caméra-cachée par exemple, la figure comique du gonzo-trickster du cinéma ou du one-man-show joue à pousser les limites du quotidien. Cet écart fait à la norme dont la morale du public est l'échelle de valeur crée forcément du trash, au sens où il est l'affirmation d'une négativité (chercher « la misère morale du spectateur »), où il joue sur la littéralité (il n'y a plus de transformation d'incompétence en compétence, il n'y a plus de virtuosité), où il joue sur la frontalité (le choc en est le résultat).

Ce qui m'interpelle dans la figure gonzo, c'est la mise en scène de l'ordinaire par un processus dépréciatif, non-politiquement correct et négatif. Il s'agit de montrer la réalité par le geste négatif de la chute. Ce que la chute et le trash ont en commun, c'est le ratage comme résultat, un ratage qui ne soit pas une erreur, mais une possibilité d'affirmer ses faiblesses, sa médiocrité et son refus de s'adapter. Le spectacle de la chute, même dans sa forme négative, est l'aveu d'une inadaptation comme posture de résistance. La figure comique fait de cette singularité un atout.

Celui qui fait l'expérience de la chute transforme ce mouvement en tant que revendication d'un rapport au monde qui s'inscrit dans le ratage. Ces trois exemples font de l'échec l'affirmation d'une norme. En s'inscrivant dans un monde banal et trivial (le Jackass et l'espace urbain), à la limite entre la vie et l'art (le gonzo-trickster), en imposant son propre ajustement mental (l'homme pathologique), la figure comique contemporaine joue de la confrontation avec l'ordinaire. Qu'est ce qui se joue à travers la mise en scène de la chute dans le trivial ? En quoi la posture humoristique opère-t-elle un changement sur cette mise en scène et la réception du spectateur ? Pour éviter des affects tragiques, le rapport au monde se doit d'être présenté à travers un humour parfois « limite » ou empreint de déception.

L'humour ordinaire de la chute

Définir le concept de comique est une entreprise vouée à l'échec nous rappelle Mireille Losco-Lena. Dans son analyse des procédés qui ont permis un renouvellement de l'écriture comique, elle insiste sur la mise en scène de la douleur

et de la violence³³ (citons George Tabori, Schwab, Lemahieu). C'est un comique qui bascule du côté du tragique, en mettant sur scène notamment les grandes tragédies de l'Histoire du XXème siècle, celles des totalitarismes, des guerres civiles, de la Shoah. Les pièces comiques se nourrissent donc des autres genres et ne donnent plus à représenter « une laideur sans douleur ni dommage » suivant la définition d'Aristote³⁴. Par les procédés du détour, en transformant les faits historiques en parodies ou en satires, le comique prend en charge les désastres et évite les affects les plus pénibles de la tragédie³⁵. L'innocuité s'annule alors devant l'insistance de la douleur. Le comique n'est plus inoffensif et revendique un impact sur la vision du monde qu'il donne à voir. Le personnage comique devient un personnage qui souffre, qui s'effondre mais qui trouve aussi un élan de résistance par l'humour qu'il porte sur la situation et dans certains cas - s'il est philosophe - sur lui-même.

Selon Mireille Losco-Lena, il implique une vision pessimiste du monde, un « pessimisme lucide » déjà présent dans le cinéma burlesque³⁶ qui est mis en scène sur les plateaux de théâtre. Ce n'est donc pas un comique « rassurant » mais « contrarié et contrariant »³⁷ qui rejette la joie, la gaieté et la légèreté et qui renouvelle notre vision du fait historique ou notre rapport au monde. Le comique évite la compassion et l'horrible ; pour autant, il ne provoque pas totalement une « anesthésie du cœur ».

1) le quotidien

Le comique contemporain s'empare du banal et du quotidien pour jouer du décalage, de l'incongruité. On parlera alors de « mode mineur » pour désigner le contexte social, culturel et historique de la vie quotidienne mise en scène. Il s'agit donc de tordre le quotidien, de lui faire faire une grimace comique, tout en maintenant « une peinture du quotidien ». Sur scène, il est nécessaire de déformer l'objet pour le tourner en risible, de grossir un défaut, de porter l'attention sur le manque d'adaptation du personnage, ou sur le retard qu'il prend sur la situation en cours. La comédie classique s'emploie à peindre des personnages contemporains aux spectateurs dans des moments anodins de la vie quotidienne. On peut prendre en exemple Monsieur Jourdain du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière qui prend des leçons avec le maître de philosophie. Cette scène d'apprentissage devient comique seulement lorsque Monsieur Jourdain se rend ridicule physiquement en s'essayant à la prononciation des syllabes puis ridicule moralement par la naïveté du personnage (il découvre qu'il manie la prose tous les jours) et son entêtement à vouloir devenir noble, à vouloir « devenir quelqu'un ». La vie quotidienne et ordinaire est donc le

³³ Losco-Lena Mireille, "Rien n'est plus drôle que le malheur", *Du comique et de la douleur dans les écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

³⁴ Aristote, *Poétique*, trad. Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Éd. Mille et une nuits, p.15.

³⁵ " Ce que la modernité découvre, c'est qu'il existe un authentique comique du désastre et un violent plaisir de la mise en scène de la destruction, qui a bien des points communs avec la volupté de la tragédie mais qui s'en épargne les affects les plus pénibles." Losco-Lena, *op-cit*, p.46.

³⁶ « S'il y a confrontation, ratage, malaise, angoisse, solitude, scepticisme ou « défaitisme », et catastrophe(s), cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas que du pessimisme dans ces œuvres et chez les hommes burlesques. Car les comiques communiquent une euphorie et une liberté que seule peut donner la lucidité, ce pessimisme lucide ou cette lucidité pessimiste, avec donc sa force, sa puissance euphorisante et libératrice. » Revault D'allones, *op cit*, p.54.

³⁷ Losco-Lena, *op cit*, p. 14.

terrain privilégié de la comédie, mais nous porterons ici notre attention sur la notion de banal qui, selon Bruce Bégout, est une opération de tranquillisation du quotidien.

Là où la tragédie porte l'impossibilité à son paroxysme, la comédie contourne le danger, non pour y échapper, mais pour mieux le dompter par le biais de tâches banales et inférieures qui, mieux que toute solution grandiose, procurent calme et sérénité. C'est la raison pour laquelle le quotidien accepte lui-même d'être sans cesse taxé de banal, de monotone et d'insignifiant ; c'est une manière pour lui de minorer la crainte originelle de l'être-au-monde qu'il a pour dessein d'effacer.³⁸

Le quotidien nous est familier, il domestique les accidents, rendant vivables nos expériences et notre inquiétude face au monde. Ce phénomène de minoration entre également en jeu de façon plus prosaïque: selon les situations que nous vivons, nous sommes parfois appelés à les relativiser. (En parlant de l'amour qui est en train d'attaquer sa chair, Michel Wallace déclare : « Tu as mal mais ça va aller tu te dis »³⁹). Dans la comédie qui met en scène des situations et actions de la vie quotidienne, les procédés comiques portent sur les accidents qui surgissent, qui empêchent le bon déroulement des événements et qui dérèglent le rythme. Le comique va créer une image modifiée, un écart – c'est « la grimace comique » qui joue avec les mesquineries et le ridicule, qui transforme l'humain en image ou en chose risible – que le rire va révéler. En quelque sorte, le quotidien déploie un écran de banalité devant nos yeux qu'il va s'agir de casser.

Le banal et le quotidien sont donc les territoires privilégiés du spectacle HOLY ARE YOU qui se joue en « mode mineur ». La mise en scène du quotidien apparaît par le biais de la vidéo qui est une véritable extraction du réel et par le *reenactment* de la troisième séquence. À l'exception du monologue, la parole travaillée est une parole courante et spontanée, issue de conversations réelles avec les acteurs⁴⁰ ou de l'écriture de plateau qui produit un échange de paroles assez pauvre (la pauvreté de l'échange vient du fait que Michel Wallace n'arrive pas à exprimer des émotions trop complexes et ne donne que des indications de jeu à Claire, en s'obstinant à « faire » à tout prix).

D'avantage que le comique, c'est l'humour, situé à la limite du comique, qui s'empare du banal et du trivial. Bien que, comme le comique, l'humour échappe à toute tentative de définition, nous suivons ici celle de Jean Emelina :

L'humour est fondamentalement un mode de pensée et un état d'esprit qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure banale et « normale ».⁴¹

C'est « un mode d'expression ténu »⁴² qui prend la forme apparente de la tranquillité. Dans une première analyse sur l'impact de l'humour sur le quotidien, Bruce Bégout

³⁸ Bégout, Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010.

³⁹ Extrait du monologue de la deuxième séquence.

⁴⁰ Raul Fernandes a été interviewé en répétitions sur la façon dont il maîtrisait la chute dans sa pratique du skateboard, et ces bribes de paroles ont été rapportées dans le texte dit pendant la vidéo Thrasher.

⁴¹ Emelina Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Sedes, « Présence critiques », 1991, p.

129

⁴² idem.

en citant Tellenbach souligne le retournement inoffensif : « l'humour ôte aux événements leur caractère de gravité »⁴³.

L'humour fonctionne sous le régime de la minoration :

L'humour est un mécanisme de défense contre la souffrance. On réduit ainsi les dangers du monde à une vétille par le biais de la plaisanterie. Le paradoxe de l'humour est donc qu'il peut être révélateur d'une angoisse profonde et d'un rapport agressif au monde ; et créateur d'un plaisir tranquille. Ainsi que d'une connivence enjouée, par les formes discrètes qu'il sait adopter.⁴⁴

Le rire provoqué par l'humour est la démonstration d'un « plaisir tranquille » devant la gravité des événements. Or, le fonctionnement de l'humour n'est pas aussi simple. Certes, il atténue, tranquillise mais pour autant, il ne met pas totalement à l'écart la pression du quotidien et son caractère potentiellement négatif.

Rire du banal n'entraîne pas une banalisation du rire, il nous soulage de la pression de la vie quotidienne. Porter un comique trivial sur un plateau de théâtre et créer de la déception, sans qu'elle provienne d'une posture d'idiot affirmée au préalable, est au cœur du travail sur HOLY ARE YOU. L'inscription dans le banal et le réel (par la vidéo) permet de travailler sur la brutalité première des matériaux, et cet ancrage dans le quotidien produit à la fois un mouvement de reconnaissance et de surprise. Le travail de cette mise en scène est de déformer mais aussi de maintenir cette « peinture du quotidien » dans ce qu'elle porte de négatif, comme la solitude, l'angoisse à être-au-monde et la douleur, qu'elle soit physique ou émotionnelle. Le double mouvement d'inquiétude/tranquillisation est essentiel pour mettre en place le procédé de défamiliarisation⁴⁵, pour travailler sur des rapports à l'autre incongrus et pour développer un rapport au monde problématique.

2) La posture humoristique

La posture humoristique mise en place dans HOLY ARE YOU agit de plusieurs façons. D'abord, elle est présente dans l'acte même de la mise en scène. C'est à dire qu'elle se déploie sur l'ensemble du travail de création, elle travaille sur le mouvement entier du spectacle par le procédé de la double intention, incitant à penser à la fois à l'acte de création mais aussi de sa réception. Ensuite, la posture humoristique permet de déployer un rire paradoxal, un rire propre à l'humour et en lien avec la figure comique. Enfin, la posture humoristique trouve son univers de référence dans la culture Internet. En se réappropriant les modes de communications de Internet où l'humour est roi, il est possible de mettre en scène un type d'humour trivial et trash.

a) la double intention et la réception du spectateur

J'ai choisi de travailler sur des intentions doubles et contradictoires, sur une superposition entre trivial et affect (ou sentimentalité) plutôt que dans l'excès. Il n'y a

⁴³ H Tellenbach, *la Réalité, le comique et l'humour*, Paris, Economica, 1981, p.17 cité dans BÉGOUT, op cit, p.259

⁴⁴ Sternberg-Greiner, Véronique, *Le Comique*, Paris, GF Corpus, Flammarion, 2003, p.229

⁴⁵ Renvoi p.16

pas de surenchère dans les effets, pas de grotesque ni de parodie. Ce qui n'était pas le cas dans mon travail précédent sur UBU ROI⁴⁶.

Ce travail se pose en opposition aux propos d'Anaïs Bonnier sur le théâtre anglais contemporain *in-yer-face* :

L'excès place le spectateur dans une logique de saturation : l'accumulation d'images et de mots outranciers ne permet pas le recul à première réception. [...] Barker recherche le malaise, Kane la catharsis, l'excès est donc un outil-clé. Puisqu'il devient de plus en plus dur de choquer, il faut frapper de plus en plus fort. Si l'individu contemporain est gavé d'images violentes, le drame contemporain se doit de forcer le trait, afin d'obtenir la réaction d'un spectateur de plus en plus habitué à la passivité.⁴⁷

Dans HOLY ARE YOU, la mise en scène de l'affect et plus précisément du compassionnel n'est pas créé par des images choquantes bien que je conçoive que la vidéo du magazine de skate Thrasher soit trash dans le sens commun du terme ; c'est à dire qui dérange la perception première de l'objet en provoquant chez le spectateur un certain malaise du fait de la violence des images et de la saturation que leur enchaînement produit. La brutalité des images se superpose à un discours sur l'échec de l'amour. C'est ce travail sur l'empilement des sens premiers qui produit l'humour et qui donne au discours un sens total incongru.

La mise en scène de HOLY ARE YOU ne repose pas sur l'excès mais montre une non-maîtrise, une inadaptation première qui peut faire rire mais qui produit aussi une violence dans le rapport à l'autre, une vision négative de l'altérité. Ce n'est pas l'excès ou le grotesque qui peuvent faire trembler la vision que l'on se fait de la vie quotidienne mais une oscillation, la sensation d'un paradoxe entre douleur et douceur, entre délicatesse et mauvaise foi ; c'est l'aveu de nos contradictions intimes plutôt que le déploiement d'une monstruosité fabriquée par le théâtre. Il ne me semble pas nécessaire de forcer le trait mais plutôt de laisser se diffuser le trouble par couches superposées et contradictoires. Il ne s'agit pas d'aller réveiller le spectateur, ni de le secouer par des images violentes mais plutôt de « le travailler au corps » en produisant des émotions contradictoires dans l'effondrement d'une situation. Produire des chocs reste un élément important pour moi, mais ces chocs, qui passent par le sensible plutôt que par la raison, ce sont des chocs qui arrivent de manière très brève et instable et qui sont aussi soutenus par une figure comique en prise avec une réalité déceptive, qu'il ne maîtrise pas. Il y a une tension qui se crée du travail paradoxal entre l'humour et l'affect. Dans la confusion, c'est la « misère

⁴⁶ Dans le cas de UBU ROI, le parti-pris était de travailler sur la violence primaire du texte, dans la brutalité, des échanges. Montrer les humiliations jusqu'à la déshumanisation, jouer avec le rapport amour-violence du couple, par exemple en mettant en scène différents genres, du théâtre forain au stand-up, en mettant en scène différents modes de jeu entre l'incarnation et un jeu comique en commentaire et en rapport direct avec le spectateur. La violence première du texte était également portée par une mise en contexte sociale. UBU ROI a été pensé en rapport avec les *chavs*, les *white trash* britanniques. Il ne s'agissait pas de dénoncer, de juger ni de se moquer d'une classe sociale dite trash mais de retrouver quelque chose du spectacle et des codes de violence sur lesquels ils jouent et de retrouver, à travers eux, un comique adolescent et transgressif.

⁴⁷ Bonnier Anaïs, « Excès festif et excès dévastateur dans le drame anglais contemporain », In *Le contemporain en scène Volume II*, sous la direction de Catherine Naugrette, L'harmattan, 2011, p. 115.

morale du spectateur »⁴⁸ qui est visée dans un partage du désespoir entre la scène et la salle. C'est dans cette misère morale comme réception que se jouent pour le spectateur la rencontre littéraire avec le désespoir, avec une angoisse brutale et son acceptation et évacuation par le rire.

Pour aller plus loin que le dérisoire et le lamentable, il s'agirait de travailler sur un comique de cruauté qui se diffuse lentement à travers le procédé du *slowburn* dans la troisième partie de HOLY ARE YOU. Le *slowburn*, utilisé par Laurel et Hardy et Jerry Lewis au cinéma, est une lente montée en puissance d'une situation que chaque péripétie contribue à conduire inexorablement jusqu'à son paroxysme. Il peut jouer sur une réaction différée, tardive d'un personnage par exemple. Ce point de paroxysme rappelle aussi le procédé littéraire de la chute. Il s'agit de toucher le spectateur jusque dans la conclusion, dans une fin surprenante qui arrive sans prévenir, bien que l'on ait pris conscience de l'épuisement de la situation. Pour la troisième séquence, après le départ de Claire, Michel Wallace est comme sidéré, perdu dans ses sensations, c'est une coupure brutale de la musique et des lumières qui mettent fin au spectacle.

Cette séquence est importante pour montrer le processus de la double intention entre banal et affect. Michel Wallace essaie de réactiver des émotions positives (le bien-être, la complicité, la tendresse, l'amour, la joie, le partage) ainsi que des sensations par le *reenactement* d'actions quotidiennes. La situation est d'emblée un échec, il est impossible et vain de vouloir revivre des souvenirs vécus dans une autre relation amoureuse avec une personne différente. L'altérité est présente puisque Claire est sur le plateau mais Michel Wallace ne la voit pas. Aveugle, il est resté dans la situation passée qui est constituée des moments qu'il a vécus avec sa copine. Incapable de s'adapter à cette nouvelle personne qui accepte, avec gentillesse et bienveillance, de jouer ce jeu un peu « limite », il manque totalement la rencontre.

Cette séquence a été travaillée pour se déployer lentement, partant d'un comique très « gag »⁴⁹, en passant par un comique de cruauté fondé sur le refus ou plutôt l'incapacité de s'adapter à l'autre⁵⁰ jusqu'à un effondrement de la situation qui se termine par l'inertie totale du personnage principal. À l'intérieur de cette séquence, on a travaillé sur le principe des « mini-chocs »⁵¹ et des « baffes-bisous » (vocabulaire commun pour le travail). Le jeu très impliqué et sérieux des acteurs à qui il a été demandé de ne produire aucune émotion qui anticiperait l'action, renforce la violence de la situation. Claire doit réagir, comme une plaque sensible, à ce que propose Raul.

⁴⁸ Fernandez Porta Eloy, *Homosampler*, Paris, Inculte, 2011, p. 316

⁴⁹ La scène du musée où la vision d'un tableau de Rothko avait déclenchée chez lui un sentiment d'animalité étrange, une masculinité bizarre et impossible à revivre et à expliquer. Pour verser dans le gag, on avait travaillé sur deux intentions. La première intention de Michel Wallace était de retrouver un étrange sentiment de « bestialité » en inspirant et respirant fort devant ce tableau (imaginaire) de Rothko tandis qu'il continuait de diriger Claire en lui faisant signe de passer devant lui, comme Jeanne l'avait fait lors de la véritable visite au musée. Claire s'exécutait tant bien que mal, sans comprendre tout à fait l'enjeu de la situation et en prenant un peu peur à la vue de cet effort volontaire et ridicule de Michel - effort vain bien sûr, admis par Michel Wallace lui-même.

⁵⁰ La peau de Claire n'est pas aussi douce de celle qui est partie, empêchant Michel de se souvenir correctement du moment et des sensations vécus.

⁵¹ Mini-choc et la timeline facebook : Se référer p.35

Aucun des acteurs ne produit un jeu de type comique, l'échec de Michel Wallace est toujours pris avec un sérieux inébranlable et peu de réaction. C'est un jeu brut qui renvoie l'effet comique en contradiction : l'humour inhérent à la scène glisse sur lui et l'effet est tourné vers le public. Le piège aurait été de prendre en compte les réactions du public, ce qui aurait annulé l'effet humoristique et donné un surplomb de maîtrise et de conscience de l'acteur sur l'action qu'il joue, voire même une dénonciation de la mise en scène pour le spectateur. En gardant une position sérieuse et entièrement dévouée à son objectif, l'acteur ne souligne pas le processus de défamiliarisation de la situation, il reste naïf. La situation déployée rend compte d'un humour qui travaille sur le désespoir, le ratage prend une dimension plus grave car il est traité avec sérieux. Le ratage devient d'ailleurs plus que sérieux car il conduit à l'inertie totale et non à un happy end final. L'écriture de plateau a permis de construire ce jeu, en trouvant le chemin pour déployer une altérité autre, et pour laisser les acteurs libres de créer leurs propres chemins émotionnels et narratifs dans le concept qui sous-tend cette partie.

L'humour est aussi un jeu à prendre au sérieux. Dans les répétitions, la règle implicite était de tout prendre « au premier degré », de réagir avec le sens premier et littéral et d'analyser ensuite les réactions possibles. C'est un travail que je qualifierais de « naïf ». Il n'y a pas de position surplombante ni de jugement à avoir sur ce que l'on est en train de produire en répétitions. Nous devons nous aussi « jouer le jeu » de la fiction. Encore une fois, Michel Wallace n'est pas un loser au sens péjoratif du terme mais un homme qui cherche à combler sa solitude en faisant des erreurs.

Du procédé de double intention, se dégagent deux directions. Il y a d'abord un humour qui travaille à la surface des choses, sur des éléments incongrus apportés par la troisième séquence par exemple⁵². Puis, il y a un travail en profondeur, que je qualifierais de travail de « sape », qui joue sur l'affect et montre au spectacle des émotions déplaisantes : le manque, la douleur de la déception amoureuse, la thématique de la solitude qui travaille toujours en sous-couche et qui n'est pas mentionnée. Cette double intention permet de travailler sur le frottement des deux directions et de faire apparaître des contradictions, entre « le plaisir tranquille » de l'humour et la charge émotionnelle.

Le spectacle de la chute tel qu'il apparaît dans HOLY ARE YOU permet à la fois de montrer la chute dans ce qu'elle a de risible mais aussi dans ce qu'elle a de grave et de sérieux. La douleur notamment est un trait caractéristique du geste de la chute et par la friction avec l'humour, elle amène à un rire paradoxal.

b) L'humour et le pathétique dans la figure comique.

La douleur dans HOLY ARE YOU est à la fois la représentation d'une douleur physique qui arrive comme un choc par la vidéo et la douleur de l'échec amoureux. Les deux thèmes fonctionnent de manière superposée. Dans la première séquence, la douleur physique est amenée de manière frontale par la vidéo Thrasher. La compilation de chutes permet un rythme très rapide et annule le rire par

⁵² La scène du musée imaginaire et fantaisiste qui est un jeu inoffensif et naïf où Michel Wallace s'amuse à faire deviner les tableaux de Rothko, la Joconde, Giacometti à Claire, et permet par la même occasion d'installer « l'espace musée » pour la reconstitution.

la saturation des images. Plus tard, dans le monologue⁵³, les douleurs physiques et sentimentales seront mêlées ensemble dans une vision de l'amour en négatif. Dans la séquence du monologue, l'amour devient une maladie, c'est davantage une douleur qui nous tombe dessus, avec des sensations désagréables dans la partie la plus sensible de notre corps : la peau. Les images convoquées sont « la crevasse », « la plaie puante », des épines qui se plantent dans la peau et s'infiltrent comme un virus pour la désintégrer. La peau, fine protection devient parfaitement inutile et témoigne de l'échec du corps à soutenir l'attaque de l'amour. La protection éclate et cette situation relève de l'injustice et de l'incompréhension pour Michel Wallace. Il s'agit même une agression violente ; l'amour attaque le corps, cause une douleur imparable mais [et ?] rend étranger à soi-même⁵⁴. La douleur du sentiment amoureux est perçue de façon négative, le personnage est encore une fois en proie à l'échec. Dans cette séquence qui clôt le monologue, le sérieux l'emporte sur le rire, le témoignage du personnage attire davantage la compassion. Dans un effet de surprise, d'une parole qui se libère, la dernière partie du monologue arrive, créant un contre-point avec l'exposition de la méthode des poils pubiens de manière très technique.

Selon Mireille Losco-Lena, c'est la prise de conscience de l'effet paradoxal du rire qui a abouti à une insistance sur la douleur dans l'écriture comique.

Baudelaire décrit ainsi le rire comme une dégradation :

Le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien et du mal : les yeux et la bouche.⁵⁵

Le rire n'est donc pas l'expression d'une pure joie, mais d'une prise de conscience de la faiblesse humaine. Le spectacle de la chute construit alors un rire ambivalent, entre dénonciation des ratages et des obsessions du personnage, et un pathos qui émerge de la prise de conscience de la douleur et de la blessure.

Michel Wallace est une figure comique inadaptée, en proie à l'échec amoureux. Les grilles de lecture et les expériences qu'il applique comme une façon de maîtriser son quotidien le conduisent droit à l'échec. C'est foncièrement une figure comique naïve et ridicule.

Le dessin ridicule accuse l'obsession du personnage jusqu'à le réduire à un pantin, à une figure sommaire et obsessionnelle : c'est la théorie bergsonienne de la raideur comme principe comique, qui menace toujours de redevenir pathétique, pour peu qu'il touche en nous la corde sensible, et que l'anesthésie du cœur cède à la compassion.⁵⁶

Le principe de raideur de Michel Wallace se situe dans ses émotions, dans une pensée-parole rigide⁵⁷ et dans son rapport au monde, monde dont il fait l'expérience

⁵³ Dernière partie du monologue : « Avez-vous déjà donné de l'amour à quelqu'un qui n'en veut pas ? »

⁵⁴ Extrait du monologue : « tu es encore en vie mais plus tout à fait le même ».

⁵⁵ BAUDELAIRE, In LOSCO-LENA, Op Cit, p. 15.

⁵⁶ Elie During, « Du comique au burlesque : Bergson » Art Press n°24, *Le burlesque, une aventure moderne*, direction KIHM Christophe, Paris, 2003.

⁵⁷ Dans le monologue, la parole de Michel Wallace est symptomatique de sa non-adaptation au monde : les répétitions reviennent et martèlent son objectif « construire sa structure émotionnelle stable » et les paroles de son thérapeute (« Et ce travail exigeant ne peut se faire que dans la

par ses grilles de lecture spécifiques. Or, « l'anesthésie du cœur » est contrebalancée par l'affect, car l'échec amoureux qu'il rumine lui cause une vive douleur et une angoisse certaine.

Encore une fois, c'est la posture humoristique créée par la double intention qui propage l'affect : le rieur va être secrètement complice de l'objet risible, il va se sentir de connivence avec lui. Il s'agit donc à la fois de révéler la faiblesse de Michel Wallace et de l'apaiser par l'humour.

Il y a, dans l'ironie cinglante une certaine malveillance et comme une roserie amène qui excluent l'indulgence ; l'ironie est quelquefois fielleuse, méprisante et agressive. L'humour, au contraire, n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment le « sourire de la raison », non le reproche ni le dur sarcasme. Alors que l'ironie misanthrope garde par rapport aux hommes l'attitude polémique, l'humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui.⁵⁸

Le ridicule du comique sanctionné par le rire se change ici en ridicule complice par la mise en scène de l'humour.

Le mouvement entier du spectacle travaille du passage à un rire franc et surplombant (la mise en scène de soi de façon ludique avec la vidéo home-made) à une exposition du ratage, qui empêche le personnage de se relever, et qui provoque une possible compassion (la mise en scène que Michel Wallace fait de Claire devient pathétique).

C'est là que le rire comme renforcement du sens de la communauté a toute sa place. Que ce soit dans UBU ROI⁵⁹ ou HOLY ARE YOU, il n'y a pas de position dénonciatrice. Être invité à la table d'Ubu, ce n'est pas être complice de ses actes mais soutenir la fantaisie du personnage. De même, pour HOLY ARE YOU, il s'agit à la fois de rire de la chute du personnage, inattentif et décalé, mais aussi de soutenir sa fantaisie⁶⁰. C'est pourquoi la fantaisie de ce personnage est dévoilée et affirmée par la mise en scène dès la première séquence : c'est une mise en scène volontairement « fake », ludique et pop qui dès la première séquence rend possible un mouvement d'accompagnement de la part du spectateur.

L'univers de référence pour jouer de la posture humoristique, c'est celui de la culture pop véhiculée par la culture internet. Dans HOLY ARE YOU, la référence à la culture internet permet de déplacer l'humour sur le terrain du comique visuel mais aussi dans un espace qui nous est familier : les réseaux sociaux. Plus précisément, dans la première partie, la vidéo home-made a été travaillée selon les codes d'Internet. Il s'agit de mettre en scène un humour plus ludique et plus inoffensif en apparence qui utilise les outils de communication virtuels. Le spectacle de la chute, c'est à dire la chute filmée prise dans son geste le plus frontal, le plus littéral et somme toute le plus banal, est régulièrement donné à voir à travers les timeline de Facebook et l'interface d'accueil de Youtube. Cette quasi-omniprésence de la chute (pourvu que vous surfiez comme moi dans les poubelles d'Internet) est constitutive d'un

confiance avec ma partenaire actuelle, a dit le docteur Chavannais ») sont les piliers structurant sa prise de parole.

⁵⁸ Jankélévitch, In, Rien n'est plus drôle que le malheur,

⁵⁹ Dans UBU ROI, les spectateurs font partie intégrante de l'espace de jeu. Ils prennent place autour d'un banquet et sont les invités.

⁶⁰ Renvoi p.5

imaginaire virtuel collectif dans lequel j'ai souhaité installer mon travail.

c) De l'humour sur Internet

Nous baignons dans un flux d'images incessant, nous en surconsomons, à travers les médias (publicité, télévision) mais surtout à travers Internet. Tumblr, Pinterest, Instagram, Facebook, Twitter, Tinder, YouTube, chaque jour nous voyons une quantité d'images de plus en plus importante avec une cadence vouée à s'accélérer. Internet est une immense archive qui déborde d'images chocs, drôles et ridicules. Elles sont souvent vides de sens ou prennent une connotation humoristique suivant l'emploi décalé que l'on en fait, ou le commentaire que l'on ajoute dessus. Internet est de fait un territoire textuel bien sûr mais il se compose aussi d'images hétéroclites, éphémères et acculturées. C'est un immense « junkspace » où l'information la plus sérieuse côtoie l'image trash, dégradante et incongrue du tumblr #impose-ton-anonymat. Extraire de ce flux virtuel des images cocasses et stupides est une manière de faire récit. Les images employées dans le montage vidéo de la première séquence de HOLY ARE YOU ont permis de construire ou de consolider le récit et de lui donner une dimension humoristique.

Pour tordre la vie quotidienne sur le plateau de théâtre, on peut étirer les principes de l'humour jusque dans la sphère de l'esthétique trash. Pour HOLY ARE YOU, j'ai appliqué au montage vidéo la définition de Eloy Fernandes Porta :

En poussant la distance entre forme et contenu, faire un fait divers recouvert d'une triple platine d'exception et de brillantine : TrashDeLuxe.⁶¹

L'humour et cette acception particulière du trash travaillent côte à côté. Si l'on reprend la définition de Jean Emelina⁶², on peut dire que l'humour comme « état d'esprit » investissant un discours banal peut devenir un état d'esprit trash, un état d'esprit qui persiste dans l'erreur, dans le ratage, comme le font les figures comiques du Jackass et du gonzo-trickster. Le trash à l'œuvre dans HOLY ARE YOU n'est pas dans le choc des images, il s'agit de donner du signifiant à l'insignifiance du quotidien, de le rendre exceptionnel, de le « sublimer » d'une part et de dénoncer cette mauvaise mise en scène de l'autre. L'objectif de la première séquence est celui-ci : jouer de l'ordinaire comme d'un spectacle pour être digne d'être raconté, partagé, en reprenant la mise en scène de soi des réseaux sociaux et en la déplaçant sur un plateau de théâtre.

Le montage va permettre de créer une succession d'actions transformées en événements plus exceptionnels que les précédents. Les actions les plus triviales deviennent des faits signifiants sous l'effet du montage – ici c'est l'ajout d'un surtitre grand et brillant qui « grossit » l'action : éplucher un oignon et avoir les yeux qui pleurent en préparant une bolognaise devient « transformer son quotidien », manger des hamburgers devient « reprendre des forces ». À des actions quotidiennes, on applique un discours publicitaire qui permettra, *in fine*, de trouver le bonheur. On crée alors des images déceptives. Car le spectateur se rend bien compte de la supercherie, et rit de l'intention première qui tourne à la dérision. Le montage « cheap », « fake » permet également de rester du côté de la fabrication ludique de l'épopée lamentable et dérisoire du personnage. La mise en scène de soi

⁶¹ Fernandes Porta Eloy, *op cit.* p. 295

⁶² L'humour est fondamentalement un mode de pensée et un état d'esprit qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure banale et « normale ». Renvoi bibliographique p.18

n'obtient pas le résultat escompté, c'est le ratage, mais un ratage sans grande conséquence, rendu inoffensif par l'humour.

Se mettre en scène dans le ratage, en utilisant les images « junk », en montrant ses faiblesses, permet de déplacer les affects « pénibles » liés à l'aspect pesant de la chute. Dans la construction de HOLY ARE YOU, la première séquence travaille sur un humour à la portée ludique, qui crée « un plaisir tranquille », une « plaisanterie », c'est une première phase dans la réception du spectacle. Le trash ici est un procédé de sur-codification du quotidien, une façon de faire « spectacle » avec du trivial et que le rire dénonce comme une dégradation.

L'ordinaire événementiel est le nouveau territoire du comique car il joue sur un paradoxe. Normalement, l'ordinaire est bousculé par l'événement ; c'est une surprise, une rupture, or ces deux aspects, pris dans le tempo quotidien tendent à se joindre. Rendre l'événement comme un fait divers est une dégradation, et l'esthétique trash définie par Fernandes Porta le démontre. L'humour trash travaille à révéler les processus de dégradation des mauvaises mises en scènes. Dans le mouvement général de HOLY ARE YOU, cette dégradation prête à rire : la volonté de Michel Wallace de se faire le héros de son quotidien pour pallier à la solitude et au manque est une démarche plutôt...touchante.

Il faut suivre la façon dont on rit au quotidien pour en extraire de nouvelles stratégies. Il n'y a pas de nouveaux procédés : la réduction de l'homme à une image provoquant le ridicule, le mécanique plaqué sur le vivant, que nous allons évoquer par la suite, sont toujours des procédés importants pour un comique de plus en plus visuel. Mais le territoire prend forme dans le banal, le trivial et dans le trash ou le fake, dans un écart entre « contenu » pauvre, et « enrobage » artificiel.

Ce procédé rejoint également la démarche de défamiliarisation à l'œuvre dans HOLY ARE YOU. Là où l'esthétique trash va recouvrir l'événement d'une aura, va privilégier l'enrobage du trivial par une couche de patine brillante, la défamiliarisation fonctionne, elle, par la décontextualisation et par la soustraction de signes. C'est le cas pour la scène de sexe (que l'on a d'ailleurs jamais désignée comme une scène de sexe en répétition), qui neutralise la sentimentalité première : Michel Wallace propose à Claire de faire la scène techniquement. Il se crée alors une scène totalement incongrue, étrange, traversée par le comique (l'image de deux corps habillés en train de bouger, de « s'ajuster » dans des positions qui ne « vont pas de soi ») mais aussi par une sentimentalité qui effleure à travers le manque affectif, et qui renvoie à la neutralisation du désir tout en le révélant.

L'ordinaire, c'est l'ordre, S'il l'on prend son origine étymologique, ordinaire vient du latin *ordinarius* qui signifie juge, celui qui fait preuve de discernement et qui applique l'ordre. Dans un geste subversif, le spectacle de la chute tendrait plutôt à provoquer le chaos, comme l'ont démontré les burlesques avec leurs enchainements de chutes physiques. Mais ce n'est pas le comique de geste que j'ai choisi de développer dans HOLY ARE YOU. Si l'ordinaire est injecté sur scène, c'est en travaillant plutôt sur le quotidien. Là où l'habitude « imprime son élan⁶³ » par ses gestes répétés et moulés sur un modèle, l'humour passe de manière fugace, en donnant cette impression de tranquillisation et en la retournant immédiatement. Pour reprendre la vision de Larry

⁶³ Bergson Henri, *op cit*,

McCaffery⁶⁴, le travail de l'humour et le processus de défamiliarisation évacuent la boue imprimée sur le quotidien. Et le spectacle de la chute contribue pleinement à mettre à mal les expériences brutes et couvertes d'habitudes. Car le spectacle de la chute, même s'il s'inscrit dans le trivial, doit continuer à faire événement, à surprendre plutôt qu'à laisser la quiétude nous endormir.

La vie quotidienne impose un temps, un temps subjectif que l'on peut qualifier de monotone, de répétitif et relativement stable.⁶⁵ Il s'agit de partager la même durée, de se regrouper dans un même cadre, c'est à dire, plus précisément, de s'assimiler à un ordre culturel et social commun sous le signe de la banalité. La chute considérée comme événement vient surprendre et casser le rythme commun. Comprise comme un geste potentiellement comique, la chute joue avec les effets de vitesse, du décalage et du retard. Comprise comme un geste potentiellement transgressif, elle vient s'insérer et faire obstacle au temps du flux qui désigne le tempo contemporain.

Les motifs temporels

Nous aurions tendance à voir la chute comme un mouvement soudain et surprenant, avec une vitesse d'exécution rapide. Si rapide qu'elle doit être compilée pour faire rire : c'est le principe des vidéo-gags. La chute, filmée dans son mouvement simple, est exposée partout sur les écrans. Ce qui est recherché alors, c'est sa violence pure et la douleur, amplifiée par les réactions hors cadre, déjouée par les rires alentour ou les commentaires à la télévision⁶⁶. La chute n'est plus maîtrisée ni dépassée par un rebondissement, elle est le mouvement dans sa brutalité première. Là où les professionnels de *Jackass* rataient volontairement leurs cascades, les vidéos virales montrent un mouvement sans mise en scène. Le corps devient une simple matière qui amortit difficilement les chocs, il est d'ailleurs façonné par la chute : les os et la peau sont modifiés par les cicatrices. Ces mises en scène semblent répondre à un désir inassouvi pour "l'hyper-réel" poussé jusqu'à l'obscène, un obscène qui perd de sa transgression et devient inoffensif, qui perd l'angoisse qu'il suscite par la saturation.

La chute doit être évaluée en fonction de la vitesse dans laquelle nous vivons et la façon dont le monde évolue. Si tel que l'expose Harmut Rosa⁶⁷, le temps subjectif tend à s'accélérer, quel type de comique peut-il émerger à partir d'une vitesse d'exécution plus rapide encore que celle des Burlesques ?

1) l'accélération de la vitesse

Les Burlesques mettaient en scène la chute sur le rythme de la machine⁶⁸, un rythme qui procédait de la formule de Bergson : « du mécanique sur du vivant ». Le montage cinématographique permettait de retranscrire ce rythme haletant. Désormais, grâce aux nouveaux outils numériques, le rythme du comique visuel, s'il est en lien avec le

⁶⁴ Renvoi p. 16.

⁶⁵ Bégout Bruce, *op cit*, p. 367

⁶⁶ Les émissions américaines de divertissement *Tosh.0* (Comedy Central) et *Ridiculousness* (MTV) se nourrissent de ces micro-vidéos de chutes, les commentent et les repassent inlassablement au ralenti.

⁶⁷ Renvoi note 16 p. 9

⁶⁸ Renvoi p. 9.

rythme de l'ordinateur, peut s'accélérer jusqu'à annuler complètement la présence de la figure comique.

Prenons l'exemple du lag informatique qui joue de la latence et de l'erreur. Lors des moments de lag, les données circulent par vagues avec des périodes d'inactivité plus ou moins longues, ce qui rend toute connexion internet non fluide. Le lag est un décalage temporel qui, dans l'espace du jeu en réseau, produit un mouvement sec qui se répète en boucle alors que les autres joueurs continuent à évoluer de manière fluide. Dans les jeux, le lag est souvent un personnage qui se déplace et se retrouve bloqué contre un mur, et se cognant sans cesse – et sans douleur ! - dans une porte virtuelle. Il y a un décalage entre ce que l'on voit sur l'écran et ce que l'on fait dans le jeu. Pour transposer le lag sur scène, il faudrait travailler à partir d'un geste qui fasse image, un geste dénué de toute interprétation affective et réduit à son intention première dans l'action. Le geste serait mis en valeur par sa réalisation technique, et se placerait à côté de la situation. Un travail de désynchronisation minimale entre la situation et le geste intentionnel désynchronisé fait apparaître du comique. C'est un comique d'inadaptation qui peut se travailler dans la vitesse et la simplicité d'exécution.

Tout comme le bug, le lag est une erreur et cette erreur est récupérée par les joueurs pour en faire un développement plus ludique et créer de nouvelles possibilités dans le jeu. Les lags et les bugs créent des images inattendues, loufoques. Julien Prévieux, plasticien s'est penché sur les possibilités de jouer grâce à ces erreurs. Ils permettent de déplacer les frontières du territoire virtuel, de pousser les limites et de ré-inventer un nouveau rapport au jeu. C'est le lag en tant qu'erreur temporelle qui m'intéresse. Julien Prévieux établit la liste des différentes sortes de bugs et qui vont servir de base à une autre exploration du jeu :

Le deuxième ensemble d'erreurs concerne les bugs temporels comprenant les positions invalides dans le temps (un objet se déplace trop vite ou trop lentement), les états invalides (un personnage est paralysé ou ralenti pour une durée trop longue), les occurrences erronées (un événement survient trop fréquemment ou trop rarement), les événements interrompus (une action est stoppée sans raison), et enfin les délais de réponse d'exécution insuffisants (le temps de réponse du réseau ou de la manette est trop long).⁶⁹

Pour traduire le lag sur scène, il faut construire une image qui reprenne la formule « du mécanique plaqué sur le vivant. », une image proche du jeu de clown et surtout du burlesque. Dans un comique de geste, il peut s'agir d'actions en retard d'une demi-seconde sur les autres, ou d'un personnage bloqué dans son déplacement ou même dans son intention, un personnage qui se cogne aux murs, aux objets, aux autres corps en prenant le rythme accéléré de l'ordinateur. Ce geste peut être répété jusqu'à ce que l'intention disparaisse et que l'on obtienne seulement une image. Transformer un acteur en simple image est un processus de déréalisation qui peut être pris en charge par le comique. Il ne s'agirait pas de retourner le geste de l'inadaptation en trouvaille inventive comme les burlesques. Il s'agirait de laisser le geste mécanique prendre toute possession de l'acteur jusqu'à retirer toute intention, toute énergie vitale, comme un geste de déshumanisation. Là où Bergson voyait des acteurs se transformer en ballons de caoutchoucs dans un processus de « mécanique sur du vivant »⁷⁰, il s'agirait d'annuler l'intention et de faire image.

⁶⁹ <http://www.previeux.net/>

⁷⁰ « Nous rions chaque fois qu'une personne se transforme en chose », In Bergson, *op-cit*, p.45

Ainsi, l'accélération potentielle du rythme de la chute peut provoquer un comique cruel, attaquer l'intégrité de la figure comique et annuler toute présence humaine en la transformant en chose. Il ne s'agit plus de créer du ridicule, de rendre un objet risible mais de réduire l'humain à une image à travers le mouvement du corps et la vitesse d'exécution.

L'enchaînement des chutes ne raconte plus un rapport au monde mais donne l'image sur un corps qui se meut sans intention et convoque le comique de manière déceptive. Là où la jubilation des burlesques à tomber tout en restant au bord du désastre permet la propagation du rire, la saturation liée à une trop grande vitesse d'exécution peut provoquer une angoisse et ainsi épuiser le rire avant même qu'il ait eu le temps de se déclencher.

2) L'accélération du sensible

L'accélération du comique s'inscrit également dans l'accélération de la société, par la perception subjective du temps de nos expériences. Si l'on suit la théorie de Hartmut Rosa sur l'accélération des techniques, de la vie sociale, et de la représentation subjective du temps, on peut aussi parier sur l'accélération du ressenti des émotions, du sensible via les expériences vécues.

Dans notre monde de la modernité tardive, il semble que les formes d'expérience (subjectives) « classiques » du temps, long/bref ou bref/long, sont progressivement remplacées par une nouvelle forme d'expérience du temps, qui de façon intéressante, suit un « motif bref/bref » : (...) le temps passé vécu passe vite mais il rétrécit dans votre mémoire. Nous avons de bonnes raisons de diagnostiquer une tendance générale vers un motif bref/bref de l'expérience temporelle moderne tardive : de plus en plus, nous nous engageons dans des activités et des contextes qui sont isolés assez rigoureusement les uns des autres.⁷¹

Nous faisons l'expérience du motif bref/bref sur Internet lorsque nous lisons la timeline Facebook par exemple. Chaque fois que nous nous connectons sur Facebook, nous devons faire face à des « mini-chocs ». De l'article journalistique rapportant une injustice sociale, à la dernière vidéo virale à la mode montrant un bébé qui tombe du cinquième étage sauvé par un chaton, jusqu'à une connaissance oubliée qui poste un affreux hoax, la timeline récupère tous ses événements sans hiérarchie et les fait défiler dans le scroll vertical. Chaque nouveau post lu provoque une émotion très brève. Rire, indignation, peur, incrédulité, sourire, et rire intérieur traduit par LOL, questionnement stratégique et même amour – ou plutôt attirance sentimentale virtuelle. Ce qui se passe dans nos têtes ressemble parfois à ça : « dois-je liker toutes ses photos pour qu'elle like les miennes en retour ? » / « il a liké la photo avec les koalas qui louchent, donc il aime les choses douces et rigolotes chez moi, donc il m'aime ! ».

HOLY ARE YOU a été conçu sur le tempo de la timeline Facebook, où l'on passe rapidement d'une chose à une autre, que ça soit dans le rapport « baffe-bisous » de la troisième partie⁷² qui s'alterne vite, ou bien encore dans le montage. Il s'agit

⁷¹ Rosa, Hartmut, *Accélération, une critique sociale du temps*, La Découverte, Paris, 2014, p. 130.

⁷² Renvoi p. 27

d'inscrire à l'intérieur de la macrostructure du spectacle une série d'affects différents dans un temps rapide, de passer d'une image douce (Michel consolant Claire avec douceur en se remémorant cette scène avec Jeanne) à une réaction rapide, en rupture totale avec la précédente, sur deux niveaux différents. (Michel disant à Claire « ah mais, tu fumes... mais, elle, elle ne fumait pas... du coup, là je n'arrive plus à me souvenir). Ces ruptures servent à la fois à casser les niveaux de fiction et d'incarnation entre Claire en tant qu'elle-même et Claire prenant la place de Jeanne. Là encore, à travers une accélération du sensible, il s'agit de renier l'altérité de l'autre donc son intégrité, de lui donner une autre image (celle de Jeanne en l'occurrence). Sans aller jusqu'à un processus de déshumanisation, l'accélération du comique peut aller de paire avec l'accélération du sensible.

La timeline est également l'illustration du flux en tant que diffusion d'informations sans hiérarchie et de façon morcelée. De quelle manière le spectacle de la chute peut-il s'intégrer dans cette perception du temps ? Si le flux donne l'image d'un mouvement de boucle sur lui-même, comment la chute appréhendée par sa forme verticale peut-elle faire s'intégrer à cette boucle de flux ou lui faire obstacle ?

3) La résistance au flux

L'image du flux fait partie intégrante de l'imaginaire contemporain. Elle est présente sur les espaces virtuels, dans la musique, mais aussi dans notre rapport subjectif au temps⁷³. Et le flux façonne l'identité d'une manière à aliéner l'individu.

La société du flux remplace les segments par les séquences, la structuration par la fluidité ; la stabilité par le mouvement. C'est une société de passage et de flexibilité primant sur celles de position et d'ordre. [...]

L'individu de la société forge son identité en essayant de réunir les fragments dispersés de son expérience et de leur attribuer une direction et un sens. L'identité du flux est donc le résultat d'un travail permanent de tissage et de remodelage d'une expérience individuelle toujours plus éclatée et dénuée de direction définie.

Le flux impose un formatage basé sur la continuité qu'il devient nécessaire d'adopter, sous peine de disparaître de la société.⁷⁴

À partir de ces citations, on pourrait émettre l'hypothèse d'une figure burlesque se plaçant en opposition avec l'exigence de flexibilité et de sur-adaptation de la société de la modernité tardive. La sur-adaptation burlesque pré-moderne, le retournement de l'incompétence en compétence seraient abandonnés, et la figure comique serait celle qui erre dans le quotidien. La virtuosité du burlesque n'apparaît plus et ferait place au loser⁷⁵, figure toute en déception, qui vit à la marge et va d'échecs en échecs. On pourrait alors émettre l'hypothèse d'une figure du burlesque contemporain qui ne revendique pas d'héroïsme mais qui se place en résistance face au flux et aux exigences de la vie contemporaine. Elle peut imposer un arrêt à un monde en perpétuel mouvement, soit par sa volonté, soit de manière subie

⁷³ Renvoi p.8

⁷⁴ Rosa, Harmut, *op-cit.*, p.101

⁷⁵ Note de travail : en aucun cas, Michel Wallace ne doit être considéré comme un loser, il cherche à contrer sa solitude et surtout il a une quête, celle de devenir quelqu'un.

comme c'est le cas pour le burlesque dépressif. L'ahurissement, l'hébétude comme nouveaux états de corps proposés par les hommes pathologiques sortis tout droit du spectacle de la chute seraient des points d'entrée et non d'arrivée fatalistes.

À cette société du flux, il faudrait chercher dans les erreurs des bugs et les latences des lags, des zones d'ombres qui pourraient stopper ce flux pour un temps.

Résister au flux est une façon de se remettre au centre. Au centre de l'attention et ne plus être spectateur à l'inverse de Monsieur Hulot. Pour HOLY ARE YOU à l'instar de YOU'RE NOT ALONE de Kim Noble, il s'agit de « trouver sa place dans le monde ». Ce qui peut apparaître dans la vidéo comme quelque peu ironique est une démarche humoristique souple.

Résister au flux, c'est ne pas partager la même durée. Pour celui qui vit la chute, en étant emporté dans un mouvement puis immobilisé par l'inertie, il est évident qu'il se décale, qu'il prend du retard ou même qu'il soit exclu « du centre autour duquel la société gravite. »⁷⁶

Jouer des erreurs et errer dans le flux sont des pratiques possibles de la posture humoristique. Le spectacle de la chute permet d'explorer l'erreur, le ratage de nombreuses façons. De cette traversée des motifs temporels dans le spectacle de la chute se dégagent de nouvelles possibilités de mouvements. La chute peut se percevoir comme un mouvement brusque et sec qui serait, par la force de la répétition le mouvement pour un comique de cruauté. La chute peut attaquer l'intégrité même de la figure de l'acteur, comme la chute attaque l'épiderme.

4) Le flux musical

Pour continuer à explorer l'image du flux, je souhaite aborder, par glissade, la particularité de la musique échantillonnée qui structure le travail pratique.

HOLY ARE YOU est structuré en trois cadres avec une temporalité spécifique à chacun et un espace plus ou moins défini qui serait un salon. L'ajout d'un lino blanc sur le sol avec les deux chaises et la table (qui sont des meubles génériques provenant d'un grand magasin d'ameublement à la diffusion mondiale) dédouble le cadre blanc de l'écran qui reste sur scène.

Les trois séquences constituent le portrait de Michel Wallace mais, selon le déroulement de la fiction, elles ne sont pas développées dans un temps qui progresse, en contradiction avec le temps de la représentation.

Dans le mouvement du spectacle, on glisse d'une séquence à l'autre grâce à la musique de David Axelrod, échantillonnée par Nicolas Jaar (musique électronique pour clôturer la deuxième séquence) et Rakim (hiphop pour clôturer la dernière séquence). C'est un mouvement général de glissade qui se fait entre les trois parties par cette musique échantillonnée. D'un point de vue discursif, la musique structure la représentation en ce qu'elle renvoie à la thématique de l'amour déçu car Michel Wallace utilise la version originale de *Holy Are You* de David Axelrod comme musique de fond pour sa vidéo souvenir qu'il a réalisé pour Jeanne, qui est partie. Le sample de *Holy Are You* active à la fois le souvenir de celle qui est partie pour Michel Wallace, mais aussi la mémoire du spectateur.

⁷⁶ Expression empruntée à Bergson.

Venant d'abord du film diffusé lors de la première séquence, la musique est ensuite diffusée depuis la régie. Elle est importante car dans ce mouvement de glissade, c'est elle qui « porte l'émotion » engendrée par les chutes finales des séquences. En opposition au jeu sérieux, elle prend en charge les émotions de la douleur, du manque et de la nostalgie et aussi d'une certaine douceur qui émane du refrain. Les paroles qui sont une prière (*holy are you / holy are you / there is no good but you / praise be the lord*) renforcent d'ailleurs la demande d'un amour réciproque dont on sait déjà qu'il n'a pas lieu. C'est la qualité d'évocation de cette musique qui est retenue ici. Il a été demandé au comédien d'écouter la chanson comme si elle était dans son salon (c'est pourquoi j'ai gardé le jingle de la BBC sur le remix de Nicolas Jaar), pour la prendre en compte sur le plateau. La musique n'est pas seulement diffusée pour le spectateur mais d'abord pour l'acteur. Elle appartient à l'univers mental du personnage, c'est une immersion intérieure, et elle compose aussi ce portrait, c'est un des éléments stables du portrait. Le comédien ne doit pas illustrer ce que la musique porte déjà mais juste souligner sa présence lors de sa diffusion dans l'espace du théâtre. Si tout émerge de la subjectivité du personnage, la musique est constitutive de son paysage intérieur mais aussi de la fiction.

HOLY ARE YOU déploie donc un mouvement général vers la chute finale, mouvement qui se fait sans interruption, chaque partie débutant dans l'énergie de l'autre. Ce mouvement s'est assoupli au fil des remarques de l'équipe artistique. Il a fallu renforcer les éléments qui portent l'information, faire des retours et des redites entre les images ou les objets évoqués dans les différentes parties, faire aussi des redites dans les expressions utilisées, pour les séquences une et deux.

La musique échantillonnée contient un mouvement en elle-même. Dans le cas de *Holy Are You*, on peut souligner qu'il est rare qu'un hook aussi long soit repris dans son intégralité que ce soit en hip-hop ou en électro. Le sample de *Holy Are You* est plus qu'une citation, elle est un hommage au compositeur, arrangeur et producteur David Axelrod de la part de Rakim et de Nicolas Jaar (je m'inclus également dans cet hommage).

La musique échantillonnée fonctionne comme un flux, elle devient une matière sonore à manipuler et en même temps, elle est un objet qui produit beaucoup d'émotions à l'écoute.

Prélever, échantillonner, mettre en boucle, c'est souvent envisager un art du mouvement qui s'écarte de la construction linéaire, c'est introduire au sein du défilement non un arrêt sur image, mais une suspension du temps qui tourne en rond.⁷⁷

L'utilisation du sample donne un cadre au spectacle et imprime un mouvement de glissade. Là où la fin reste en suspens, la musique échantillonnée continue le mouvement. Le flux à l'intérieur de la structure permet plutôt un mouvement de glissade que de rupture. Un frottement se fait entre la douceur de la musique qui prolonge les fins déceptives des séquences et les ruptures émotionnelles travaillées à l'intérieur des séquences.

Le travail sur le flux musical a été opérant pour l'écriture : depuis la structure du spectacle jusque dans les thématiques tels que la construction d'une identité en morceaux. Paradoxalement, le retour du thème musical de *Holy Are You* est

⁷⁷ « La propriété, c'est le vol », texte de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, catalogue de l'exposition *Monter/sampler, scratch /centre Pompidou*, 2000.

l'élément narratif le plus stable du travail. Il travaille également les affects : c'est le retour éternel du manque et de l'échec amoureux.

Conclusion

Le spectacle de la chute recoupe les théories modernes et postmodernes, les imaginaires collectifs et les fictions artistiques. En l'articulant comme matrice du spectacle HOLY ARE YOU et de cette recherche, nous avons relevé des frottements dynamiques grâce aux postures humoristiques, nous avons désigné des figures qui s'emparent du geste comme intention créatrice et nous avons vu comment le spectacle de la chute s'inscrit dans le cadre-espace temps contemporain.

Les positionnements adoptés à travers cette recherche restent néanmoins ouverts, ils doivent continuer à être fluides, modulables pour penser d'autres façons de pratiquer la chute.

Placer le spectacle de la chute au centre, c'est se placer dans le frottement entre l'angoisse et la jubilation, c'est jouer d'une confusion des affects, d'une désorientation voulue. Nous sommes à l'endroit des contradictions, à l'endroit d'où l'on peut faire l'expérience de la dégradation, de la douleur et de la gravité car le spectacle de la chute fonctionne par heurts, tout en proposant une résistance souple par l'humour.

Nous sommes confrontés à l'instabilité. Comme le rappelait Claire Forclaz très justement, le jeu approprié est celui qui se tient sur la brèche, qui doit doser, avancer toujours sur un fil en équilibre, il faut se laisser déplacer et ne pas être emporté par les émotions ou la fabrication d'un jeu comique à effets. Car le spectacle de la chute n'est pas dans les effets, du moins pas dans celui proposé par HOLY ARE YOU.

Travailler sur la chute est aussi une entreprise qui échappe aux cadres et aux catégories. C'est une affaire de montage, on l'a vu par le travail sur l'humour mais aussi par le démontage - démonter le familier - travailler par association pour toujours garder quelque chose du frottement et de l'instabilité. C'est un geste mobile, il y a autant de façon de tomber que de façon de mettre en scène la chute.

La chute est un mouvement qui peut nous pousser hors du monde, nous mettre à la périphérie, mais en s'appropriant la chute dans une démarche artistique, celui qui en fait l'expérience retourne le mouvement en geste, pour en faire une œuvre. Mais une œuvre qui ne cherche pas la transcendance par l'héroïsme. Comme nous l'avons vu, la figure comique maîtrise la chute tout en refusant la virtuosité. Là est la transgression. Il ne s'agit plus de s'affranchir des espaces, du temps, de tendre son visage et d'ouvrir son corps vers le ciel pour bénéficier de la lumière, mais bien de se retrouver au cœur du désastre, de participer à la chute des étoiles, d'occuper le ciel obscurci. Encore une fois, ce geste ne peut pas se faire en ayant recours à la monstruosité, à la satire et à la parodie, il s'agit de faire de la chute une résistance souple, qui se fraie un chemin à la surface. Il faut faire du ratage une œuvre en soi pour désobéir aux dictats de la flexibilité, de la rentabilité, de la performance dans tous les domaines. La raideur n'est pas là où l'on croit, et c'est tout le travail du

gonzo-trickster de nous le démontrer. Le spectacle de la chute ne relève pas toujours d'une posture volontairement idiote, même si les Jackass et autres gonzo-trickster⁷⁸ jouent aux idiots en se lançant des défis stupides pour le plaisir de se faire mal, ou en jouant sur l'ambiguïté des masques. Le saut dans le vide de l'artiste nous mettait dans une position de surplomb, alors qu'ici, nous choisissons de prendre conscience de la gravité. Il faut investir le monde du bas, le monde du quotidien, de la comédie mais aussi de la *low-culture*, de la culture pop qui nous entoure et qui fonde notre imaginaire collectif. Le spectacle de la chute ne cherche pas la transcendance. Il s'agit de réintroduire du relief, de la profondeur dans un espace fait de surface. La chute est un mouvement trivial, qui replace l'homme au cœur de l'espace et du temps contemporain. Ce n'est pas non plus un geste révolutionnaire, ni un geste avant-gardiste. Il tire seulement le quotidien du côté de l'inquiétude par le double mouvement de l'humour qui le traverse. C'est un ajustement au quotidien qui se situe du côté de l'échec et du ratage. C'est donc une proposition plutôt qu'une révolution qui vise aussi à nous réconcilier avec la vision d'une quotidienneté normée. C'est lorsque celle-ci devient banale qu'il faut remettre le spectacle de la chute au centre.

Ce que la figure comique du spectacle de la chute a à nous offrir, c'est la possibilité d'ajuster le monde à sa fantaisie par un geste artistique et humoristique. Le rapport au monde se dévoile aussi bien à travers l'échec que par la volonté de performance et de résultat. Là où le mot « ratage » est banni du vocabulaire des thérapies cognitives et comportementales, il faut s'en emparer comme d'une posture originale. Le spectacle de la chute permet à la fois de rire, du rire qui sanctionne mais aussi d'accompagner la chute, de soutenir celui qui en fait l'expérience, jusque dans le mauvais goût et le plaisir un peu sournois qu'il y a à persévérer dans le ratage.

⁷⁸ Dans le cas du gonzo-trickster, Sacha Baron-Coen a fait de Borat un étranger idiot par nature, puisqu'il vient du Kazakhstan, pays éminemment trash et qu'il visite les Etats-Unis à l'occasion du tournage d'un documentaire, ce qui lui permet de relever toutes les contradictions sociétales du pays.

Sur le comique

BAUDELAIRE Charles, (1855) « de l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » in *Baudelaire Critique d'Art*, Paris, Gallimard, 1992.

BERGSON Henri (1900), *Le Rire* (1940), PUF, coll. « Quadrige », 1993.

DURET-PUJOL, Marie, « Nouveaux territoires de la comédie contemporaine : problématiques de la contamination », *Le contemporain en scène*, volume II, direction Catherine Naugrette, L'Harmattan, Paris, 2011, pp.103-108.

EMELINA, JEAN, *Le Comique. Essai d'Interprétation générale*, Coll. « Présences critiques », SEDES, 1991.

MONGIN, Olivier, *De quoi rions-nous ? Notre société et ses comiques*, Paris, Hachette littérature, 2007.

MONGIN, Olivier, *Eclats de rires, variations sur le corps comique*, Paris, Le Seuil, coll. « la couleur des idées », 2002.

LOSCO-LENA Mireille, *"Rien n'est plus drôle que le malheur". Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. "Le spectaculaire", 2011.

LOSCO-LENA, Mireille, *FoRire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain*, Paru dans *Recherches & Travaux*, 67 | 2005 <http://recherchestravaux.revues.org/290>

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le Comique*, Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002.

Sur le cinéma

BASSIL-MOROZOW, Helena, *The Trickster and the System: Identity and agency in contemporary society*, Routledge, 2011.

DREUX, Emmanuel, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.

REVAULT D'ALLONES, F., « L'Homme burlesque du cinéma (de Chaplin à Keaton et Langdon) », *L'Invention de la figure humaine* (Conf. CHAC), Paris : Cinémathèque française - Musée du cinéma, 1995.

TESSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, Cahier du cinéma, coll « les petites cahiers », 2007.

UZAL Marcos, *Wes Anderson et la politesse du désespoir*, Trafic N°68, 2008.
Article en ligne : <http://www.filmfilm.be/post/89547333238/wes-anderson-la-politesse-du-desespoir-par-marcos-uzal>

COLLECTIF, *L'horreur comique : esthétique du splapstick* (direction MICHAUD Philippe-Alain, BEAUVAIS Yann et JOUANNAIS Jean-Yves), Paris, Centre Pompidou, 2004.

Essais, écrits philosophiques

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, coll « Points », 1957.

BÉGOUT BRICE, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*, essai, Allia, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

FERNANDEZ PORTA Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Ed. Berenice, 2007.

FERNANDEZ PORTA Eloy, *Homo Sampler : [culture et consommation à l'ère afterpop]*, traduction de l'espagnol par François Monti, Paris, Inculte, 2011.

FORMIS, Barbara : *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection "Lignes d'art", 2010.

LELOUP, Jean-Yves, *Digital Magma : de l'utopie des rave parties à la génération MP3*, Edition revue et augmentée, Marseille, Le mot et le reste, coll « Attitudes », 2013.

MÈMETEAU, RICHARD, *Pop Culture, Réflexions sur les industries du rêve et l'invention de l'identité*, La Découverte, coll « hors zone », 2014.

REYNOLDS SIMON, *Retromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, traduit de l'anglais par Jean-François Caro, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012.

ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoires et idées des arts », 2008.

ROSA, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010.

SEMPRINI, Andréa, *La société du flux : formes du sens et identité dans les sociétés contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SERRUS Charlotte, *Glissades : instabilité, indistinction et postures humoristiques à l'ère dite postmoderne*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.

ZIZEK Slavoj, *Violences : Six réflexions transversales*; essai traduit de l'anglais par Nathalie Peronny, Ed. Au diable Vauvert, 2012.

Ouvrages collectifs

Art Press n°24, *Le burlesque, une aventure moderne*, direction KIHM Christophe, Paris, 2003.

Art Press, n°20 spécial, *Le cirque au delà du cercle*, direction CIRET Yan, Paris, 1999.

COLLECTIF, *Des corps compétents (sportifs, artistes, burlesques)*, Les Presses du Réel, 2014.

COLLECTIF, *Le corps sensible*, [actes du colloque de Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 14-15 mai 2010], (direction BERNAS Steven) Paris, L'Harmattan, Champs visuels, théories de l'image / images de la théorie, 2013.

L'Image recyclée, n° spécial de la revue *Figures de l'art*, n°23 (*Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour*), éd. avec L. Cheles, 2013. (n°202).

Reuves

Revue *Humoresque* n°28, (direction CHAMBAT-HOUILLON Marie-France et C. GIORDANO), Grands écrans, petits écrans. Comique télévisuel, comique filmique, Editions de la Maison des sciences de l'homme-Corhum, automne 2008.

Revue littéraire et philosophique, *Inculte* n°6, L'obscène, Paris, Edition Inculte.

Sur la littérature

FOSTER WALLACE DAVID, (1999) *Brefs entretiens avec des hommes hideux*, traduit de l'anglais par Julie et Jean-René Etienne, Au Diable Vauvert, 2005.

FOSTER WALLACE DAVID, (1989), *La fille aux cheveux étranges*, traduit de l'anglais par Charles Recoursé, Au Diable Vauvert, 2010.

FOSTER WALLACE DAVID, (2009), *C'est de l'eau*, traduit par Charles Recoursé, édition au Diable Vauvert, 2010.

JOHNSON BS (1964), *Albert Angelo*, traduit de l'anglais par Françoise Marel, Meudon, Quidam Éditeur, coll. « Made in Europe », 2009.

JOHNSON BS (1973), *Christie Marly règle ses comptes*, traduit de l'anglais par Françoise Marel, Meudon, Quidam Éditeur, 2004.

COE, Jonathan, *B.S. Johnson, histoire d'un éléphant fougueux*, traduit de l'anglais par Vanessa Guignery, Meudon, Quidam Éditeur, coll. « Made in Europe », 2010.

COLLECTIF, *Conversations with David Foster Wallace*,
(direction STEPHEN J.) Jackson. University Press of Mississippi, 2012.

GUIGNERY Vanessa, « B.S. Johnson ou l'équilibre de l'écart », *Sillages critiques*
[En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 10 décembre 2011.
<http://sillagescritiques.revues.org/2237>