

# Comment et pourquoi vouloir faire rire sur un plateau de théâtre aujourd'hui ?



Une réflexion autour de *Kairos, sisyphes et zombies*

Texte écrit et mis en scène Oskar Gomez Mata

Exigence partielle à la certification finale  
Audrey Cavalius  
Mai 2010  
HETSR

## Résumé

Ce mémoire de recherche traite de l'utilisation et du sens du comique dans la pièce *Kairos, sisyphes et zombies* mise en scène par Oskar Gomez Mata. Dans cette enquête, nous nous demanderons tout d'abord comment définir le comique, nous chercherons ensuite à repérer puis à analyser toute une série de procédés comiques classiques et originaux et enfin nous tenterons d'appréhender une des raisons d'être du comique. Nous verrons comment le rire est un fait social; comment il est toujours emprunt d'une chose, positive ou négative, gratuite ou critique; comment il est tantôt jaune, tantôt noir; comment il est une stratégie pour l'émetteur et une décharge d'énergie et de tensions pour le récepteur; comment il peut être une manière d'appréhender la réalité, aussi dure et complexe soit-elle et comment finalement le rire et donc le comique, est peut-être une philosophie de vie à part entière. Oskar Gomez Mata se demande comment parler à un public contemporain. Il cherche un langage capable de s'adresser à notre époque, une époque télévisuelle, une époque «one man show», une époque de plus en plus angoissée par ce qu'elle est et ce qu'elle voit. Le rire serait peut-être ce langage. Et au-delà du langage, il serait peut-être une stratégie positive contre la tragédie.

## Remerciements à

Mme. Rita Freda, pour sa présence, ses encouragements et son intérêt

Mme. Mireille Losco-Lena, pour ses écrits, sa présence et son intérêt

Mr. Christophe Jacquet, pour sa présence, ses recherches et son intérêt

Mr. Oskar Gomez Mata, pour son intérêt et ses encouragements

Mme. Barbara Giongo, pour sa présence et la documentation sur *Kairos*

Melle Claire Deutsch pour son aide quant aux procédés stylistiques

Mr Philippe Wicht pour son aide quant aux interviews

Mr Philippe Macasdar, pour son intérêt

# Sommaire

<b>1.Introduction</b>	<b>5</b>
<b>2.Le rire et le comique</b>	<b>9</b>
1. <i>Quelle définition du rire ?</i>	9
2. <i>Quelle définition du comique?</i>	11
3. <i>Les différents types de rire</i>	12
4. <i>L'analyse du rire par Henri Bergson</i>	14
<b>3.«Kairos, sisyphes et zombies»</b>	<b>20</b>
1. <i>Kairos, sisyphes et zombie au coeur du même dilemme</i>	21
2. <i>Un propos ludique</i>	24
3. <i>Analyse des procédés comiques</i>	26
<b>4.Le sens du rire</b>	<b>62</b>
1. <i>Le rire comme stratégie</i>	62
2. <i>L'humour</i>	67
3. <i>Une philosophie politique du Kairos</i>	70
<b>5.Conclusion</b>	<b>73</b>
<b>6.Bibliographie</b>	<b>75</b>
<b>7.Annexes</b>	<b>77</b>
1. <i>Les interviews</i>	77

# 1. Introduction

«La tragédie de ton clown, c'est le rire» m'a dit un jour Alain Gauté, professeur de clown<sup>1</sup>. «La tragédie de ma vie, c'est le rire» ai-je pensé très fort. Cette petite phrase, dite sur un ton léger et avec le sourire, a remis en question tout mon rapport à la vie, et donc à l'art. Mon intérêt pour *un* jeu, pour *une* création théâtrale, pour *une* écriture aspirant à faire rire commençait à prendre sens pour moi. Rire et faire rire étaient au centre de mes préoccupations, des plus intimes aux plus artistiques. Le rire comme un filtre à travers lequel regarder le monde, comme une solution face à la tragédie de l'homme, comme une nécessité physiologique, comme une arme politique, en d'autres termes, le rire comme philosophie de vie. Tantôt gai, tantôt absurde ou encore lié à la catastrophe, le rire permet à l'émetteur comme au récepteur d'entrevoir un possible retournement de situation. Il n'est pas question ici de s'intéresser à un rire complaisant qui conforte le spectateur sagement assis dans son fauteuil en lui faisant quelques gags afin de le divertir - terme à entendre dans le sens péjoratif qu'on peut lui attribuer aujourd'hui<sup>2</sup> -, mais un rire constructeur qui propose de regarder la vie sous un autre angle; La vie est un point de vue. À partir de là, on peut tout se permettre et comme l'a dit Desproges, «on peut rire de tout, mais pas avec tout le monde», ce qui veut dire d'une part qu'il n'y a pas de sujet comique par excellence, et d'autre part que toute chose ou événement a un potentiel comique. Le rire semble donc relever partiellement du domaine de la philosophie. Mais la question reste: est-il possible de rire de tout ? Et si oui, comment ? Je pense qu'il est avant tout question de rire de notre propre condition. Cette condition de l'homme qui se trouve confronté à d'importantes questions politiques, environnementales, éthiques et autres. Rire de ce qui nous arrive est une manière de ne pas subir.

Le rire est donc ce filtre essentiel à travers lequel j'observe le monde. Il façonne ma plume lorsque j'écris pour la scène<sup>3</sup> et aiguise ma manière d'appréhender l'art en général et l'art dramatique en particulier. Obsédée par ce phénomène, j'ai décidé d'en faire mon objet de recherche et pour mieux m'y atteler je me suis posée la question suivante:

---

<sup>1</sup> Stage de clown dirigé par Alain Gauté du 1 au 19 décembre 2008, deuxième année de formation à la Manufacture, HETSR.

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>3</sup> J'ai eu l'occasion d'écrire et de mettre en scène une pièce chorégraphiée d'un quart d'heure qui a été présentée dans le cadre des Printemps de Sevelin au Théâtre Sévelin à Lausanne, les 10 et 11 mars 2010.

comment et pourquoi vouloir faire rire sur un plateau de théâtre aujourd'hui ? Pour répondre à cette interrogation, j'ai décidé de m'appuyer sur une analyse du spectacle *Kairos, sisyphes et zombies*<sup>4</sup> mis en scène par Oskar Gomez Mata(Oskar G.M)<sup>5</sup>. Oskar G.M est un metteur en scène qui travaille aussi bien en Suisse qu'en Espagne ou en France. Il a créé la compagnie L'Alakran en 1997 lorsqu'il était en résidence au Théâtre St Gervais à Genève. Depuis 1995, il vit et travaille à Genève. En juillet 2009, il a été programmé au *in* d'Avignon avec la pièce *Kairos, sisyphes et zombies*. J'ai choisi cette pièce pour plusieurs raisons. La première est que le travail de la troupe l'Alakran est très axé sur la politique. «Le terme «politique» est évidemment pris au sens large, celui d'une attitude réflexive et critique sur la société et son fonctionnement.<sup>6</sup>» Politique d'une part, parce que les propos tenus par les comédiens sont en rapport direct avec des questions politiques tel que détournement d'argent, votation et responsabilité citoyenne, et d'autre part, parce que le spectateur est invité à prendre position et à faire des choix. Ainsi, lorsqu'au cours du spectacle Oskar<sup>7</sup> propose aux spectateurs de faire un «exercice kairos», il propose en réalité de faire un choix: le spectateur a-t-il envie de faire cet exercice ou pas ? A-t-il envie de suivre les indications qu'on lui donne ou pas ? En effet, il propose aux spectateurs de sortir silencieusement de la salle pendant dix minutes, puis de revenir de la même manière. Au cours de ces 10 minutes, chaque spectateur se voit distribué un petit dépliant bleu ainsi qu'un crayon. Il est question de répondre à un questionnaire puis de créer un haïkus. Le metteur en scène expose ainsi l'enjeu de sa démarche: «Ce que je souhaite, c'est amener le spectateur à faire des choix qui paraissent anodins au premier abord: choisir de rester ou de partir lors d'un spectacle, aimer ou détester, mais oser se prononcer sur un choix. Ces actions sont autant de métaphores reflétant une attitude critique dans la vie.<sup>8</sup>» La deuxième raison est que ce théâtre est extrêmement ludique. L'adresse directe au public, le sourire des comédiens, l'impression d'improvisation quasi permanente et l'invitation à agir durant le spectacle en sont quelques manifestations. La troisième est que l'Alakran interpelle vivement le

---

<sup>4</sup> Spectacle créé et vu en janvier 2009 à la Comédie de Genève. Coproduction: Compagnie l'Alakran, Comédie de Genève, Centre dramatique Espace Malraux et scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

<sup>5</sup> Par souci de rapidité lors de la lecture, j'appellerai «Oskar Gomez Mata», «Oskar G.M».

<sup>6</sup> Anne-Catherine Sutermeister, «Vers une poétique de la résistance», *Europe*, n°924, Broché, Paris, avril 2006, p. 299-307.

<sup>7</sup> Je me permets de faire ici une distinction entre le comédien appelé «Oskar» dans le livre *Kairos, sisyphes et zombies*, *Textes et images*, et le metteur en scène que j'appellerai «Oskar G.M».

<sup>8</sup> Anne-Catherine Sutermeister, «Vers une poétique de la résistance», *Europe*, n°924, Broché, Paris, avril 2006, p. 301.

spectateur, dans le positif comme dans le négatif, et parvient à faire déployer les gorges d'une manière singulière.

Selon moi, l'Alakran fait un théâtre politiquement incorrect et culturellement correct. Qu'il cherche à plaire ou à déplaire, constat intéressant et étrange, il fait beaucoup parler la presse en des termes qui ne laissent pas de doute quant à sa réception: « scènes agitées et loufoques », « carnaval absurde et cruel », « farce désopilante », « joyeux bordel », « univers jouissif », « humour souvent décapant », « on rit où ça crisse », « franche drôlerie », « expérience de plaisir », « scènes hilarantes », « ça rit de partout », « humour féroce et aimable », « mode ludique », « jubilation », « coup de théâtre ludique et politique », « remue-ménage ludique au remue-méninges politique », « ultradérision », « public hilare », « metteur en scène et acteur joyeusement provocateur », « illogisme tantôt drôle tantôt cauchemardesque », « deux heures de délire entre « numéros » savamment foireux ou vraiment drôles », « de jeux improbables et de plus en plus culottés », « entreprise joyeuse et iconoclaste », « rires un peu glacés des spectateurs », « esprit décalé et comique<sup>9</sup> ». Mais la presse n'est pas la seule à être enthousiaste et les spectateurs en font de même en qualifiant le spectacle de « sympathique », « loufoque », « décalé », « suscitant la joie », « créatif », « surprenant », « absurde », « divertissant », « tendre », « drôle », « satirique »<sup>10</sup>.

Pour Oskar G.M, le plateau de théâtre est ce lieu où le comédien et la comédienne viennent parler à des hommes et à des femmes qui leur ressemblent. Il est ce lieu où le comédien et le spectateur peuvent s'exercer symboliquement pour la vie. Il y a dans ce théâtre, une dimension didactique de type brechtien qui me paraît très intéressante, surtout lorsqu'on l'envisage sous l'angle de la distanciation. Nous y reviendrons plus tard. Le théâtre est ce lieu où l'on peut interroger le rapport que l'on entretient avec la réalité et le renverser; où l'on peut sortir de la norme ou y rester pour mieux la dénoncer; où l'ordre établi vacille et se renverse; où le corps du comédien et le corps du spectateur renouent avec « le haut et le bas » et où l'un des thèmes principaux est celui de la société, une société qu'il faut tenter de poétiser afin de ne pas la subir. Voilà brièvement les raisons qui m'ont poussée à orienter ma recherche autour de ce spectacle.

---

<sup>9</sup> Propos qui ont pu être relevés au gré des articles parus dans la presse sur le spectacle *Kairos, sisyphes et zombies*.

<sup>10</sup> Termes et expressions recueillies dans le cadre des entretiens faits avec des spectateurs à l'issue de la représentation du 27 septembre 2009 à La Grange de Dorigny à Lausanne dans le cadre des Journées du Théâtre Contemporain, cf. annexes, p. 81-86.

Je vous propose donc d'appréhender les choses de la manière suivante. Je commencerai par exposer et expliquer certaines théories sur le rire, j'analyserai ensuite la pièce *Kairos, sisyphes et zombies*, afin d'une part de relever et de comprendre les mécanismes du rire, et d'autre part d'en mettre en exergue les répercussions; puis dans un troisième temps, je tenterai de dégager un sens, devrais-je dire une utilité possible du comique.



## 2. Le rire et le comique

Le «rire» est, en art dramatique, un phénomène qui suscite la controverse et ceci depuis la naissance du théâtre. Aristophane n'attaquait-il pas Euripide au sujet de ses tragédies dans lesquelles il voyait «une double postulation de vraisemblance et de décence au détriment de la liberté de l'imaginaire et en faveur d'un public progressivement policé<sup>11</sup>» ? Ne disait-il pas, en des termes qui étaient les siens, que jouer une tragédie sur un mode tragique était la fin même de la tragédie ? Il faut entendre par là qu'un propos tragique perd de sa force et s'annule s'il est illustré et joué de manière tragique c'est-à-dire sans décalage. Le débat autour du rire - plus communément appelé le comique -, a commencé il y a plus de 2000 ans et est toujours d'actualité aujourd'hui. Le remarquable ouvrage de Gilles Lipovetsky *L'Ère du vide*, dans lequel figure un essai intitulé *La Société humoristique*, en témoigne très bien et explicite la controverse qui est au coeur du comique moderne, à savoir un comique vide, entretenu en grande partie par la télévision.

### 2.1. Quelle définition du rire ?

*Faire rire* est un but dont les procédés sont pour la plupart bien connus: l'humour, l'ironie, la parodie... pour ne citer que les plus courants. Tandis que le *rire* est le résultat de l'utilisation de ces procédés. Baudelaire le disait: «le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Le rire est l'expression d'un sentiment double ou contradictoire; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.<sup>12</sup>» Cette définition prend en compte l'aspect physiologique de la question. À cela il faudrait rajouter le pourquoi du rire et ce sont dans les écrits de Robert Abirached<sup>13</sup> que j'ai trouvé une définition qui me semble complète et qui retrace le cheminement du rire. Je cite:

---

<sup>11</sup> Robert Abirached, «Le rire sous surveillance» in *Le Rire interdit, Théâtre(s) en Bretagne*, n°17, Presse Universitaire de Rennes, 2003, p. 133.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964.

<sup>13</sup> Ecrivain, ancien critique dramatique, professeur émérite à l'université Paris-X-Nanterre, Robert Abirached est l'auteur de plusieurs essais sur l'esthétique théâtrale et l'histoire du théâtre public. Directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture de 1981 à 1988, il était particulièrement bien placé pour décrire les mécanismes de l'intervention de l'Etat en matière culturelle, ce qu'il a fait en 1992 dans le premier volume du *Théâtre et le Prince*.

*« On peut noter [que le rire] naît toujours d'une disconvenance, d'un écart à la norme, d'une surprise du regard ou de l'ouïe. Brusquement, le réel explose, sa carapace se fendille. Ou le langage dérape, se contorsionne, s'ébroue en liberté. L'ordre établi vacille, pour un moment plus ou moins bref. Ou encore le corps prend sa revanche: il se permet de contrevenir aux interdits édictés par la société, il se met en action, il se désarticule ou il défie les lois d'équilibre, il nage en poésie, ou, à l'inverse, il libère des bruits et des gestes généralement réprimés. Le rieur reçoit physiquement cette parole ou cette explosion corporelle. Son propre corps se met en branle, soit dans l'agrément d'une connivence, soit dans une violence spasmodique: ses muscles entrent en action, comme sous le coup d'une déflagration.<sup>14</sup>»*

Je souhaiterais définir les termes qui retiennent tout particulièrement mon attention dans l'extrait ci-dessus. Tout d'abord «la disconvenance» ou «l'écart à la norme». Selon le dictionnaire, la «norme» est un «état habituel, conforme à la majorité des cas<sup>15</sup>». Il est donc un principe établi, c'est-à-dire accepté et respecté par un grand nombre. Au théâtre, la norme serait de raconter une histoire par le biais de comédiens incarnant des personnages. Aller contre la norme serait par exemple de ne pas raconter d'histoire et / ou que les comédiens ne jouent pas de personnages. On pourrait dire que le théâtre du quatrième mur a été une norme. Aujourd'hui, s'adresser directement au public est aussi une norme. Les normes évoluent donc en fonction des époques.

La «surprise du regard et de l'ouïe». La «surprise» est définie comme «l'action par laquelle on prend ou l'on est pris à l'improviste<sup>16</sup>». Elle est donc un événement qui arrive sans crier gare et qui frappe l'attention de l'observateur par sa nature inattendue et insolite. Elle marque une rupture entre la direction que devait prendre une action - physique ou verbale - et la direction que cette action prend finalement. Elle dénote donc un décalage entre la cause et l'effet.

---

<sup>14</sup> Robert Abirached, *art.cit.*, p. 132.

<sup>15</sup> *Le Petit Robert 1*, édition de 1987.

<sup>16</sup> *Ibid.*

C'est en raison de cette rupture de direction ou de l'introduction d'un décalage que l'on peut parler de «réel qui explose». Il me semble qu'au terme de «réel» on peut donner deux synonymes: la «norme» et «l'environnement». Le réel est cet environnement qui est le nôtre et que l'on appréhende à l'aide de nos cinq sens. Mais quel est l'élément permettant cette rupture brusque de direction ? La liberté ? En effet, la liberté est définie comme «l'absence de contraintes dans la pensée, l'expression, l'allure, le comportement<sup>17</sup>», et seule cette dernière permet un recul possible quant à la vision que nous avons du réel. C'est par la liberté qu'on se permet de prendre, qu'il est tout à coup possible que «l'ordre établi» - la norme - «vacille» et que «le corps se permet[te] de contrevenir aux interdits édictés par la société» en libérant «des bruits et des gestes généralement réprimés». C'est la liberté qui permet l'ouverture des possibles dans le champ du quotidien.

Il n'est donc pas étonnant de conclure que «le rieur reçoit physiquement cette parole ou cette explosion corporelle» comme pure conséquence physiologique. Une conséquence physiologique positive qui déclenche dans le cerveau les hormones du plaisir qu'on appelle endorphines et qui ont la propriété de détendre.

## **2.2.Quelle définition du comique?**

Nous venons de voir une définition du rire. Il nous faut à présent étudier la source de celui-ci. Qu'est-ce qui provoque le rire ? Quelle est sa source ? Tout comme il existe des rires de natures différentes, il existe des sources multiples. Les stimuli peuvent être d'ordre toxique (l'alcool), physique (chatouillements) et intellectuel. C'est le stimulus intellectuel qui nous intéressera, car il est provoqué par ce qu'on appelle le risible. Le risible est tout stimulus intellectuel pouvant provoquer le rire. Il y aurait deux formes de risibles, le risible volontaire et le risible involontaire. Le risible involontaire serait celui de la vie. C'est l'exemple que prend Henri Bergson au début de son ouvrage *Le Rire. Essai sur la signification du comique*: «Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe: les passants rient. On ne rirait pas de lui [...] si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a

---

<sup>17</sup> *Le Petit Robert 1*, édition de 1987.

d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse.<sup>18</sup>» C'est ce que Jean-Marc Defays appelle le comique de la vie. Et de l'autre côté, il y a le risible volontaire, c'est-à-dire celui qu'on observe, qu'on analyse et qu'on esthétique. Il le définit ainsi:

*«Comique sera donc pour nous le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire, sans que l'on se soucie encore des différentes espèces classiques sur lesquelles il faudra revenir. **Entre le rire et le comique**, il est utile d'établir un niveau intermédiaire, **le risible**, qui permet de spécifier que le comique qui retiendra notre attention doit être délibéré et non accidentel.<sup>19</sup>»*

Le comique est une série de «stimuli intellectuels qui provoquent les rires parce qu'ils sont intentionnellement préparés et/ou consciemment perçus en rapport avec cet effet.<sup>20</sup>»

Cette définition a retenu mon attention car elle retrace le parcours qui existe entre rire, risible et comique. Le niveau intermédiaire du risible, ainsi que son aspect volontaire étaient deux éléments qui n'apparaissaient pas dans la définition de Robert Abirached et qui sont essentiels pour bien comprendre le comique qui nous fera rire au théâtre.

### 2.3. Les différents types de rire

Le rire est multiple. Bon nombre de philosophes, d'écrivains et de spécialistes se sont penchés sur la question et tous ont essayé de répertorier les différents types de rire. De Bergson à Freud en passant par Baudelaire, tous y ont vu comme un thème à questionner. Cette «catégorisation» est pourtant double et il ne faut pas le nier, elle a du bon comme du mauvais. Elle est d'une part réductrice - car il y a toujours des exceptions à la règle - et d'autre part simple et efficace. C'est le cas ici. J'aimerais donc appuyer mon raisonnement sur le travail de deux auteurs qui ont suscité en moi un intérêt tout

---

<sup>18</sup> [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, p. 12.

<sup>19</sup> Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris, Seuil, 1996, p. 8-9.

<sup>20</sup> *Ibid* p. 8.

particulier. Marcel Pagnol et Charles Baudelaire. Marcel Pagnol, car son ouvrage, *Notes sur le rire*<sup>21</sup>, m'est apparu comme une petite mine d'or dans laquelle trouver de nombreux exemples et définitions d'une clarté et d'une simplicité très poignantes, et Charles Baudelaire, car son article *De l'essence du rire*<sup>22</sup> est une analyse précise et complète de deux types de comiques qui existent.

### 2.3.1. Rire positif et rire négatif

Pour Pagnol, «le rire est un chant de triomphe; c'est l'expression d'une supériorité momentanée, mais brusquement découverte du Rieur sur le Moqué<sup>23</sup>.» Il existe selon lui deux types de rire: le rire positif et le rire négatif. Pagnol définit le rire positif comme ceci: «je ris parce que je me sens supérieur à toi - ou à lui, ou au monde, ou à moi-même<sup>24</sup>.» Le rieur rit donc de sa supériorité. Dans le rire négatif: «je ris parce que tu es inférieur à moi. Je ne ris pas de ma supériorité, je ris de ton infériorité.<sup>25</sup>» Ce dernier est donc profondément mesquin et place le Rieur dans une position de condescendance par rapport au Moqué. Il ajoute à ce propos que la théorie de Bergson, à savoir: « la raideur de mécanique<sup>26</sup>», n'est pas en désaccord avec la sienne et semble même la confirmer: « un individu qui agit mécaniquement devant moi se montre -sans s'en rendre compte- inférieur à moi, et me rappelle ma supériorité la plus précieuse: la liberté, dont je doute quelquefois.<sup>27</sup>»

### 2.3.2. Comique significatif et comique absolu

Pour Baudelaire, il existe deux types de comique: le comique significatif et le comique absolu. Le comique significatif est de l'ordre de l'ordinaire et se limite au

---

<sup>21</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947.

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *De l'essence du rire* (1846), in *Oeuvres complètes*, éd M. Jamet, Laffont, «Bouquins», 1980, p. 696, 701.

<sup>23</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947, p. 42.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, p. 13.

<sup>27</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947, p. 87.

rationnel. Il est facilement repérable et ne demande pas d'intelligence particulière. Dans ce sens, il est très proche du rire négatif dont parle Marcel Pagnol. Le comique absolu est, quant à lui, le grotesque. Il provoque un rire énorme qui emporte tout sur son passage et qui laisse une impression de vertige. Il ne peut être saisi que par intuition et ne peut être maîtrisé par une appréhension rationnelle. Ce rire est celui du corps tout entier. «Il arrache tout sur son passage et ne laisse place à aucune valeur politique ou morale.<sup>28</sup>» Baudelaire considère ce type de comique comme supérieur ou encore métaphysique.

Ce comique a encore un autre aspect qu'on ne peut négliger et qui lui donne tout son sens. Alors que dans le comique significatif on *rit de* quelque chose, dans le comique absolu, on *rit avec*. *Rire de* n'a ni la même signification ni la même valeur que *rire avec*. Dans le *rire de*, je détruis quelque chose, alors que dans le *rire avec*, je construis quelque chose. Cette distinction sera fondamentale dans l'analyse que nous ferons des procédés comiques du spectacle.

### **2.3.3. Sourire et sous-rire**

Toujours dans l'ouvrage *Notes sur le rire*, Pagnol écrit ceci: «le sourire est véritablement un sous-rire. Le sous-rire est l'expression à mi-voix d'une légère supériorité révélée, ou d'une grande supériorité déjà reconnue.<sup>29</sup>» Cette définition est très intéressante, car elle donne une nouvelle dimension au rire, celle de la subtilité et du silence. Elle fait aussi écho aux paroles d'une femme que j'ai interviewé à l'issue du spectacle *Kairos, sisyphes et zombies* et qui disait ceci: « Je ne ris pas beaucoup, mais je souris.<sup>30</sup>»

## **2.4. L'analyse du rire par Henri Bergson**

À travers tous les travaux et recherches sur le comique dont j'ai pu prendre connaissance, il semblerait que l'analyse de Bergson ait une originalité que les autres

---

<sup>28</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 58.

<sup>29</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947, p. 89.

<sup>30</sup> Entretien avec une spectatrice, cf annexes, p. 87.

n'auraient pas. De plus, elle a le mérite d'être complète et organisée de manière à répertorier et à comprendre facilement les pré-requis ainsi que les sources du comique. Je m'appuierai donc essentiellement sur son ouvrage *Le Rire. Essai sur la signification du comique*<sup>31</sup>. Dans un premier temps, je tirerai de son analyse toute une série de remarques préliminaires établissant les conditions nécessaires à la naissance et au développement du comique, et dans un deuxième temps, j'exposerai la loi autour de laquelle s'articule tout le comique ainsi qu'une des sous-lois fondamentales que je me suis permis d'interpréter librement en rapport avec le spectacle *Kairos, sisyphes et zombies*.

### 2.4.1. Les conditions du comique

Dans son ouvrage, Bergson pose trois conditions qui semblent être essentielles à tout terrain comique. La première est qu' «il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain<sup>32</sup>». Cela signifie que les sources et les raisons du risible, donc du comique, se trouvent en l'homme et uniquement en l'homme. Objets, paysages et animaux peuvent nous faire rire car ils nous font penser, par leurs formes, leurs sons ou leurs agissements, à l'homme. L'homme rit donc exclusivement de ses semblables, et cela même de manière indirecte comme nous venons de le voir.

La deuxième condition est que «le comique exige, pour produire tout son effet, comme une anesthésie momentanée du coeur<sup>33</sup>». Il semblerait donc que l'émotion soit le plus grand ennemi du comique. Deux sentiments catalysaient et annuleraient absolument celui-ci: la terreur et la pitié, qui sont, selon Aristote, les deux grandes émotions suscitées par la tragédie. Par conséquent, on peut en déduire qu'il faut une espèce «d'indifférence», un état émotionnel neutre, afin que le comique puisse s'installer et se développer. Sans cette distance, il n'y aurait pas de comique.

Enfin, la troisième et dernière condition que pose Bergson est que le comique se développe au sein d'une conscience commune, c'est-à-dire «en contact avec d'autres intelligences. Le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque une complicité

---

<sup>31</sup> [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. 1900.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 11.

avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires<sup>34</sup>». Le rire est par conséquent autant un fait social que culturel, car comme nous le savons, bon nombre d'effets comiques sont très difficilement voire impossible à traduire d'une langue à l'autre parce que «relatifs aux moeurs et aux idées d'une société particulière<sup>35</sup>». Le comique n'est donc pas un fait abstrait, il a certes des racines universelles indéniables, mais il a aussi et surtout des racines culturelles.

## 2.4.2. La loi fondamentale du comique

Après avoir lu d'une part l'analyse de Bergson et d'autre part les analyses de certains spécialistes sur l'oeuvre de Bergson, je me suis confrontée à deux choses. D'un côté, le désir de résumer la thèse en question et de l'autre, le rapport évident qui m'est apparu entre la technique de jeu qu'utilise Oskar G.M et la célèbre formule de Bergson «de la mécanique plaquée sur du vivant<sup>36</sup>». Des écrits de ce spécialiste, nous ne garderons que la loi fondamentale que nous allons exposer ici ainsi qu'une «sous-loi» qui nous permettra d'appréhender le travail d'Oskar G.M.

Voici la loi générale autour de laquelle s'articule tout le comique: «On obtiendra toujours un effet comique en transposant l'expérience naturelle d'une idée dans un autre ton.<sup>37</sup>» Cette loi traduit le décalage qui existe entre ce qui est dit explicitement et implicitement. Nous sommes donc en présence d'un procédé, celui du décalage d'une réalité à une autre. L'ironie, l'humour, la parodie etc. sont des procédés qui sont très souvent utilisés et qui permettent d'entendre et de voir plusieurs niveaux de réalité, deux au minimum. Dans le cas du spectacle *Kairos, sisyphes et zombies*, le premier est la réalité physique qu'on voit et qu'on entend et le deuxième est celle qu'il faudrait voir et entendre, et qui est bien sûr plus intellectuelle que la première, car elle fait appel à la réflexion du spectateur. Ce deuxième niveau est une couche supplémentaire que le

---

<sup>34</sup> [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. 1900, p. 11.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 23.



spectateur a comme mission de décoder. Cela lui donne donc du «travail», celui de traduire ce qu'il voit et entend afin de comprendre ce qui se dit réellement.

À présent, nous allons examiner la formule de «la mécanique plaquée sur du vivant». Selon Henri Bergson, cette expression désignerait l'écart entre la vie, qui est perpétuel mouvement, et l'automatisme qui est du mécanique et qui subit la loi de la répétition. La superposition de ces deux états serait ce qui provoquerait l'effet comique et donc le rire. Ce qui nous fait rire, c'est le décalage entre un corps qui devrait s'adapter à la vie, en étant souple et fonctionnel, et un corps qui semble être régi par une force qui ne dépendrait plus ni de la fluidité de la vie, ni de son possesseur. Nous serions donc en présence d'un «automatisme installé dans la vie et imitant la vie<sup>38</sup>» appelé le comique.

Maintenant que nous avons vu la définition qu'en donne Bergson, revenons aux termes mêmes de l'expression, à savoir la *mécanique*, le *plaquage* et le *vivant*. Lorsque j'ai vu *Kairos, sisyphes et zombies* pour la première fois, j'ai été frappée par la gestuelle des comédiens. Elle est par moments absolument naturaliste et par d'autres moments absolument artificielle. En effet, soit les comédiens bougent et se comportent physiquement comme dans la vie quotidienne, avec une gestuelle qui accompagne la parole et le mouvement fluide, soit ils semblent être soumis à une loi mécanique qui régit leurs gestes et parfois leurs paroles, mais c'est surtout la gestuelle qui nous paraîtra fortement étrange.

Voici deux exemples qui vont nous permettre d'expliquer concrètement ces observations. Dans la première scène du spectacle, intitulée *Les références*, Oskar s'adresse au public. Il est accompagné d'une femme qu'il tient par la main. Lorsqu'il s'exprime, il utilise tout son corps. Rien n'attire l'attention -sinon peut-être ce qu'il dit- et la manière avec laquelle son corps se meut n'a rien d'étonnant. Il bouge naturellement. On peut dire que sa parole va avec son corps et que donc l'acte de la parole va avec l'acte du corps. Il n'y a pas d'écart. Prenons maintenant la scène de *L'oracle*. D'emblée, le spectateur comprend qu'il est en présence d'une véritable chorégraphie des corps dans l'espace scénique. Les comédiens ont chacun une place précise. Chaque déplacement d'un comédien est comme un «top» pour tous les autres qui vont répondre à ce déplacement en modifiant le leur. Parfois, ils réagissent et ajustent leur placement, parfois ils se déplacent tous ensemble et changent de place. Mis à part ce système de réactions entre un élément et un autre, il est intéressant de remarquer que le déplacement lui-même n'est pas naturel. En effet, ce qui nous interpelle le plus lorsqu'on voit le spectacle pour la

---

<sup>38</sup> [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf), Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. 1900, p. 21.

première fois, c'est le système en lignes droites selon lequel ils vont et viennent. Au lieu de prendre la diagonale allant d'un point A à un point B, ils prennent deux des quatre lignes droites possibles constituant la diagonale et font A-B / B-C.

Possibilité 1:

A → B

Possibilité 2:

A      C  
    ↘    ↑  
          B

Le chemin est donc deux fois plus long que dans le premier parcours. Ce système de déplacement est très comique, car il est artificiel et on nous le montre bien. Par contre, il est accompli de manière absolument naturelle et les comédiens n'ont pas l'air d'ignorer pourquoi ils le font. Tout paraît normal, sauf pour les spectateurs qui sont obligés de comparer un déplacement naturel à un déplacement artificiel et systématique. C'est l'écart entre les deux qui donne à rire.

Je me suis permis de donner cette interprétation de la mécanique de Bergson car j'ai constaté des liens très forts entre l'idée maîtresse de Bergson et le travail d'Oskar G.M. En effet, pour Oskar G.M, c'est une réelle méthode que de faire faire des gestes qui n'ont a priori rien à voir avec le propos parlé, mais qui dénote une conscience de l'action en cours. Comme je viens de le dire, les comédiens sont absolument conscients de ce qu'ils font, ils savent que leurs gestes sont artificiels et ils nous le montrent en nous regardant. - C'est ce que j'appellerai le regard triangulaire entre le comédien, l'objet observé et le spectateur. Le comédien regarde un objet, regarde le public puis regarde à nouveau l'objet concerné.- Cette méthode est très différente d'une autre qui consisterait à répondre à un système qu'on ferait passer pour naturel alors qu'il ne serait pas du tout. Ici, on montre les choses, on attire l'attention. Inventer un système, l'utiliser et le montrer est tout un parcours qui rend le comédien maître de ce qu'il fait et le spectateur toujours en éveil, car il est en présence de l'artificiel, qui est un décalage par rapport à la vie. Voilà un raisonnement qui nous amène tout naturellement à la notion d'effet théâtral. À partir de ce que nous avons dit sur la gestuelle quotidienne et de ce que nous venons de dire sur

celle de l'artifice, on peut en déduire qu'Oskar G.M joue sur deux niveaux: l'effet de réel et l'effet théâtral. Il y a effet de réel « lorsque le spectateur a le sentiment d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique, mais à un événement réel<sup>39</sup>» Quant à lui, l'effet théâtral est une «Action scénique qui révèle immédiatement son origine ludique, artificielle et théâtrale. La mise en scène et le jeu renoncent à l'illusion: ils ne se donnent plus comme une réalité extérieure mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificielle de la représentation<sup>40</sup>». Il va sans dire que ces deux effets sont intimement liés à la réalité et à la fiction, deux notions sur lesquelles repose tout le travail théâtral d'Oskar G.M et que nous verrons plus en détail dans l'analyse du spectacle.

---

<sup>39</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 113.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 114.

### 3. «*Kairos, sisyphes et zombies*»

*Kairos, sisyphes et zombies* a été créé en 2008 à la Comédie de Genève. Ce spectacle s'inscrit dans un processus de réflexion sur l'individu et le groupe au sein de la société contemporaine, dont le premier volet a été *Epiphaneia*, spectacle créé en décembre 2006 au théâtre du Grütli à Genève<sup>41</sup>.

Dans *Epiphaneia*, il était question de faire disparaître le moi égoïste de l'individu. Alors que les futurs spectateurs se désaltèrent en attendant l'ouverture des portes de la salle de l'Arsenic à Lausanne<sup>42</sup>, Oskar G.M fait son apparition. Il prend une chaise, monte dessus et commence à présenter le spectacle qui va suivre comme un patchwork de scènes copiées d'artistes très connus tels que La Ribot, Omar Porras, Grotowski etc. Il n'a pas honte de le dire, ici rien n'a été inventé par la compagnie l'Alakran, tout a été volé à droite et à gauche. Seuls le ludisme et la fraîcheur avec lesquels il présente ce qui va suivre mettent le spectateur face à une question: «est-ce que cet homme vient de faire une blague ou vient-il sérieusement de présenter son spectacle ?» Cette interrogation, qui laisse le spectateur perplexe, fait son effet, elle fait rire et réfléchir. Nous verrons plus tard pourquoi et comment cette petite présentation donne absolument toutes les clefs du théâtre d'Oskar G.M. Mais revenons au propos du spectacle qui est la disparition de l'ego. En effet, comment, quand on est artistes, mieux disparaître qu'en recopiant ce qui a déjà été fait, c'est-à-dire en effaçant sa volonté propre de création ?

Dans *Kairos, sisyphes et zombies*, le propos est autre. Après la disparition du *moi*, l'apparition du *nous* comme valeur à défendre dans notre société ultra-individualiste. Le pluriel des termes du titre, «sisyphes et zombies», montre de manière très explicite que le spectacle va travailler dans le sens de la communauté et non de l'ego. De plus, les six comédiens nous posent directement une question qui va être au centre du spectacle: «Que faisons-nous ici ?<sup>43</sup>» Par l'adresse directe au public, ils nous interpellent et nous proposent de réfléchir, de réagir et d'agir ensemble, mais tout cela sur un mode

---

<sup>41</sup> L'Alakran a tourné *Epiphaneia* à la Chaux-de-Fonds, Lyon et Berne en 2008.

<sup>42</sup> Cette représentation a eu lieu le 21 septembre 2007 au théâtre Arsenic à Lausanne.

<sup>43</sup> *Kairos, sisyphes et zombies*, *Textes et images*, p. 39.

extrêmement ludique. «La performance», terme utilisé par Oskar pour qualifier le spectacle, est une série de scènes qui n'ont apparemment pas de rapport direct les unes avec les autres, mais qui sont régies par le même thème, qui est celui de la prise de conscience. Nous n'avons donc ni histoire -dans le sens classique de la fable-, ni personnage -toujours dans un sens classique-, mais des hommes et des femmes, tantôt en jeu, tantôt hors jeu, qui viennent s'adresser à des hommes et à des femmes, tantôt hors jeu tantôt en jeu.

### **3.1. *Kairos, sisyphes et zombies* au coeur du même dilemme**

Les trois termes du titre du spectacle ont chacun un ancrage dans l'Histoire ou dans la mythologie. Afin de comprendre ce qui a poussé Oskar G.M à s'approprier de tels termes, nous allons d'une part les définir afin de mettre en exergue leurs valeurs métaphoriques, et d'autre part les réactualiser, ce qui nous permettra d'en saisir la signification contemporaine.

En grec, *Kairos* signifie le temps de l'opportunité. Il est ce temps dilaté pendant lequel on perçoit l'essentiel, le tout. Les Grecs se le représentent par un jeune éphèbe aux pieds ailés et coiffé d'une houpette. Lorsqu'on le rencontre, trois attitudes sont possibles. Soit on ne le voit pas, soit on le voit mais on ne fait rien, soit on arrête le temps en attrapant sa mèche de cheveux. Le *Kairos* est généralement opposé à Chronos qui est le temps de la chronologie. C'est le temps qui file sans jamais s'arrêter et qui nous rappelle inlassablement que nous sommes mortels. Lorsque nous vivons le premier, nous percevons l'essence et la profondeur de la vie dépourvue des préoccupations matérielles. C'est ce que j'appellerai le plein. Lorsque nous vivons le second, nous percevons l'angoisse d'une existence qui se consume et que nous tentons de saisir. Pour Oskar G.M, la consommation de choses, de relations, d'amitiés et de drogues sont autant de façons d'avoir une prise - qui n'est que fantasme - sur le Chronos. C'est ce que j'appellerai le vide. Dans le spectacle *Kairos, sisyphes et zombies*, saisir le *Kairos* serait comme arrêter le temps pour vivre un présent que comédiens et spectateurs construiraient ensemble. Mathias Langhoff a dit: «Le théâtre est un art éphémère, il se nourrit de l'instant; très spontané, il vit de l'enthousiasme et se métamorphose, toujours nouveau. Quand l'espace de temps entre une idée et sa réalisation s'allonge, l'intérêt retombe. Rien n'est plus

redoutable pour la vie d'un théâtre que l'instant non exploité.<sup>44</sup>». Donc un présent à chaque seconde renouvelé et célébré par un rapport direct et franc avec tous les éléments de la représentation ; des personnes présentes dans la salle, aux personnes présentes sur le plateau en passant par le lieu de la représentation. Pour Oskar G.M, l'intérêt du théâtre est cette prise de conscience du temps présent que nous construisons et que nous célébrons tous ensemble, le *Kairos*.

D'après la mythologie grecque, Sisyphe fut le fondateur mythique de Corinthe. Pour avoir à plusieurs reprises trahi et défié les dieux, il fut condamné à répéter la même action à l'infini. Cette action consistait à faire rouler un rocher au sommet d'une colline dont il redescendait chaque fois avant de parvenir à son sommet. *Sisyphé* est considéré par Camus comme l'ultime héros absurde<sup>45</sup>. À travers ce mythe, Oskar G.M nous propose de réfléchir sur deux postures possibles. Soit de considérer la vie comme une série de jours qui se ressemblent, ce qui conduit à une vision fataliste et à une existence tragique sur laquelle nous n'avons aucune prise. Soit de briser la répétition systématique de nos actions, de nos pensées, de nos croyances et de nos modes de fonctionnement, ce qui fait de la vie une matière sur laquelle nous avons le pouvoir d'agir. Cette vision interventionniste est beaucoup plus réjouissante. Puis, à l'intérieur même de cette question sur la répétition, il nous propose un double questionnement. Comment ne pas subir ces actions que nous répétons chaque jour et que nous subissons, car nous ne prenons plus le temps de les accomplir avec conscience et intérêt ? Et comment le théâtre peut-il être un art du présent et non de la répétition ? Cela nous amène donc à questionner d'une part notre manière de vivre et d'autre part notre manière de faire du théâtre. Ici, la répétition est vue comme une mort partielle ou tout au moins comme une mécanique à remettre en question et à faire revivre constamment. Les questions sont les suivantes: comment répéter de manière vivante ? Comment rester vigilant dans le trajet quotidien entre la maison et le bureau que nous connaissons par coeur ? Comment réinventer ses propos chaque soir devant le public? Comment ne pas être mécanique dans la façon de dire bonjour à tous les clients du magasin ? Peut-être en s'adressant à lui vraiment et frontalement. Peut-être en lui posant des questions auxquelles il a la possibilité de répondre et des actions qu'il a la possibilité d'accomplir. Ce pari est celui que fait Oskar G.M, ses comédiens et le public qui ne le sait pas. En effet, nous verrons plus

---

<sup>44</sup> Mathias Langhoff, *Le Rapport Langhoff*.

<sup>45</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sisyphé>.

tard comment Oskar parvient à mettre en place une grammaire scénique extrêmement précise tout en gardant la fraîcheur de l'instant.

Il faut savoir que le culte vaudou est à l'origine du terme *zombie*. L'Histoire veut que le houngan - prêtre vaudou -, drogue un être humain à l'aide d'un poison extrait du poisson-ballon - fugu -. Ce poison a comme propriété d'attaquer le système nerveux et de suspendre les sensations et les mouvements volontaires, plongeant ainsi le drogué dans un état de catalepsie dans lequel il continue pourtant à entendre et à voir ce qui se passe autour de lui. Ce poison donne l'illusion de la mort. La victime est donc enterrée puis déterrée quelque vingt-quatre heures plus tard par le houngan qui lui administre un antidote. Cet antidote va sortir la victime de sa léthargie tout en la maintenant dans un état d'esclavage. Ainsi privé de volonté, le drogué, considéré comme mort, est au service du houngan qui peut lui faire faire ce qu'il désire. Oskar G.M se nourrit de ce mythe et compare l'individu contemporain à un *zombie* qui, pour sortir de son état de torpeur, doit conscientiser le fait qu'il est inconscient et qu'il se laisse manipuler. Cette prise de conscience serait le premier pas vers la liberté et l'accomplissement de soi-même, car il est bien question de cela ici. On ne parle pas de liberté dans le sens de faire ce qu'on veut comme on veut quand on veut. On parle de liberté dans un sens beaucoup plus philosophique. Être en accord avec ses actes rend libre. Prendre telle ou telle décision rend libre. Et ce qui est pointé ici, c'est le fait que nous ne sommes pas libres. Tout d'abord car nous sommes nos propres esclaves et bourreaux et ensuite parce que nous acceptons des choses qui ne nous conviennent pas. Le zombie inconscient serait celui qui n'a pas conscience de la manipulation opérée sur lui, tandis que le zombie conscient serait celui qui en a conscience et qui, par la conscience qu'il en a, pourrait ou non modifier sa situation. Tout est une question de conscience et de prise de position.

La première fois que je suis allée voir *Kairos et Sisyphes et zombies*, je me rappelle avoir entendu plusieurs personnes s'interroger sur le sens des termes du titre, surtout celui de *Kairos* et de *Sisyphes*. Par contre, je ne me souviens pas avoir entendu beaucoup de réponses. La majorité des personnes présentes - et que j'ai pu entendre en parler - disaient ne pas savoir ce que les termes voulaient dire. Les spectateurs s'étaient donc rendus au théâtre pour voir une pièce dont ils ne comprenaient pas deux des trois termes composant le titre. Il en va de même pour le terme *zombie*, mais d'une autre manière. En effet, tout le monde a accès à l'image du zombie produite par le cinéma. Le problème ici c'est que cette image ne recouvre qu'un aspect de la signification

métaphorique totale. Pour bon nombre de personnes, le *zombie* est un être fantastique. Nous savons maintenant qu'il existe réellement et qu'il est un être manipulé par un autre être au moyen d'un poison. Nous avons donc deux sens à ce terme, un sens réel qui nous vient de la sociologie et un sens fictif qui nous vient de l'écran de cinéma. Voilà où je veux en venir. Nous sommes en présence d'un titre ou les termes ne sont pas intelligibles d'emblée. Que devons-nous faire ? Que devons-nous faire face à un mot qui nous échappe ? Peut-être regarder dans le dictionnaire ? Oui, c'est exactement ça, regarder dans le dictionnaire. Chercher, bouger, découvrir, comprendre, être modifié... J'ai l'intime conviction que le spectacle commence avec le titre. On ne s'en rend pas compte, mais le travail du spectateur commence là et il est très ludique. En effet, il n'y a pas beaucoup de spectacles qui proposent aux spectateurs de faire une recherche préalable dans le but d'avoir une idée sur leurs contenus. Le spectacle *Epiphaneïa* se situait absolument dans le même cas de figure. Quel était le pourcentage de personnes capables de donner une définition de ce terme ?

J'insiste sur l'importance du titre qui est double. Il nous renseigne d'une part sur la thématique qui va être développée dans le spectacle et d'autre part sur la manière d'appréhender le théâtre. Celles et ceux qui auront pris connaissance de la signification des termes se seront mis en mouvement ; un mouvement qui, parce qu'il aura créé du sens, sera positif. La dynamique du mouvement, autant mental que physique, sera un grand thème qui ne sera jamais exprimé explicitement, mais qui sera toujours vécu implicitement par le spectateur.

### **3.2. Un propos ludique**

Le spectacle débute par une vidéo dans laquelle Oskar s'adresse directement au public. Durant son discours, quatre comédiens vont successivement apparaître et disparaître en jouant les zombies. Voici un extrait de ce qu'il dit:

*« [...] Quand tout le monde parle mal de toi, tu es un criminel, quand tout le monde parle bien de toi, tu es mort. Comme je sais que les gens parlent mal et bien de moi, j'ai commencé à penser que j'étais peut-être entre la criminalité et la mort, que*



*j'étais peut-être une sorte, une espèce de mort-vivant [...] En poussant cette réflexion, je me suis dit que je ne dois pas être le seul, car, oui, il y a les criminels dont tout le monde parle mal et il y a les morts dont tout le monde parle bien, mais les autres ? [...] On est des zombies et on ne s'en rend pas compte. On est des zombies est notre activité principale est de consommer [...] Je me suis dit OK, on est de zombies, OK on n'est pas conscient, on consomme, d'accord, mais on est majoritaire, les amis, on est majoritaire ! Oui ! Que devons-nous faire les amis pour sortir de ça ? Nous devons d'abord sortir de cette inconscience. Nous devons devenir des zombies conscients, des zombies assumés ! Et qu'est-ce qu'ils font les zombies conscients, les zombies assumés ? Et bien, je vais vous le dire. Les zombies assumés font des trous dans la réalité ! Trouons la réalité pour voir de l'autre côté, pour créer les possibilités, les opportunités ! Et pour trouer la réalité, les amis, il faut se mettre en Kairos ! Les amis, derrière le trou, il y a tout.<sup>46</sup>»*

À travers ce monologue, on nous propose de considérer l'homme contemporain comme un zombie ou mort-vivant, être à cheval entre deux états contradictoires, qui dans la vie sont censés s'annuler l'un l'autre. On ne peut rationnellement pas être à la fois mort et vivant. Pourtant, nous avons vu que le zombie était un être qui existait réellement. Il me semble qu'Oskar G.M utilise l'image du zombie pour signifier la contradiction entre l'état conscient et l'état inconscient. En effet, c'est comme si le zombie était un être conscient, car vivant, «je pense donc je suis», mais inconscient, car asservi à la volonté d'un tiers. Cette approche est d'une part très symbolique et d'autre part source de comique.

Comique, car l'image du zombie relève du grotesque. «Est grotesque ce qui est comique par un effet caricatural burlesque et bizarre. [Il] est ressenti comme une déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme<sup>47</sup>». Cette image donne donc une vision de l'homme qui est à la fois effrayante et dérisoire. En effet, la première image que nous avons du zombie est celle d'une réalité effrayante et qui a notamment été produite par le cinéma. Mais, qu'on ne s'y trompe pas; ici on ne fait pas

---

<sup>46</sup> Kairos, sisyphes et zombies, *Texte et images, op.cit*, p. 3-5.

<sup>47</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 154.

référence aux bons films de zombies qui font peur, tels que ceux de Romero<sup>48</sup>. On fait clairement référence à la série Z, qui est un film de mauvaise qualité, interprété par de piètres acteurs et dont le budget est faible. Et qu'est-ce que la série Z ? C'est une parodie. Ainsi donc, cette vision de l'homme mort-vivant devient comique par le procédé parodique qu'elle utilise. En effet, dans *Kairos, sisyphes et zombies*, les comédiens détournent le code du zombie, qui est un être généralement ralenti et cannibale, pour en faire un être ralenti qui à l'air bête et inoffensif. Ce traitement parodique permet d'amenuiser et de relativiser l'aspect tragique du constat de départ en en faisant un objet risible. Nous y reviendrons plus en détail lors de l'analyse des procédés comiques.

### **3.3. Analyse des procédés comiques**

Avec cette invitation au mouvement, nous avons mis un premier pied dans le ludisme. Mettons-en un deuxième en passant à l'analyse concrète des procédés comiques qui sont aussi divers que variés. En effet, nous avons d'une part une série de procédés qui sont spécifiques au spectacle et d'autre part une série de procédés plus connus et classiques. Mais avant toute chose, exposons le système théâtral sur lequel se base Oskar G.M.

#### **3.3.1. Entre fiction et réalité**

Comme nous le savons, il y a plusieurs façons d'aborder le théâtre. On peut raconter une fable avec des comédiens qui jouent des personnages et qui semblent ignorer la présence du public. C'est le théâtre de la fiction et du quatrième mur. On peut raconter une fable avec des comédiens qui jouent des personnages et qui n'ignorent pas le public. Le théâtre comique a presque toujours eu besoin de s'appuyer sur la salle en s'y adressant directement. On peut raconter une fable en passant du comédien au personnage et du personnage au comédien. Le travail du TG Stan en est un bon exemple. On peut aussi combiner ces différents aspects, ce qui crée un théâtre qui rompt avec le quatrième mur et avec la forme dramatique. C'est le cas du théâtre post-dramatique que

---

<sup>48</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/George\\_Andrew\\_Romero](http://fr.wikipedia.org/wiki/George_Andrew_Romero). «Georges Andrew Romero est un réalisateur, scénariste et acteur américain. À travers ses films d'horreur particulièrement violents, mettant souvent en scène des morts-vivants, il critique la société américaine, son racisme et sa consommation à outrance.»

pratique Oskar G.M. «Au lieu de représenter une histoire et un personnage, l'acteur comme le metteur en scène, grands chef-opérateurs de la structure, se présentent eux-mêmes en tant qu'artistes et personnes privées présentant une performance [...].<sup>49</sup>». En effet, les comédiens s'appellent par leurs vrais noms, tantôt ils jouent des personnages, tantôt ils parlent au public, et il n'y a pas de fable racontée mais des scènes discontinues. Ce va-et-vient constant entre réalité et fiction suscite beaucoup d'ambiguïté et beaucoup de rires comme nous le verrons.

Il y a, dans la scène *Les références*, une belle présentation du type de théâtre «entre fiction et réalité» que pratique Oskar G.M. En effet, Oskar arrive sur le plateau avec d'un côté un tableau d'assez grande taille et de l'autre une petite femme d'un certain âge. Il commence par présenter le tableau, qui est une photographie de Charles Dullin, et va le placer à jardin. Il présente ensuite la femme comme étant sa maman. Après quelques paroles échangées avec celle-ci et avec le public, Oskar va placer sa «maman» à cour. Il a donc placé d'un côté une image et de l'autre une personne vivante. Après cette double présentation, il revient se placer au milieu du plateau et dit: «ma maman» en pointant dans la direction de la femme et «Charles Dullin» en pointant dans la direction du tableau. On a là comme la clef, ou tout au moins comme le mode d'emploi du théâtre d'Oskar G.M. Entre fiction «ma maman» et réalité «Charles Dullin». En effet, nous ne sommes pas sûrs que cette femme soit réellement sa mère, nous la plaçons donc du côté du possible mais pas du certain. Par contre, un connaisseur de théâtre sait que Charles Dullin a véritablement existé et qu'il a été un grand homme de théâtre. Par contre, il ignore si ce que dit Oskar à propos de Charles Dullin est vrai. Il est tout à fait probable que Charles Dullin ait eu une influence sur la carrière d'Oskar G.M, mais il est aussi très possible que ça n'ait pas été le cas.

Par ailleurs, en se plaçant exactement entre la photographie de Charles Dullin et la femme, Oskar nous raconte une chose essentielle. Nous avons d'un côté un être vivant - une femme qu'il dit être sa mère - et de l'autre côté un objet inanimé - la photographie de Charles Dullin -. D'un côté donc la vie, avec l'autobiographie ou l'auto-fiction, ce qui fait de cette femme sa mère biologique, et de l'autre la mort, avec une référence au théâtre, ce qui fait de Charles Dullin son père spirituel. Comme je l'ai déjà dit Oskar est physiquement placé entre les deux. Il figure donc scéniquement et métaphoriquement qu'il est entre la

---

<sup>49</sup> Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 264.

vie et la mort, propos même du spectacle et référence directe au *Prologue zombie*<sup>50</sup> dans lequel il dit: « les gens comme moi qui sont restés entre-deux [...] une sorte de morts-vivants, de zombies, c'est ça.<sup>51</sup>»

Mis à part le thème présenté de manière métaphorique: «On est des zombies et on ne s'en rend pas compte», on a accès à la vision du théâtre d'Oskar G.M. Pour lui, le théâtre est double, il est sérieux et non sérieux, ce qui le rend ludique. C'est un jeu qui se situe entre la fiction et la réalité et où le rôle du comédien est de placer le spectateur en face d'une question, à savoir «est-ce-que ce que je vois est vrai ?». Le comédien est donc le vecteur de l'ambiguïté. C'est par lui que la fiction va alternativement naître et disparaître. Le procédé qui permet ce basculement est celui de l'autofiction. L'intérêt de ce procédé, qui est aussi un jeu autant pour le comédien que pour le public, est que le spectateur perde ses repères, qu'il ne sache plus distinguer entre vrai et faux, qu'il se pose des questions, qu'il soit constamment en mouvement et que ce mouvement le fasse se sentir vivant.

J'ajouterai, pour terminer la présentation de ce théâtre qui se situe au carrefour de la fiction et de la réalité, que le terme «mort-vivant» est un oxymore, c'est à dire une «forme d'antithèse ludique et paradoxale qui sonde en une expression ramassée, deux sens théoriquement incompatibles.<sup>52</sup>». Il me semble que cette antithèse est aussi une métaphore du jeu des comédiens. En effet, le comédien peut-il simultanément dire la vérité et son contraire ? Peut-il mentir pour de vrai ? Il semblerait que oui, et c'est ce qui fait tout son art. Un bon comédien serait celui qui saurait nous faire douter, et cela, quelle que soit la méthode. De Stanislavsky à Brecht en passant par Lee Strasberg, les méthodes sont toutes riches et différentes. Oskar G.M est subtil dans sa méthode, car il part de ce que sont réellement ses comédiens, de leurs prénoms, de leurs origines, de leurs fantasmes, de leurs idées et idéaux, etc. Il part de la réalité pour aller dans la fiction et de la fiction pour revenir à la réalité. Dans une pièce classique de théâtre, le spectateur et le comédien font un pacte qui est celui de la fiction. Les deux parties savent que ce qui va être vu et fait est fictif, et cela, bien que le comédien utilise son expérience de vie comme base de composition d'un personnage. Il n'y a donc pas d'ambiguïté. Dans le théâtre d'Oskar G.M, le spectateur et le comédien font un pacte d'un autre genre, celui du

---

<sup>50</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit, p. 3.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Henry Suhamy, *Que sais-je ? Les figures de styles*, Paris, PUF, 2006, p. 77.

ludisme, qui est introduit par le sourire des comédiens. Ils vont voyager dans une réalité partiellement mensongère, qui est celle d'entre la personne et le personnage. Cette ambiguïté rend le travail du spectateur très actif et le tient en éveil tout au long du spectacle. Outre le fait de deviner si ce qui nous est présenté est vrai, le spectateur se questionne et c'est là tout l'enjeu de cette démarche.

### 3.3.2. Du sourire

*«Il faut que sur nos visages rayonne un sourire joyeux».*

Cette phrase est tirée de l'un des deux yodles<sup>53</sup> chantés au cours du spectacle. Je trouve qu'elle résume merveilleusement bien la philosophie du spectacle. En effet, pourquoi un sourire joyeux ? La réponse est pourquoi pas. En d'autres termes, il n'y a pas de réponse. Sourire est une attitude, une attitude gratuite et généreuse qui ne trouve de justification qu'en elle-même. Sourire aux autres, sourire à la vie, se sourire à soi-même sont autant d'attitudes qui permettent de considérer les événements sous un angle positif. Dans *Kairos, sisyphes et zombies*, le sourire, et son prolongement le rire, sont deux actes gratuits qui placent les comédiens et les spectateurs dans une relation complice et positive.

Dans un premier temps, le spectateur se demande pourquoi les comédiens sourient. Il n'y a en effet aucune raison apparente. Le sourire est perçu comme un mystère. Puis dans un deuxième temps, le spectateur réagit. Soit il se surprend à sourire, comme une réponse naturelle qui n'appelle aucune raison; soit il se ferme et se braque, faute d'avoir de vraies raisons de sourire.

Voici selon moi, une des grandes questions que suscite le spectacle. Pourquoi sourire s'il n'y a pas de raison ? À cette question Oskar G.M répond ceci: «On accepte à travers le sourire. Il y a une facilité, on laisse venir l'autre. Si je me ferme il y a un mur, une barrière, et c'est fini.<sup>54</sup>». On comprend bien que pour le metteur en scène, sourire est une attitude, peut-être même une philosophie. Il invite à la détente, au ludisme et à l'ouverture.

---

<sup>53</sup> <http://www.chanteusetyrolienne.com/yodle.html>. Le yodle a été «le moyen de communication des bergers, des cueilleurs, des ouvriers forestiers et des charbonniers. Il permettait de franchir acoustiquement de grandes distances, d'un alpage à l'autre, ou d'attirer le bétail. En Suisse en particulier, cette façon de communiquer s'est développée au XIX siècle et est devenue un chant musical yodlé qui, à son tour, a été l'origine des chorales yodleurs.»

<sup>54</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 80.

Il est comme un pacte tacite entre comédiens et spectateurs. C'est comme si ces derniers disaient au public « à partir de maintenant, nous allons voir, parler et considérer les choses avec le sourire ». Cette posture est très forte, car elle a le pouvoir de transformer la réalité et d'amener un regard positif sur le monde. Le sourire est mystérieux et c'est comme si le « sous-rieur » détenait une espèce de vérité. Mais une vérité singulière. Tout le monde n'est pas capable de sourire à la vie, à l'instant présent, à l'inconnu qui passe. L'acte du sourire relève ici de la gratuité et n'a de sens qu'en lui-même. Il ne faut donc pas chercher de raison, car il n'y en a pas. Celui qui ne comprendra pas le sens de ce sourire et qui cherchera une raison sera déçu.

### **3.3.3. L'autofiction**

Comme son nom l'indique, l'autofiction est un procédé qui consiste à mélanger une série d'éléments personnels et réels à des éléments fictionnels. Il permet au comédien de créer un personnage très proche de lui. La base de la construction sera donc celle de la réalité, une réalité observable et vérifiable. Prenons quelques exemples, tentons d'analyser le vrai et le faux des propos et voyons la manière dont ils sont traités.

Commençons par les éléments réels et qui relèvent de la personne. Prénom, origine, langue et accent. Ici, tous les comédiens se présentent et s'appellent par leur vrai prénom. On peut aisément le vérifier en observant que les prénoms des comédiens qui figurent sur les flyers et autres documents produits sur et autour du spectacle sont ceux employés sur le plateau. À ce niveau-là, il n'y a pas de falsification de l'identité, mais une vraie base dans la réalité.

Passons à l'origine des comédiens. Nous avons au total quatre présentations, celle de Maria, d'Olga, de Michèle et de Lakshman. C'est Oskar qui introduit Maria dans la scène *Les références*. Il la présente au public comme étant sa maman. Maria est assez petite, elle a les cheveux longs blonds décolorés, elle est habillée d'une blouse de ménagère colorée et porte des pantoufles. Ces éléments font d'elle le cliché parfait de la mère espagnole au foyer et le spectateur est incapable de dire si cette femme est vraiment sa mère. Il est dans le doute, un doute qui va grandir pour plusieurs raisons. La première raison sera que Maria parlera un espagnol parfait et sans accent francophone. La deuxième raison sera que les gestes entre Oskar et elle seront familiers et intimes: il lui pince la joue en riant, la tient par le bras, montre au public les bas qu'il lui a achetés au

marché aux puces parce qu'elle avait froid en arrivant à Genève, va l'installer sur le fauteuil et l'embrasse avant de partir. Enfin, la troisième raison sera la manière qu'ils auront de s'adresser l'un à l'autre. Alors qu'au théâtre on parlera fort pour être entendu, ici on parlera assez bas et on n'articulera pas, comme pour ne pas être entendu, comme pour dire aux spectateurs «ceci n'est pas du théâtre». L'attitude physique de Maria donne l'impression qu'elle est gênée d'être sur le plateau: elle gigote, baisse la tête, regarde en coin et fixe souvent Oskar comme seule personne à laquelle se raccrocher. Toute cette façon d'être laisse planer le doute et fait d'elle, soit une excellente comédienne, soit une amatrice payée pour jouer le rôle de la mère, soit sa vraie mère. Il y a malgré tout un élément qui nous met la puce à l'oreille et qui fait pencher la balance. C'est son sourire. En effet, son sourire n'est pas celui des autres comédiens, il n'est pas ce sourire gratuit dont nous avons parlé plus haut. Maria sourit et rit de ce que font et disent les comédiens. Elle est comme une spectatrice sur le plateau, une spectatrice interne au spectacle. Lorsqu'Oskar va la présenter au public, elle sourit par avance parce qu'elle sait ce qui va se passer. Son rire anticipe et annonce ce qui est faux. Et le spectateur n'est pas dupe: il remarque l'attitude de Maria et rit avec elle de ce qui se passe sur le plateau ou de ce qu'on dit d'elle dans le cas présent. Quand Oskar dit que sa mère est venue d'Espagne pour le voir jouer dans un grand théâtre, elle rit; quand il dit qu'il ne peut pas la laisser toute seule à la maison, elle rit; quand il montre les bas qu'il lui a achetés au marché aux puces parce qu'elle avait froid en arrivant d'Espagne, elle rit; quand il montre ses dents, elle rit et quand il dit au public qu'elle va rester sur le plateau pendant toute la représentation, elle rit encore. À chaque rire de Maria, un écho se fait dans le public. Mais nous restons tout de même dans une espèce de trouble. Un trouble qui est provoqué par l'entrelacement de ces deux types de rires, celui de la gratuité et celui de la fausseté. Car même si cela paraît invraisemblable d'amener sa mère sur un plateau de théâtre, cela reste possible et le spectateur savoure ce moment de doute. Le rire en est la preuve. Ici on rit de ne pas savoir si les propos sont vrais, et ce sont spécifiquement les éléments qu'on ne parviendra pas à croire qui nous feront rire. Le rire sera comme une prise de position du spectateur, «je ris parce que je ne suis pas sûr de ce qu'on me dit et de ce qu'on me montre.»

Voyons à présent la présentation d'Olga. Dans la scène intitulée *La Catalane*, Olga dit: «je suis Catalane, de Barcelone». Cette affirmation est tout à fait possible. En effet, nous ne doutons pas du fait qu'elle est espagnole, car son accent et son physique - grande, brune aux yeux bruns - correspondent assez bien à l'image que nous avons des

jeunes femmes espagnoles. De plus, comme nous savons qu'Oskar G.M est espagnol, nous en déduisons qu'il choisit certainement des comédiens et des comédiennes espagnols pour faciliter la communication et les éventuelles tournées en Espagne. Ces éléments font donc d'Olga une vraie Espagnole. Par contre, le spectateur ne pourra pas savoir si elle vient réellement de Catalogne et plus précisément de Barcelone. On peut donc jouer sur cette information pour raconter autre chose et c'est ce qu'elle va faire lorsqu'elle dit: «les gens disent de nous [Catalans] que nous sommes râpes, un peu comme vous les Suisses». Cette phrase est intéressante pour deux raisons. D'une part, parce qu'elle concerne tout le monde, autant les spectateurs Suisses que la comédienne catalane, et d'autre part, parce qu'elle est assénée comme une vérité générale alors qu'elle n'est qu'une idée reçue. Il est évident que ni tous les Suisses, ni tous les Catalans ne sont râpes. Le spectateur se retrouvera donc dans une situation trouble, car il ne saura pas si on dit réellement des Catalans qu'ils sont râpes. Par contre, il saura que l'argent est une question importante en Suisse, et ceci à cause de son système bancaire si spécial. Ainsi donc, tout en dramatisant et en critiquant la situation bancaire suisse, Olga la dédramatise en comparant les Suisses aux Catalans. Malgré cette comparaison qui tente de détendre le spectateur, on sent bien que la critique concerne directement les Suisses, qui se mettent soit à rire - mise en place d'une défense - soit à se refermer sur eux-mêmes. La critique ne passe donc pas chez tout le monde de la même manière.

Voici un autre exemple. Dans la scène du *Vendeur de roses*, Michèle fait passer à Lakshman une sorte d'interview face public. Elle lui lit un papier sur lequel est écrit «Bonjour, je suis Michèle de Berne, et toi ? Le jeune homme répond «Lakshman Mashmashdi», «et d'où viens-tu s'il te plaît?», «Sri Lanka», «Ah bon, je croyais que tu étais Indien. En tout cas, ça a l'air très joli !» Comme dans l'exemple d'Olga, nous avons deux informations: une qui est potentiellement vraie ou fausse, et une autre qui est de l'ordre de la critique. En effet, on ne sait ni si Michèle est Bernoise, ni si Lakshman est Sri Lankais. Par contre, on voit bien que Michèle est blanche et que Lakshman est basané, ce qui fait de Michèle une Suisse et de Lakshman soit un étranger vivant en Suisse, soit un Suisse d'origine étrangère. Mais ce n'est peut-être pas du tout le cas. Michèle est peut-être Française, ce qui ferait d'elle une étrangère. Ici, on joue sur l'image et sur le cliché qui se rattache à celle-ci. Le blanc est forcément chez lui en Suisse, alors que le basané ne l'est pas. On joue sur l'amalgame que l'homme fait entre couleur de peau et nationalité. De plus, le fait de confondre le Sri Lanka et l'Inde, qui sont deux pays différents, est une belle critique de l'Européen à la culture réduite et généraliste. Prendre le Sri Lanka pour



l'Inde revient à dénigrer l'existence même de celui-là. Cette façon de voir le monde est très réductrice et nous rappelle à quel point le Blanc se croit supérieur alors que sa culture générale est plus que médiocre.

On voit bien que toutes ces informations subissent un double traitement: le premier est de l'ordre du renseignement, il est objectif, qu'il soit vrai ou faux; le second est de l'ordre de l'opinion, il est subjectif. C'est en mélangeant objectivité et subjectivité que le comédien construit de l'autofiction. Mais cette autofiction a un but. Elle cherche à nous faire voir quelque chose de critique et c'est là tout son intérêt. D'une part, elle invite le spectateur à un choix entre vrai et faux et d'autre part elle fait une critique sociale. Ces deux aspects deviennent comiques par la manière de faire qui est en général parodique. Par l'intonation, l'énormité des propos tenus et le racisme évident, on comprend qu'il nous faut adopter une position critique par rapport au personnage que joue Michèle, à savoir une Suisseuse un peu bête et inconsciemment raciste. Nous verrons ce procédé plus en détail dans la partie suivante.

Si le pays d'origine est un élément sur lequel on joue beaucoup, la langue et l'accent en sont deux autres. En effet, Oskar, Esperanza et Valerio s'adressent très souvent à Maria en espagnol. On a presque toujours la traduction simultanée dans l'une ou l'autre des langues par les comédiens eux-mêmes, et cela bien que la majorité des termes en français et en espagnol soient phonétiquement très proches. «Le temps sphérique» / «el tiempo esférico», «me llamo Maria, yo vengo de Madrid» / «elle s'appelle Maria, elle vient de Madrid», «t'es bien ?» / «esta bien ?», «quieres un besito» / «je te fais un bisous». Les traductions sont comiques parce qu'elles sont superflues.

Le suisse allemand est une autre langue avec laquelle on s'amuse. C'est Valerio qui l'utilise pour réciter un poème qu'il aurait écrit: « Die so glücklich tralalala / Des mein krafeli ha». Première interrogation: «a-t-il vraiment écrit ce poème?» Il répond à cela quelques secondes plus tard en disant: «Non, c'est pas vrai. C'est pas moi qui ai écrit ça. Je ne parle pas le suisse allemand.» C'est la première fois qu'un comédien avoue frontalement qu'il a menti, mais cet aveu pose un problème au spectateur. Il lui fait se demander si tout ce qu'il a vu jusqu'à présent est vrai puisque ça n'a pas été démenti. En effet, on peut se demander pourquoi ici en particulier on dément un propos. De plus, il est tout à fait possible que Valerio ait vraiment écrit ce poème, mais qu'il mente en disant que ce n'est pas lui. Parfois donc, on construit de l'autofiction qu'on laisse en suspens, et parfois on construit de l'autofiction qu'on détruit juste après. Cette double utilisation

provoque de nouveau le doute et donc les rires, car on se rend bien compte que les comédiens jouent avec nous en nous racontant des histoires qui sont tantôt vraies tantôt fausses. Mais on rit surtout de l'utilisation du suisse allemand qui est ici parodiée et stéréotypée. Ce qui fait rire, c'est l'écart entre le contenu et la forme, entre ce qui est dit dans le poème, peut-être de très belles choses, et les sonorités de la langue qui sont dures et âpres à l'oreille pour un public francophone. On a très souvent entendu dire que l'allemand était une langue dure, ce qui est bien évidemment un préjugé «raciste». Il suffit de lire Hermann Hesse, Thomas Mann ou encore Rainer Maria Rilke pour se rendre compte que la langue germanique est tout à fait poétique. Du reste, l'accent neuchâtelois, que Michèle interprète dans la scène *Le désir et le principe du vide*<sup>55</sup>, provoque le même genre de rires. Cet accent existe bel et bien, mais il est ici exagéré de manière outrancière ce qui en fait une caricature. Elle appuie et racle les «r» et prononce les «a», «â».

Tous ces éléments locaux ne sont risibles que dans la mesure où le spectateur sait à quoi ils font référence. Jouer ces accents dans le sud de la France n'aurait pas le même impact, il faudrait en choisir d'autres. Nous sommes donc en présence d'un rire culturel et sociologique. On joue sur les attributs d'une région que les gens connaissent. Cela nécessite une certaine intelligence qui relève de l'appartenance à telle ou telle région, ou à tel ou tel pays. Cette analyse rejoint celle de Bergson qui dit que le comique se développe au sein d'une conscience commune. C'est la raison pour laquelle on rira de choses différentes d'une région à l'autre et d'un pays à l'autre. Il est évident que les francophones rient des germanophones pour des raisons historiques aussi. C'est comme s'il y avait là une petite vengeance faite sur un ton moqueur et ironique.

Nous venons de voir les éléments inhérents à la personne, voyons maintenant les éléments inhérents à l'endroit où se trouve la personne. Ils concernent le lieu de la représentation: à savoir le nom du théâtre, le nom des rues qui se trouvent à proximité du théâtre, certains lieux typiques du quartier où se trouve le théâtre, ainsi que les personnes travaillant pour et dans ce théâtre. En effet, d'une ville à l'autre, tout change et les comédiens doivent réajuster leur propos. Ainsi, lorsque le spectacle est joué à La Comédie, Oskar cite la ville de « Genève », Michèle décrit l'intérieur du théâtre à l'italienne de la Comédie et Esperanza évoque la patinoire des Bastions comme lieu de détente. Lorsque le spectacle est joué à la Grange de Dorigny, Oskar cite Lausanne, Michèle décrit l'intérieur du théâtre en insistant bien sur le fait qu'aujourd'hui La Grange de Dorigny

---

<sup>55</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit*, p. 13.

n'abrite plus d'animaux et Esperanza parle du lac comme lieu de détente le plus proche. On voit bien que l'ancrage dans la réalité est très fort. Ces informations sont réelles, mais elles ne sont pas comiques en soi. Par contre, c'est la manière de les traiter qui les rend comiques. Lorsque Michèle décrit l'intérieur des théâtres, que ce soit celui de la Comédie - où elle compare la voûte de scène à l'histoire de la religion catholique - ou la Grange de Dorigny - où elle rappelle que la grange était un vivier agricole qui est à présent reconvertit en vivier culturel - on a l'impression d'entendre une série d'associations d'idées tantôt plus incongrues tantôt plus évidentes les unes que les autres. Cette manière de présenter les lieux donne une forte impression de visite guidée parodique, car tous les éléments cités deviennent matière à rire.

Maintenant que nous avons concrètement mis un pied en terrain ludique, favorisé par le sourire des comédiens et l'autofiction, il nous faut nous pencher sur les procédés comiques classiques.

#### **3.3.4. Les procédés comiques**

Dans cette partie, j'aurais pu analyser le texte du spectacle. J'ai décidé de ne pas le faire pour deux raisons. J'ai tout d'abord réalisé que le texte lui-même ne suscitait le rire que de manière très sporadique. En effet, les effets comiques dus à des structures stylistiques claires n'apparaissent que très peu et de manière légère. La seconde raison qui m'a convaincue de la nécessité d'évincer une telle analyse a été l'évidence d'un rire intimement lié et déclenché par ce qui se passait sur le plateau. La manière de s'adresser au public, de lui sourire, d'exécuter des actions n'ayant a priori pas de lien logique avec le propos tenu, les attitudes des comédiens, etc. Tous ces éléments m'ont fait prendre conscience que c'était la manière de faire et de montrer, en d'autres termes le jeu, à la fois original, étrange et ludique, qui était à l'origine des rires.

Faire une analyse exhaustive relèverait de la gageure. J'ai donc décidé de sélectionner une série d'exemples variés qui me semblaient significatifs car récurrents. Grâce à ces exemples, je tenterai de démontrer d'une part que ce spectacle est profondément comique et d'autre part qu'il est très inventif par la variété des procédés auxquels il a recours. Comme vous avez dû le remarquer, un DVD a été fourni avec le présent mémoire. C'est l'heure de l'utiliser. Je vous propose donc de le visionner dans son intégralité, ceci afin de bien saisir l'enjeu de la démonstration qui va suivre. De plus, et afin

de favoriser la mémoire ainsi que la pertinence de l'analyse, vous trouverez avant chaque procédé comique analysé la retranscription du texte énoncé sur scène.

• **La parodie: *Prologue zombie*<sup>56</sup>**

Texte:

«L'autre jour, j'étais dans ma chambre et j'ai entendu ça: «Quand tout le monde parle mal de toi, tu es un criminel. Quand tout le monde parle bien de toi, tu es mort.» Comme je sais que les gens parlent mal et bien de moi, j'ai commencé à penser que j'étais peut-être entre la criminalité et la mort, que j'étais peut-être une sorte, une espèce de mort-vivant. L'autre jour j'étais dans ma chambre et j'ai entendu ça...

En poussant cette réflexion, je me suis dit que je ne dois pas être le seul, car, oui, il y a les criminels dont tout le monde parle mal, et il y a les morts dont tout le monde parle bien mais les autres ? Les gens comme moi qui sommes restés entre-deux, ni criminels vraiment, ni morts non plus, entre-deux, une sorte de morts-vivants, de zombies, c'est ça. On aurait pu être chez les morts là où tout le monde parle bien de tout le monde, on aurait pu vivre la vie en plein et être des criminels comme il faut. Mais non, on est resté là, entre-deux, comme des zombies, avec tous les problèmes de rythme et de coordination d'un zombie, avec tous les problèmes de coordination et de psychomotricité du zombie.

On est des zombies et on ne s'en rend pas compte. On est des zombies et notre activité principale et de consommer. On consomme des choses, des relations, des amitiés, des expériences, des drogues. On consomme pour remplir ou pour cacher la solitude que produit cet éternel retour à notre état de zombie. Tout ce que je dis me semble être triste alors que la chargée de production de ma compagnie, Barbara Giongo, vend ce spectacle comme un spectacle comique, drôle. J'arrive à cette conclusion, car je suis quelqu'un de malheureux, je suis un artiste tourmenté, qui souffre. Je n'ai pas de locaux à moi, je suis un indépendant, je me plains tout le temps et j'ai des pigeons qui ont fait un nid sur mon balcon et qui laissent tout dégueulasse...enfin, je vais pas vous raconter ma vie ici. Bon ! J'étais dans ma chambre et je me suis dit, OK, on des zombies, OK, on n'est pas conscient, on consomme, d'accord, mais on est majoritaire, les amis, on est majoritaire ! Oui ! Il y a les criminels, dont tout le monde parle mal, il y a les morts dont tout le monde parle bien. Mais entre deux, il y a nous, les zombies, présents, oui, mais majoritaires ! Que devons-nous faire, les amis, pour sortir de ça ? Nous devons d'abord sortir de cette inconscience. Nous devons devenir des zombies conscients, des zombies assumés ! Et qu'est-ce qu'ils font les zombies conscients, les zombies assumés ? Et bien, je vais vous le dire. Les zombies assumés font des trous dans la réalité ! Ils trouvent la réalité pour passer de l'autre côté, pour sortir et dépasser cet éternel retour de notre état de zombie. Trouons la réalité pour voir de l'autre côté, pour créer les possibilités, les opportunités ! Et pour trouver la réalité, les amis, il faut se mettre en Kaïros ! Les amis, derrière le trou, il y a tout!<sup>57</sup>»

Comme vous avez pu le constater en visionnant la captation, cette séquence se constitue de trois parties qui sont les trois vidéos. Ce qui est très intéressant, c'est l'exagération progressive du propos et du jeu. En prenant un propos et en l'exagérant petit à petit, la scène devient une véritable parodie. Voici la définition que Patrice Pavis donne de la parodie:

*«[elle] comprend simultanément un texte parodiant et un texte parodié, les deux niveaux étant démarqués par une distance*

<sup>56</sup> *Kaïros, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit, p. 3.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

*critique empreinte d'ironie. Le discours parodiant ne doit jamais faire oublier la cible parodiée, sous peine de perdre sa force critique. Il cite l'original en le déformant; il fait constamment appel à l'effort de reconstitution du lecteur ou du spectateur. À la fois citation et création originale, il entretient avec l'avant-texte des rapports intertextuels très étroits. [...] la parodie donne à voir l'objet parodié et lui rend hommage à sa manière. L'acte de comparaison fait partie du phénomène de la réception. Il consiste [...] pour le spectateur, à inverser tous les signes: remplacer le noble par le vulgaire, le respect par l'irrespect, le sérieux par la moquerie.<sup>58</sup>»*

Comme déjà dit plus haut, cette scène utilise le procédé du grotesque. Elle est très importante, car d'une part elle ouvre le spectacle et d'autre part elle est projetée sur un cyclo. Elle montre un homme, Oskar, qui s'adresse à nous comme un agitateur faisant de la propagande, et des comédiens qui apparaissent et disparaissent en jouant les zombies. Comme c'est la première scène du spectacle, elle nous donne des informations essentielles sur ce qu'il va être. Il sera à la fois sérieux et non sérieux. Voyons pourquoi. Cette scène se divise en trois parties qui sont les trois vidéos. La première vidéo expose le texte original ou texte parodié. C'est celui qui va être décalé et traité de manière comique dans les deux autres vidéos. Voici le texte original: «Quand tout le monde parle mal de toi tu es un criminel. Quand tout le monde parle bien de toi, tu es mort». Premiers rires, car le propos d'Oskar est très simpliste et donc réducteur; comme s'il était impossible de parler en bien d'une personne vivante et en mal d'une personne morte. La phrase «Quand tout le monde parle bien de toi tu es mort» est un cliché, et c'est souvent après la mort de quelqu'un qu'on relativise nos propos en disant que c'était quand même une personne bien. Puis il en déduit que comme les gens parlent mal et bien de lui, il doit être une espèce de mort-vivant. Cette déduction est très comique, car il considère la phrase de départ comme une vérité générale qu'il prend au pied de la lettre. C'est l'aspect littérale qui fait rire.

À ce moment précis, trois comédiens sortent leur tête de dessous la table. On comprend qu'ils illustrent le terme «mort-vivant». Ils font des mouvements lents, ont les yeux exorbités, certains ont la bouche ouverte, ils ont l'air d'avoir un voile devant les yeux et semblent ne pas se voir les uns les autres. Ils jouent les zombies. Mais pas des

---

<sup>58</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 242.

zombies qui font peur, des zombies parodiques qui font rire. Puis il se mettent à chanter quelques paroles de la chanson *Tout le monde* de Carla Bruni. Leur manière de chanter est mécanique et distante, comme si cela ne venait pas d'eux. Les paroles «y a quelqu'un qui m'a dit que tu m'aimais encore» répétées trois fois de la même manière et avec le même désintérêt est très comique, car d'une part on ne comprend pas pourquoi ils chantent cette chanson à ce moment-là et d'autre part la répétition fait d'eux des êtres mécaniques qui ont l'air bête. Puis comme si de rien était, ils se rabaissent et se cachent sous la table aussi lentement qu'ils étaient apparus. Oskar bouge les yeux de droite à gauche comme s'il venait d'entendre quelque chose d'étrange. Le fait de faire semblant de ne pas les avoir vus est très drôle. On *fait croire que*, mais le public n'est pas dupe et il rit pour faire bien entendre aux comédiens qu'il a compris que tout cela était «pour de faux» donc pour rire. Le pacte ludique est posé. On nous dit dans cette vidéo qu'il ne faudra pas prendre tout ce qu'on voit au pied de la lettre, mais avec de la distance, une distance comique.

La deuxième vidéo est la suite du raisonnement. Oskar le dit lui-même: «En poussant cette réflexion». Avec cette phrase, on comprend qu'on va mettre un deuxième pied dans la parodie burlesque et que cette vidéo va parodier la première. Tout d'abord, Oskar répète son propos original en appuyant certains termes, en exagérant la prononciation et l'intonation et en rajoutant des commentaires physiques à l'aide des yeux, de la tête et des mains. Ces propos font référence à ceux énoncés dans la première vidéo et sont à présent exagérés. Aux termes «mort-vivant» et «zombie» apparaît Esperanza qui joue le zombie. Cette apparition fait référence à celle des têtes zombies de la première partie. Cette fois-ci, on voit le zombie dans sa globalité, ce qui est une exagération de la première apparition. Puis Oskar dit: «On aurait pu être chez les morts là où tout le monde parle bien de tout le monde, ou on aurait pu vivre la vie en plein et être des criminels comme il faut, mais non...». Cette phrase est comique car elle mélange deux choses. La première est de dire: «des gens comme il faut» qui est une façon de parler, et la seconde: «des criminels comme il faut» qui n'est pas une façon de parler, mais qui le devient par l'usage qu'il en fait. Il poursuit en disant que les hommes sont des zombies avec tous les problèmes de rythme et de coordination que cela entraîne. Ce traitement du zombie - démarche désarticulée et problèmes psychomoteurs- nous vient de la série Z qui s'est amusée à rendre le zombie plus bête qu'effrayant. En effet, la série Z ridiculise et rend grotesque quelque chose qui est à la base effrayant. Dans le film *Dawn of the dead*<sup>59</sup> de

---

<sup>59</sup> *Dawn of the dead* a été créé en 1978 et est sorti dans les salles de cinéma américaines le 24 mai 1979.

Romero, le zombie fait peur parce qu'il a l'air méchant; dans le film parodique *Shaun of the dead*<sup>60</sup> de Edgar Wright, le zombie fait rire parce qu'il a l'air bête. Voilà où se situe le décalage qui rend comique le zombie. Aussi étrangement que dans la première vidéo, Oskar se met ensuite à chanter. C'est une autre chanson de Carla Bruni intitulée *Raphaël*. Encore une fois, nous sommes étonnés de cette action et c'est son côté gratuit qui nous fera rire. On rit d'une part des paroles qui sont quelque peu simplistes, «quatre consonnes et trois voyelles, c'est le prénom de Raphaël, je le murmure à ton oreille, Raphaël.», et d'autre part de la manière qu'Oskar aura de la chanter. En effet, il place sa voix assez haut et prononce les mots avec difficulté comme s'il avait un problème de gorge. On sait que Carla Bruni n'est pas une chanteuse à voix, tout au contraire, elle a une voix plutôt faible. Ainsi donc, on peut se demander s'il la parodie. Par ailleurs, on sait qu'elle a écrit la chanson *Raphaël* en hommage à Gainsbourg qui avait écrit *Laëtitia* et dans laquelle il épelait les lettres du mot. La question que nous nous posons alors est la suivante: Oskar fait-il un hommage à Carla Bruni, ou se moque-t-il d'elle ? On sait aussi que Carla Bruni est passée du statut de chanteuse à succès à première femme de France. Y a-t-il ici une critique, une moquerie ? Le spectateur et l'artiste ne s'amuse-t-ils pas à détruire l'idole Sarkozy-e- ? De plus, le fait qu'Oskar chante en s'adressant alternativement au sexe d'Esperanza et au public renforce l'aspect comique. Pourquoi chante-t-il au sexe de cette comédienne ? Cela a-t-il quelque chose à voir avec le texte «je le murmure à ton oreille». Oskar confondrait-il le sexe et l'oreille, comme si le sexe du zombie était l'oreille de l'être humain ? La perte du lien logique entre ce qui est dit et fait donne à rire car elle plonge la scène dans l'absurde. Le spectateur rit de plus belle quand Esperanza lui crache dessus et qu'il réagit en aboyant. C'est de nouveau l'écart entre l'action et la réaction qui est comique. En effet, quel est le lien logique entre le crachat et l'aboiement d'Oskar, sinon l'absurde ? On voit bien que cette deuxième vidéo accentue et exagère certains aspects de la première et on peut dire que la manière de parler et de montrer les choses fait d'elle le texte parodiant.

Passons à présent à la dernière vidéo qu'il est indispensable de bien comprendre pour la suite de l'analyse. Ce qui est essentiel de percevoir ici, c'est l'entrelacement qu'elle opère entre texte parodié et texte parodiant plaçant définitivement le propos d'Oskar entre sérieux et non sérieux. Avec cette troisième vidéo, on entre dans le vif du sujet à savoir: «On est des zombies et notre activité principale est de consommer. On consomme des choses, des relations, des amitiés, des expériences, des drogues. On consomme pour

---

<sup>60</sup> *Shaun of the dead* a été créé en 2003 et est sorti dans les salles de cinéma anglaises le 9 avril 2004.

remplir ou pour cacher la solitude [...]»<sup>61</sup>. C'est la première fois en trois vidéos que l'on touche à des sujets de cette importance. En parlant de consommation et de solitude, deux fléaux contemporains, il nous fait prendre conscience du sérieux de la situation. Mais il le fait sur un mode comique, celui que nous avons analysé dans la deuxième vidéo. Nous sommes donc en présence d'un sujet sérieux traité de manière non sérieuse. Cette confrontation sérieux / non sérieux sera le mode de fonctionnement de tout le spectacle. Là où un Rodrigo Garcia parlera des mêmes thèmes en terrassant le spectateur et en le défiant du regard, un Oskar G.M décalera son propos avec humour, ceci afin de ne pas le paralyser. Oskar le dit lui-même, le rire est une stratégie, je dirais même une ruse, qui permet d'emmener le spectateur où on le désire. Par ce procédé sérieux / non sérieux, il nous dit implicitement que ce n'est pas parce qu'on parle de choses sérieuses qu'il faut absolument le faire sérieusement. Ce traitement permettra de toujours relativiser le sérieux d'un propos afin de ne tomber ni dans la dramatisation ni dans le pathos. Après avoir parlé du groupe en utilisant le pronom indéfini «on», Oskar revient à lui de manière égocentrique. Il fait une caricature de lui-même en jouant sur des éléments clichés et autofictionnels. Il va par exemple se plaindre de la manière dont son travail est perçu en disant «la chargée de production de ma compagnie, Barbara Giongo, vend ce spectacle comme un spectacle comique, drôle.». Bien entendu, cela fait rire, car on sait très bien qu'Oskar est très content que ses spectacles soient comiques. Il cherche à ce qu'ils soient comiques. Ici, il joue à l'artiste - cabotin - qui aimerait être pris au sérieux, alors qu'il sait très bien que ce qu'il dit et fait est comique. Cet aparté personnel est une vraie parodie de lui-même. Puis il en rajoute en utilisant le cliché de l'artiste qui vit mal de son art alors que ce n'est pas le cas. Ça l'était certainement dans le passé, mais ça ne l'est plus, preuve en est qu'il joue à la Comédie de Genève. Lorsqu'il dit «je suis un artiste tourmenté, je n'ai pas de locaux à moi, je suis un indépendant, je me plains tout le temps», on imagine que cela est tout à fait probable mais on rit de la mise en scène dramatique qu'il fait de lui-même. Après cette auto parodie, Oskar revient au sujet avec un nouvel élément comique: «OK on est des zombies, OK on n'est pas conscients, on consomme, d'accord, mais on est majoritaires». Il va répéter le terme «majoritaires» trois fois en deux phrases et va l'appuyer de manière outrancière. On sait que la répétition est source de comique mais c'est l'image d'une révolution fomentée par des zombies qui rend le tout très cocasse. Le fait même de s'imaginer un «soulèvement zombiesque» fait rire, surtout avec toute la description que les comédiens en ont préalablement donné et l'imagerie

---

<sup>61</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 3-4.



cinématographique que nous en avons. À partir de ce point de vue, imaginer des zombies qui se révoltent ne peut être que comique. La suite du discours d'Oskar sera drôle grâce à l'écart qu'il y aura entre l'engouement de sa parole et la présence molle des corps zombies. En effet, les quatre comédiens réapparaissent en jouant les zombies et ceci pour la troisième fois. Cette fois-ci, ils se déplacent en se heurtant. L'aspect à la fois mou et figé de leurs membres donne l'impression qu'ils n'ont pas de muscles ni de cerveau pour contrôler leurs corps. C'est comme s'ils étaient gouvernés par une loi absurde. Mais cette loi a une logique. Dès qu'ils se touchent, ils changent de direction dans l'espace et font des gestes de l'ordre du réflexe. Ces gestes sont esquissés, ce qui renforce l'idée du non-contrôle corporel. Là-dessus se greffe le discours agitateur d'Oskar qui s'emporte de plus en plus et qui prétend donner une solution. Les hommes devraient devenir des zombies assumés et conscients qui font des trous dans la réalité; trous derrière lesquels ils auraient accès à tout un champ de possibles. D'un côté, nous avons un homme qui s'acharne dans la parole et de l'autre des corps à moitié morts à qui ce discours s'adresse. Nous n'avons pas l'impression que les corps zombies parviendront à se réveiller, même avec toute l'énergie et la bonne volonté d'Oskar. Une fois le discours terminé, les zombies se remettent à chanter la chanson *Tout le monde* de Carla Bruni. Voici les paroles: «tout le monde est une drôle de personne et tout le monde a l'âme emmêlée, tout le monde a l'enfance qui ronronne au fond d'une poche oubliée, tout le monde a des restes de rêves et des coins de vie dévastés, tout le monde a cherché quelque chose un jour, mais tout le monde ne l'a pas trouvé». Ce moment nous fait rire pour deux raisons. La première est l'interprétation d'Oskar. Il fait du play-back c'est-à-dire qu'il fait semblant de chanter. Encore une fois il se met en scène, et peut-être aussi fait-il un clin d'oeil aux chanteurs qui font des concerts play-back ? Est-ce une critique ? Une moquerie ? Ces artistes sont-ils des morts-vivants ? Ils bougent leurs lèvres, mais aucun son ne sort. Ils sont donc vivants et morts à la fois. Une espèce de morts-vivants. Oskar joue à jouer en parodiant la chanteuse nostalgique. Le fait d'illustrer les paroles qui sont tristes par une attitude mélancolique annule l'aspect triste et rend la situation burlesque. La gestuelle féminine à laquelle il a recours accentue encore plus le comique de situation. Ce qu'on voit, c'est Oskar qui joue à jouer la femme mélancolique et pathétique. À partir de là, les paroles ne peuvent que devenir dérisoires. La deuxième raison est la chorégraphie-ballet des zombies pendant la deuxième partie de la chanson. C'est comme s'ils tentaient de danser, et ceci, avec tous les problèmes d'équilibre, de rythme et de coordination que nous avons déjà vus.

Toute cette analyse démontre bien à quel point cette première scène est parodique. Les trois aspects analysés, le discours d'Oskar, l'illustration zombie et les chansons, sont successivement texte parodié dans la première vidéo et texte parodiant dans les deuxième et troisième vidéos. D'habitude, la parodie fait référence à quelque chose de connu; ici le connu est d'abord montré pour être ensuite parodié. Tous les éléments de référence et d'analyse sont donc contenus dans les trois vidéos. Ces raisons font toute l'originalité de cette parodie. Il y a d'autres exemples très parodiques dans ce spectacle telle la scène de l'hyper-politique. Il y a aussi toute une quantité d'éléments parodiques. Lorsque Valerio enlève ses lunettes, qu'il ne voit plus rien et qu'il marche comme un zombie ou lorsque Michèle déclame des phrases en accentuant certaines lettres, ce qui donne une image très comique d'un certain type de vieux théâtre français.

• **La surprise: Les références<sup>62</sup>**

Texte:

« J'aimerais vous présenter quelqu'un de très important pour moi. Il s'agit de Charles Dullin, Charles Dullin, qui fut un grand homme de théâtre français, du 20e siècle. Charles Dullin a été pour moi une grande référence lors de ma formation et par la suite pendant toute ma carrière. Charles Dullin sur cette photo est en train de jouer la pièce, LA TERRE EST RONDE. Je tiens à que Charles Dullin reste avec nous tout au long de la performance de ce soir. Je vais le mettre là-bas, côté jardin. Il va rester avec nous, pendant toute la soirée. Voilà ! Tip top.

Bon, quelqu'un de très important pour moi aussi, c'est ma maman. Ma mère, elle est là parce que lorsque je lui ai annoncé qu'on allait jouer à la Comédie, elle m'a dit: «ben tiens, pour une fois que tu vas jouer dans un théâtre comme il faut, je tiens à être là». Alors voilà.

Je lui ai acheté des pantoufles l'autre jour au marché aux puces, parce qu'elle avait un peu froid.

- como te llamas ?
- Me llamo Maria
- Elle s'appelle Maria
- De donde vienes ?
- Vengo de Madrid.
- Elle vient de Madrid.

Je ne peux pas laisser ma maman à la maison, alors elle va rester avec nous pendant toute la représentation aussi. On va la mettre là-bas, côté cour.

- Assieds-toi là tranquille
- Ma mère.....Charles Dullin.<sup>63</sup>»

*«On peut noter (que le rire) naît toujours d'une disconvenance, d'un écart à la norme, d'une surprise du regard ou de l'ouïe.<sup>64</sup>»*

<sup>62</sup> Kairos, *sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 7.

<sup>63</sup> Kairos, *sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 7-8.

<sup>64</sup> Robert Abirached, *art.cit.*, p. 132.

Comme nous l'avons déjà vu, Oskar arrive sur le plateau avec à sa droite une photographie et à sa gauche une femme assez âgée qu'il tient par la main. Ils ont tous les deux le sourire. Oskar dit: «J'aimerais vous présenter quelqu'un de très important pour moi.» Tout le monde pense qu'il va nous présenter la femme avec qui il est, car tous les éléments - sourire et arrivée main dans la main - nous mettent sur cette piste. Puis il tourne la photographie afin que nous voyions l'image et poursuit «Il s'agit de Charles Dullin.» Nous sommes surpris du renversement de situation. Alors que tous les éléments nous mettaient sur la piste de la présentation de la femme, Oskar nous propose autre chose. Mais pourquoi présente-t-il une chose inanimée alors qu'il est en compagnie d'une personne vivante ? La logique ne voudrait-elle pas qu'il présente d'abord l'être humain et non la photographie qui est une chose inerte ? Il y a ici quelque chose d'irrévérencieux à l'égard de la femme et cette petite agressivité latente donne à rire. Toujours est-il que nous attendions des informations sur la femme, avec qui il avait l'air d'avoir une relation complice, et que nous ne les avons pas. Le comique vient de là. Il n'y aurait pas eu de rires s'il n'y avait pas eu de promesse faite aux spectateurs. L'arrivée main dans la main et le sourire sont des promesses déçues lorsqu'Oskar présente la photographie. C'est comme si de faux indices nous étaient donnés, et le rire du spectateur est une façon d'acquiescer cette situation trompeuse. On s'attendait à quelque chose et on a finalement autre chose. Le comique naît de l'écart entre l'attente et le résultat de cette attente.

• **L'insolite: *La discipline du désir***<sup>65</sup>

Je fais ici une distinction entre *surprise* et *insolite*. Alors que la *surprise* frappe quelqu'un par quelque chose d'inattendu<sup>66</sup>, *l'insolite* surprend par son étrangeté et sa bizarrerie<sup>67</sup>.

Texte:

« Tout change constamment, tout se transforme, nous sommes faits, comme l'univers, d'une matière muable, changeante. La stabilité est un conte pour enfants. J'ai quelque chose: les oiseaux sont prêts à voler. Il n'y a plus de cage pour eux. Mais maintenant, ils ne volent plus.<sup>68</sup>»

<sup>65</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 15.

<sup>66</sup> *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, 1993, p. 976.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 554.

<sup>68</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 19.

Dans la scène *La discipline du désir*, nous avons une illustration inattendue et insolite des propos d'Esperanza. En effet, lorsqu'elle dit «tout change constamment» apparaissent Michèle, Oskar et Valerio, chacun avec une fausse barbe accrochée au visage et pour deux d'entre eux sur la tête un bonnet ou un chapeau de cowboy. Le fait d'illustrer la phrase que dit Esperanza en la prenant au pied de la lettre est très comique. La logique est la suivante: on sait que tout change constamment, car la vie est intrinsèquement mouvement. On sait que le spectacle parle du temps, du temps qui passe et du temps qu'on arrête. Et on sait aussi que les poils font partie des éléments corporels qui ne s'arrêtent jamais de pousser. Cette association d'idées est d'une part tout à fait surprenante, mais d'autre part tout à fait réaliste. Il est vrai que les poils poussent, mais pas à cette vitesse ! Ici, c'est la rapidité avec laquelle ils auraient pu pousser qui fait rire. De plus, on voit bien que ce sont des postiches. On joue sur la grosseur et la longueur qui sont très exagérées. Rares sont les barbes qui atteignent une telle longueur. Cette illustration fait d'ailleurs référence à la phrase que Valerio dit à Maria après le premier yodle, «attention Maria, parce que parfois le temps file». La longueur des barbes est une belle illustration du temps qui file.

Par ailleurs, la femme à barbe est une autre image comique. Elle joue sur trois plans. Le premier vient du monde de la foire où l'on exhibait des êtres humains physiquement difformes ou simplement différents. Le deuxième traite de la féminité qui est ici détruite et qui fait apparaître la femme comme assez proche de l'homme dans ses attributs masculins. Enfin, le dernier dénote l'in vraisemblance de l'existence d'une telle femme. C'est ainsi que les femmes présentes dans la salle se mettent inévitablement à la place de Michèle et rient de soulagement de ne pas faire partie de cette catégorie de femmes malchanceuses. Et en ce qui concerne les hommes, ils rient peut-être de s'imaginer avoir une quelconque relation avec ce genre de femmes. La barbe féminine serait donc une sorte de tue l'amour qui, parce qu'elle est invraisemblable, fait rire.

La dernière chose que j'aimerais souligner est la manière qu'ils ont de rentrer sur le plateau puis de poser. D'un côté, ils arrivent un peu penauds, comme s'ils avaient honte de leur apparence, et de l'autre ils restent un moment immobiles afin que nous puissions bien les observer. Ils ont l'air de subir leur apparence tout en ayant conscience, par le temps qu'ils prennent, des réactions que cela va produire. La conscience de soi-même et de son acte devant le public sera un procédé comique que nous retrouverons à plusieurs reprises.

## • Personnification et chosification: *Les références*<sup>69</sup>

La personnification est le fait de représenter une chose inanimée ou une idée abstraite sous l'apparence d'une personne<sup>70</sup>; et à l'inverse, la chosification est le fait de traiter une idée ou une personne comme une chose<sup>71</sup>. Ces deux procédés sont distincts, mais je vais les analyser en miroir, car, dans l'exemple ci-dessous, c'est leur combinaison qui provoque l'effet comique.

Lorsqu'Oskar présente la photographie de Charles Dullin, il fait une personnification et lorsqu'il présente la femme qui est à ses côtés, il fait une chosification. Ces procédés sont comiques en soi, mais ils le deviennent encore plus lorsqu'ils sont exécutés à la suite l'un de l'autre. Oskar dit ceci: «J'aimerais vous présenter quelqu'un de très important pour moi. Il s'agit de Charles Dullin». En soi, la photographie est une chose inanimée. Ici, elle représente un homme. Si on pouvait lui rajouter les jambes qu'on ne voit pas, il aurait presque la taille d'Oskar et ses proportions seraient plus ou moins humaines. Sur la photo, Charles Dullin est en train de regarder au-dessus de lui, ses yeux sont grands ouverts et il a l'air un peu enfantin. Ces deux aspects renforcent le côté réaliste de la photo. Oskar présente Charles Dullin comme ayant été un grand homme de théâtre français du XXe siècle, ce qui fut le cas. Il nous fait part de l'influence qu'il a eue sur sa carrière artistique, puis fait une description de la photo. Il nous dit que cette photo a été prise lorsqu'il jouait la pièce *La terre est ronde*. Il termine en disant «je tiens à ce que Charles Dullin reste avec nous tout au long de la performance de ce soir. Je vais le mettre là-bas. Côté jardin. Hein Charlie !». Comme nous l'avons vu dans l'analyse de la surprise, Oskar a joué sur le fait de présenter la chose avant la personne. Le fait de parler de Charles Dullin comme s'il était à côté de lui et d'aller ensuite le placer à jardin face public, intensifie la présence symbolique de la photo qui lui donne une certaine consistance humaine. La machine à faire voler la balle de ping-pong est un autre élément très important qui, placé juste à côté de la photo, va d'autant plus la rendre vivante. C'est ce que j'appellerai l'apogée de l'illusion. Rien n'est vivant, tout est machine et papier, mais tout devient vivant. C'est du vivant plaqué sur de la mécanique. Cette expression nous rappelle bien sur *la mécanique plaquée sur du vivant* de Bergson.

---

<sup>69</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 7.

<sup>70</sup> *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, 1993, p. 769.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 223.

Juste après avoir «installé» Charles Dullin à jardin, Oskar revient à la charge en disant « une autre personne très importante pour moi, c'est ma mère». On trouve la première symétrie entre les deux procédés dans la phrase introductive. Cela donne l'impression qu'il traite les choses - la personne inanimée de Charles Dullin - et les hommes au même de niveau ou tout au moins de la même façon. Nous avons déjà étudié le jeu entre Oskar et la femme et nous avons vu que les gestes intimes et complices d'Oskar créent le doute quant à la véracité des statuts mère / fils. Et ce sont précisément ces gestes qui amorcent la chosification de la femme. Que fait Oskar lorsqu'il entre en contact avec elle ? La met-il en valeur ? Ce n'est pas facile à dire. Toujours est-il qu'il va montrer les bas et les nouvelles dents de cette femme à l'aide d'une lampe de poche. Il va clairement l'utiliser pour faire rire le public. Ce qui est d'autant plus comique ici, c'est la complicité de Maria qui se laisse faire et qui n'en finit pas d'arborer ce sourire si malicieux. On remarque aussi qu'il parle d'elle à la troisième personne du singulier, ce qui fait de Maria une personne absente alors qu'elle est présente. Le fait de parler d'elle en s'adressant au public, alors qu'elle se tient juste à ses côtés, renforce encore plus le côté absent. De plus, la dernière phrase d'Oskar: «on va la mettre là-bas», rappelle la construction du premier procédé « je vais le mettre là-bas». La chosification de Maria continuera tout au long du spectacle et ce seront alternativement Valerio et Esperanza qui la déplaceront en poussant la chaise.

Bien qu'il y ait des tournures de phrases et des attitudes drolatiques, c'est surtout la symétrie entre la personnification et la chosification qui est comique. Il y a comme une inversion des rôles. Peut-être y a-t-il une question derrière tout cela ? Peut-être nous fait-il part d'une réflexion autour du pouvoir de l'image ? Car pourquoi personnifier une chose inerte, bien que représentant un être humain ? Et pourquoi faire d'une personne vivante une statue dans un coin du plateau ? D'un côté, une mort présente, et de l'autre une présence morte. Que veut nous dire Oskar G.M ? Que nous vivons dans un monde où le pouvoir de l'image est plus fort que le pouvoir de la chair ? Que nous portons plus d'intérêt au matériel plutôt qu'à l'humain ? Toutes ces réponses sont très politiques, car elles interrogent notre rapport au monde.

## • La farce ou le triomphe du corps : *l'hyper-politique*<sup>72</sup>

Texte:

- « - Qu'est-ce que tu fais Olga ?
- Je me vide.
- Tu comprends que dalle, tu piges rien... Allez Maria, on s'en va, ça, c'est pas pour nous ça...
- Je me vide et je recycle ! Et contente...
  
- Mais c'est quoi cette onde Kairos, Oskar ? Il y a des interférences sur les ondes ?
- Qu'est-ce que j'en sais, terroriste !
- Oh pardon !
- Il manquait plus que machin...l'autre trou dans la réalité !
- Va t'en junkie !
- Allez, dehors, terroriste ! Drug addict ! Drug addict !
- Zombie !
- Alors, c'est ça la vie !
- Si c'est ça la vie, alors il faudrait la changer ! Bordel !
- T'as un plan ?
- Oui, j'ai un plan.
- Waouw !
- Un de mes plans serait de créer des communautés du genre réalité alternative...
- Ah, mais c'est bien ça...
- ... Avec des nudistes et des indépendants.
- Ah, c'est super ! Une société avec une autre lumière, c'est super...
- Ha, ha, ha.
- L'idée serait de créer une boîte de publicité avec des slogans hyper-politiques
- Ah, c'est quoi ça, l'hyper-politique, c'est quoi ?
- L'hyper-politique, c'est la politique qui se fonde dans la misère de la vie quotidienne et lutte contre elle.
- Alors ça je comprends pas, alors.
- Elle ne lutte pas contre des abstractions comme la dictature du prolétariat ou la mondialisation, non.
- Ah non, parce que moi j'aurais justement pensé que oui, ah non ?
- Non, non, non. L'hyper-politique est en plein dans la réalité.
- Tu veux que je te donne un exemple d'hyper-politique ?
- Ouais, je veux bien un exemple.
- Un exemple de slogan hyper-politique: qui est ton prochain ? Qui est ton prochain, nom de Dieu ?
- Je ne sais pas, je réfléchis.
- Qui est ton prochain ? Qui est ton prochain ?
- Aime ton prochain comme toi-même. Ma voisine...
- Qui est ton prochain ?
- La thaïlandaise du restaurant d'en bas...
- Michel Chevrolet, les Roms de devant la Coop...<sup>73</sup>»

*«[...] le corps prend sa revanche: il se permet de contrevenir aux interdits édictés par la société, il se met en action, il se désarticule ou il défie les lois d'équilibre, il nage en poésie, ou,*

<sup>72</sup> Kairos, *sisyphes et zombies, Textes et images*, op.cit, p. 22.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 22-23.

*à l'inverse, il libère des bruits et des gestes généralement réprimés.<sup>74</sup>»*

Cette séquence se constitue de deux scènes, la première préparant le terrain à la seconde. Ainsi, nous avons dans un premier temps un gag effectué par Olga et dans un deuxième temps une farce réalisée par Oskar et Valerio. Cette farce est la seule scène ironique du spectacle, c'est-à-dire qui relève d'un comique franchement destructeur. «L'ironie, c'est dire le contraire de ce que l'on veut faire véritablement entendre. C'est le détour par lequel on laisse entendre le sens critique du propos, sans l'énoncer explicitement<sup>75</sup>». Et la farce se définit comme une «subversion contre les pouvoirs moraux ou politiques, les tabous sexuels, le rationalisme et les règles de la tragédie. Grâce à la farce, le spectateur prend sa revanche sur les contraintes de la réalité et de la sage raison; les pulsions et le rire libérateur triomphent de l'inhibition et de l'angoisse tragique, sous le masque de la bouffonnerie et de la licence poétique.<sup>76</sup>»

Commençons par le gag. Olga arrive sur le plateau, elle est en robe et tient un verre d'eau vide à la main. Elle place le verre sur la scène, se retourne et urine dedans comme un homme. Le premier élément comique est le fait d'uriner sur le plateau. Comme elle tourne le dos à la salle, le spectateur n'a pas le moyen de savoir si elle urine vraiment ou si elle a un dispositif spécial afin de le simuler. On imagine bien la difficulté de faire un tel acte pour une femme. Ainsi donc, nous optons pour la seconde possibilité qui est la simulation. Le second élément comique est l'ensemble de la gestuelle masculine qu'elle effectue avec précision. Elle lève sa robe par devant, urine en visant dans le verre - comme un homme le ferait dans la cuvette-, secoue son corps comme pour faire tomber la dernière goutte, referme le dispositif qu'on ne voit pas, remet bien sa robe et nettoie ses jambes en les frottant l'une contre l'autre afin de sécher les éclaboussures de liquide. Une fois l'opération accomplie, elle prend le verre rempli de ce liquide à la couleur très révélatrice et le boit face public. Les gens rient. Ils rient de dégoût. Sur le plan psychanalytique, le plaisir repose de façon évidente sur une régression au stade anal. Et si l'on souscrit à l'hypothèse d'une catharsis comique, c'est bien avec ce type de gag qu'il convient de la vérifier. En effet, les spectateurs ne peuvent pas faire autrement que de

---

<sup>74</sup> Robert Abirached, *art.cit.*, p. 132.

<sup>75</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 179-180.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 137-138.



s'imaginer l'acte en tant que tel étant donné qu'ils n'ont pas eu accès à toutes les informations de manière frontale. Et comme ils n'ont pas vu le dispositif «urinoire» d'Olga, ils ne peuvent qu'avoir le doute, et c'est précisément le doute qui va les faire rire. De plus, la phrase que dit Olga «je me vide, je recycle» est d'autant plus comique qu'elle donne une explication scientifique d'un acte scatologique. Ici, le terme *recycler* est pris au pied de la lettre et appliqué de manière personnelle. Si une personne décidait tout à coup de se recycler, elle devrait donc, en toute logique, boire son urine et manger ses excréments. C'est cette association d'idées inconsciente que fait le spectateur et qui le fera rire.

J'ai dit plus haut que cette séquence était en deux parties. Il me semble en effet qu'Olga prépare le terrain à ce qui va venir. Elle met le spectateur sur la voix de l'ironie. Cette scène est donc ironique, car il est bien évident qu'on ne nous dit pas de nous recycler de cette manière. On porte un jugement critique sur le recyclage, qu'on prend, comme nous l'avons vu, au pied de la lettre. La vraie question est: comment recycler ? Ici, on fait une démonstration absurde, car se recycler ainsi serait se manger soi-même. C'est un peu ce que font les zombies sans s'en rendre compte, ils se mangent les uns les autres et parfois, comme ils sont ralentis intellectuellement, ils se mangent eux-mêmes. La seule différence, c'est qu'Olga a tout à fait conscience de son acte. Elle porte donc un regard décalé et ironique sur un terme qui est aujourd'hui galvaudé et qu'il faudrait tenter de réinventer. Peut-être est-ce une manière de poétiser la réalité. Toujours est-il que cette séquence se termine positivement. Olga arbore ce sourire joyeux de la vérité et proclame: «et contente». Donc, après avoir détruit la valeur métaphorique du terme *recyclage*, elle propose au public de la reconstruire par le sourire et donc de façon positive.

La suite de ce gag commence par l'arrivée inattendue d'Oskar le sexe à l'air. Dans cette scène, le comique est produit par la confrontation entre ce qui est montré et ce qui est dit. En effet, nous avons d'une part une série d'informations visuelles très fortes et d'autre part un discours politique.

Les informations visuelles sont corporelles: Valerio et Oskar sont nus de la taille aux pieds, ils ont donc leur sexe à l'air. De plus, ils se déplacent en sautant et en le secouant délibérément devant le public et ils tiennent un ballon d'hélium à la main. Tous ces éléments sont drôles en soi, mais le fait de les accumuler rend le tout très comique. En outre, le fait de jouer avec leurs sexes comme le feraient des enfants de trois ans dénote une dimension régressive qui est très libératrice pour le comédien et pour le spectateur. Le fait d'être «cul nu» est un acte tout à fait gratuit. En effet, il n'y a aucun lien logique entre ce

qui est dit et ce qui est montré, et c'est justement cet écart qui est comique. En montrant, en secouant leur sexe et en se déplaçant étrangement, ils cherchent à dé-crédibiliser leurs propos et à détourner l'attention du spectateur.

Nous avons déjà parlé du terme *divertir*. Cela vient du latin *divertere*, distraire ou détourner. C'est exactement ce que nous avons là. Cette scène est un divertissement, un divertissement politique. Voyons pourquoi. Tout d'abord parce que les comédiens aspirent de l'hélium qui leur déforme la voix. Cette voix modifiée peut faire penser à deux choses: soit à une voix d'enfant, ce qui corroborerait la dimension régressive, soit au fait que ce sont leurs sexes qui parlent. Que ce soit l'une ou l'autre des raisons, cette stratégie rend l'écoute de leur dialogue très compliquée. En effet, nous ne parvenons pas à tout comprendre et cet effet semble être voulu. On nous parle de politique, mais personne ne comprend rien. C'est un peu ce qui se passe lorsque nous écoutons un débat politique. On dirait que les politiciens font exprès d'utiliser des termes compliqués et savants afin que nous ne les comprenions pas. Comme si la vulgarisation était vulgaire. Du coup, c'est exactement ce que nous proposent Oskar et Valerio ici. D'une part, ils rendent l'écoute difficile et d'autre part ils vulgarisent leur propos en étant de surcroît vulgaires et familiers. L'inverse du discours politique que nous connaissons. Les termes « bordel », « nom de Dieu », ou encore l'insulte espagnole « la ostia puta<sup>77</sup> » le montrent bien. Notons à ce propos que cette insulte a été improvisée. Elle ne figure pas dans le texte publié. De plus, ils utilisent une série de termes fortement connotés, « terroriste », « drug addict », « junkie », « zombie », « réalité alternative », « nudistes », « indépendants », « hyper-politique », « dictature du prolétariat » et « mondialisation », qu'ils ridiculisent par la vacuité de leur propos. Ces termes ont, au fil du temps, perdu de leur sens premier et sont aujourd'hui utilisés à tout va. L'utilisation qu'ils en font est une manière de dénoncer cette perte de sens. Peut-être avons-nous à faire à une parodie de discours politique ?

Mais revenons sur la notion de « réalité alternative ». Cette expression veut dire « une façon de voir la réalité dans un autre "angle de vue" ». C'est une vision autre qu'une vision stéréotypée.<sup>78</sup> ». Il me semble que c'est la seule chose importante dans cette scène, car elle fait directement référence à la phrase: « La vie est une question de point de vue<sup>79</sup> ». Ce qui est très intéressant ici, c'est qu'en noyant cette expression dans le flux de

---

<sup>77</sup> Cette expression équivaut à « putain de merde » en français.

<sup>78</sup> <http://realite.alternative.free.fr>

<sup>79</sup> Cette phrase figure sur le papier bleu remis aux spectateurs lorsqu'ils sortent de la salle pour « l'exercice Kairos ».

termes clichés, ils la détruisent alors qu'elle est le propos même de la pièce. Ils se moquent de leurs propres valeurs. Ils ironisent leurs propos et leurs croyances. Et nous n'avons pas de retournement de situation comme dans le gag d'Olga. Ici, tout est destruction et on laisse le spectateur avec ça. Il y a comme une espèce de vide à la fin de la scène. Et ce procédé fait référence à deux choses. D'une part à l'effondrement des discours politiques qui appartiennent à l'ère post-moderniste et d'autre part au théâtre que pratique Oskar G.M, à savoir un théâtre qui refuse l'illusion. C'est comme s'il nous disait qu'il fallait croire à la réalité alternative sans que lui-même n'y croie plus. Cette posture est très forte, car il critique son propre regard artistique sur le monde.

Dans cette scène, le spectateur rit beaucoup. Il s'esclaffe. Pourquoi ? Parce qu'il a devant lui deux hommes qui se jouent de leurs images en se moquant d'eux-même et qui par conséquent ridiculisent leurs propos. Ils jouent les bouffons. Ce faisant, ils font passer au spectateur comme une parenthèse carnavalesque qui permet de libérer les tensions accumulées jusque là. Comme le dit si bien Caroline Du Bled dans son article intitulé *La seule chose qui nous intéresse dans le comique c'est le tragique*: «le rire se dresse comme rempart face au désespoir né d'un constat nihiliste et tragique du monde [...] plutôt que de dresser un constat désespéré de cette vacuité de l'existence, le gag transcende la tragédie et la porte à son plus haut degré.<sup>80</sup>»

#### • Du stéréotype au comique contrarié : *Le vendeur de roses*<sup>81</sup>

Texte:

«L'acoustique, très bonne, beaucoup de moyens dans les éclairages. Des spots qui coûtent assez cher. Tout est très bien fait, pas à la va-vite...tu vois là, c'est tout doré à la feuille d'or. Ce théâtre...c'est inspiré de la Bible, des tables de la loi, Moïse, tu ne tueras pas, tu ne voleras pas non plus...attention ! Les sièges rouges typiques des théâtres. Là-haut, les loges pour les VIP et en bas, c'est pour les pauvres.

Voilà, on sent quand même certaines ondes, les stars qui ont joué ici, ça résonne... Mais tu ne dois pas te sentir impressionné, quand même, il faut vraiment que tu te sentes à l'aise, tu es sur la scène de la Comédie, mais just feel good and relax yourself!

Je ne sais pas, peut-être que tu peux te présenter, dire comment tu t'appelles ?

- Je m'appelle Lakshman Mashmashdi.
- Peut-être tu peux répéter une deuxième fois ...
- Lakshman Mashmashdi.

<sup>80</sup> Du Bled Caroline, «La seule chose qui nous intéresse dans le comique, c'est le tragique», in *Revue d'études théâtrales*; registre 11/12, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2007, pp. 214.

<sup>81</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 28.

- Très original comme nom ! Et bien, tu troues un petit peu la réalité, Lakshamn, en arrivant comme ça sur la scène de la Comédie avec ce bouquet de roses qui est très joli d'ailleurs..tu apportes ces roses à ta maman?
  - ....
  - À ta bonne amie peut-être ?
  - Non, je les vends.
  - Ah! C'est pour vendre! Avant, ici, dans les cafés, les cinémas, là où les gens sont bien au chaud...c'est pas rigolo rigolo comme travail de vendre du bonheur quand soi-même on est un peu malheureux... Mais il faut bien gagner sa vie, sa croûte... Bien Lakshman, écoute j'ai préparé quelques questions pour toi, si tu es d'accord ? Oui ? Et bien je les ai dans ma poche, je vais les sortir... Bonjour, je suis Michèle de Berne. Et toi ?
  - Lakshman Mashmashdi.
  - Et d'où viens-tu s'il te plaît ?
  - Sri Lanka.
  - Et c'est où ça ?
  - Indian Ocean, near India.
  - Ah! Ça à l'air très joli en tout cas! Lakshman, préférerais-tu être mort ou vivre encore quelque temps en un animal bien portant et si oui, lequel ? Peut-être un animal de ton pays, un zèbre ? Tiger ? Ok, it's a nice animal. Lakshman, aimes-tu quelqu'un en ce moment ?
  - ...
  - Et qu'est-ce qui te permet d'arriver à cette conclusion ?
  - Non, seul ici. Ma family est Sri Lanka.
  - Tu n'es pas en couple avec quelqu'un ? You aren't married and so ? Ok, ouf ! Comme ça je le sais. Lakshman, es-tu certain que la conservation de l'espèce humaine une fois disparue, toutes tes connaissances et toi-même t'intéressent réellement ?
  - ...
  - Tu n'as pas compris...bon, ça ne fait rien, je passe à une autre question... Lakshman, quel est le nom de l'homme politique dont la mort par maladie, accident de la circulation, etc... pourrait te remplir d'espoir ?
  - ...
  - Lakshman, combien d'enfants de toi ne sont pas venus au monde de par ta volonté ?
  - ...
  - Non, mais on ne sait jamais si on a des enfants cachés ou comme ça... Lakshman, peux-tu me décrire ton intérieur ? Je veux dire par là, l'intérieur de ta maison... Enfin, je pense que tu vis dans une petite pièce...
  - Une table, la télévision...
  - Des tapis par terre...une table...des batiks, vous faites beaucoup de batiks, des tentures sur les murs, avec des scènes d'animaux, de chasse... Peut-être tu m'invites une fois et je regarde, ok ?
- 82,,

Comme vous pourrez en juger par vous-même, cette séquence est extrêmement comique et l'analyser à chaque rire serait une gageure. Ainsi donc, je vais tenter d'en dégager le principe moteur qui est celui du stéréotype.

Cette scène fonctionne sur le rapport entre deux figures distinctes qui se rencontrent et qui tentent de communiquer. Comme nous l'avons déjà vu, il y a Michèle qui est blanche et Lakshman qui est basané. Tous deux représentent un monde. Le monde

<sup>82</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 28-33.

occidental et le monde oriental. Ces deux mondes sont différents, par leurs cultures, leurs histoires, etc. Ils s'entrechoquent donc par définition. Mais ils s'attirent inévitablement aussi. L'Occidental voit dans l'Orient une contrée exotique où l'homme et la nature parviennent à vivre harmonieusement et l'Oriental voit dans l'Occident le moyen d'accéder à un niveau de vie plus aisé. Cette réflexion est très générale, mais elle est nécessaire pour bien comprendre que tout se joue au niveau des préjugés et des stéréotypes. Le stéréotype est une économie de la réflexion, car il est basé sur des a priori et des poncifs. «Ainsi, l'image que le stéréotype donne du sujet tient réellement de la réputation de ce dernier et non pas de faits avérés et / ou prouvés. Le stéréotype relève donc souvent d'une prise de position simpliste et très conventionnelle, pour ne pas dire banale, qui repose sur des « on dit » et non sur des fondements réfléchis et argumentés.<sup>83</sup>»

Dans cette scène, nous avons deux stéréotypes : la blanche inconsciemment raciste et «l'étranger» sans papier qui parle très mal le français et qui vit de petits boulots. Très rapidement on comprend que c'est la figure de l'Européen à la culture générale médiocre qui est attaquée. Bien que le spectateur reconnaisse la société dans laquelle il vit, une société plus ou moins raciste, il ne peut s'empêcher de rire pour témoigner son désaccord idéologique par rapport à cette position. Son rire s'insurge contre le schéma «dominant-dominé», représentatif d'un archétype sociologique qu'il souhaiterait dépasser. En observant ce schéma, on ne peut être que du côté de cet «étranger» qui ne comprend pas la langue et qui subsiste tant bien que mal. De plus, la manière dont Michèle s'adresse à lui - ton naïf et niais - ainsi que l'absurdité des questions qu'elle lui pose - elle donne l'impression de ne pas comprendre ce qu'elle lit - sont deux procédés qui dénoncent l'infantilisation et la misère intellectuelle de cette dernière.

Tous ces éléments sont comiques en soi, mais ce qui va faire beaucoup rire, c'est le fait que Michèle drague cet «étranger» de manière ouverte et publique alors qu'elle fait preuve d'un comportement plutôt méprisant et rabaisant. En effet, à l'intérieur de la série de questions philosophico-existentielles qu'elle lui pose, elle glisse des questions très personnelles, voire intimes. Elle se renseigne d'une part sur sa situation matrimoniale, et d'autre part sur l'intérieur de son appartement. Ce sont ces incises très personnelles et intéressées qui permettent au spectateur de comprendre qu'elle-même ignore son côté raciste. De plus, elle l'observe attentivement. Son regard et ses gestes - va-et-vient de son corps et de son regard - dénotent un langage corporel très clair. Ce jeune homme lui plaît et le fait qu'elle danse avec lui en est la preuve. C'est là que se situe tout le comique de la

---

<sup>83</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Stéréotype>

contrariété et c'est là que Michèle finit par échapper au stéréotype. En effet, si elle était consciemment raciste, elle ne pourrait pas avoir de contact physique avec lui. Ce mélange de contradictions crée un effet très émouvant et en même temps très comique pour le spectateur qui ne sait plus sur qu'elle pied danser. Le comportement contradictoire de Michèle finit donc par attendrir le spectateur d'une part et par le faire relativiser sur ce qu'il voit et croit d'autre part.

Dans cette scène, il est très intéressant de remarquer que le spectateur rit parce qu'il se reconnaît en Michèle, mais aussi parce qu'il rejette son comportement. C'est un rire jaune, un rire de la gêne, mais un rire complexe qui permet au spectateur de dépasser sa propre condition en le faisant réfléchir sur un genre de comportement inconscient qui est stéréotype de notre société.

#### • **Renversement des rôles : Le rituel du paiement**<sup>84</sup>

Texte:

«J'ai une annonce à faire... En fait, Lakshman n'est pas vendeur de roses, il est né ici à Genève et travaille dans une grande entreprise de parfum et, dans la pièce KAIROS, il joue le rôle de l'Indien. Alors, Lakshman, pour la prestation que tu as réalisée ce soir, la compagnie l'Alakran tenait à te payer ici, en direct et en cash. C'est pourquoi j'appelle à nous rejoindre sur le plateau, Madame Barbara Giongo, qui est chargée de production de la Compagnie l'Alakran. Bonsoir Barbara... Barbara Giongo va remettre la somme de 60 francs à Lakshman pour le travail effectué ici ce soir. Une petite signature... Lakshman, tu peux remercier Barbara.

J'appelle maintenant sur le plateau de la Comédie, Christine Ferrier qui est responsable de la communication de la Comédie. Bonsoir Christine ! Christine, en tant que représentante de la Comédie, va remettre à Barbara un chèque symbolique de 250 mille francs correspondant à la part de coproduction du spectacle KAIROS. Barbara, vous pouvez remercier Christine.

J'appelle maintenant Madame Joëlle Comé, directrice du service de la culture du Canton de Genève à monter sur le plateau. Joëlle Comé va remettre à Christine Ferrier un chèque symbolique de 1 million 504 mille francs correspondant à la subvention annuelle que l'État de Genève verse à la fondation d'art dramatique pour la Comédie. Christine, vous pouvez remercier Joëlle Comé.

Joëlle, à votre tour, vous pouvez remercier le public qui est venu ici ce soir et qui représente la population genevoise, population qui grâce à ses impôts permet à l'État de Genève de subventionner la culture.

Joëlle Comé vous remercie, car grâce à vos impôts l'État de Genève dispose d'un budget de 60 millions de francs pour la culture; de cette somme l'État reverse 1 million 504 mille francs à la Comédie, qui donne 250 mille francs à la Cie l'Alakran qui finalement donne 60 francs à Lakshman...

---

<sup>84</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 33.

Merci, vous pouvez regagner vos places et... Lakshman, tu viens avec moi, je vais te montrer ma loge, d'accord ?<sup>85</sup>,

Dans la définition du rire préalablement donnée, Robert Abirached dit ceci: «L'ordre établi vacille, pour un moment plus ou moins bref<sup>86</sup>». Que veut-il dire par là ? Que les rôles s'inversent ? Que les masques tombent ? Que la vérité éclate ? Peut-être tout cela à la fois, car cette scène est de toute évidence très subversive. Et pour la compagnie l'Alakran, qui dit subversion dit rire !

Comme vous l'avez vu, cette scène suit directement celle du *vendeur de roses*. Elle utilise même la fin de cette dernière pour commencer. Après avoir passé quelques instants dans ce trouble entre fiction et réalité, Michèle annonce que Lakshman n'est pas un sans papier vendeur de roses<sup>87</sup>. Pour la deuxième fois donc, un comédien dément la fiction. Pourquoi ? Pour déstabiliser le spectateur ? Pour le faire réfléchir ? Pour mieux le faire ré-entrer dans la réalité ? Nous retombons pourtant dans le stéréotype de l'immigré clandestin, dont la réalité est d'être payé «au black». Et cette fois-ci, l'image produite est beaucoup plus forte que celle du racisme. C'est comme si la pièce de théâtre s'arrêtait un instant pour montrer au spectateur une certaine réalité: celle du travailleur clandestin qui n'a pas de compte bancaire et qui est donc payé en cash. De plus, on le paye soixante francs pour la prestation qu'il a effectuée. Cette somme est tout à fait ridicule par rapport au minimum syndical. C'est comme si la compagnie l'Alakran profitait de sa situation de clandestin pour le payer moins cher. On revient dans la fiction quand Michèle lui demande de s'agenouiller et de baisser la tête. Cet acte est terriblement humiliant et renvoie le spectateur à toute une imagerie néocolonialiste qui dénote une supériorité toujours présente dans l'inconscient des anciens colons que nous sommes. De plus, le fait que Lakshman obéisse sans mot dire est un autre aspect qui renforce cette impression de supériorité. Et le spectateur, témoin actif de cet acte inhumain, rit pour se libérer de cette

---

<sup>85</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 33-35.

<sup>86</sup> Robert Abirached, *art.cit.*, p. 132.

<sup>87</sup> Lors de sa tournée en Espagne, et plus précisément dans la ville de «Irun», la Compagnie l'Alakran a trouvé un vrai clandestin chinois qui vendait des dvd dans la rue. Après explication du projet par Oskar G.M, l'homme a accepté de venir «jouer» son propre rôle sur le plateau du théâtre de la ville, tout en sachant qu'il se mettait réellement en danger. Ce qui était très fort, racontait Barbara Giongo, c'était que les spectateurs le connaissaient et que donc la pièce prenait une dimension qui était véritablement politique. Avec Lakshman, le spectateur reste dans la fiction, ce qui est beaucoup moins transgressif.

image négative. Comme il sait que tout ceci n'est qu'une mise en scène, il rit d'une part pour en témoigner et d'autre part pour faire entendre son désaccord idéologique.

Ce qui fait basculer la scène dans un vertige comique de situation, ce sont les venues successives des dirigeants culturels. Faire monter l'administratrice de la compagnie sur le plateau est une chose, mais faire monter la responsable de la communication de la Comédie ainsi que la directrice du service de la culture du canton de Genève en est une autre. Comme le spectateur ne connaît pas forcément les personnes physiques présentées, il voyage dans le doute et se pose des questions essentielles: «Est-ce que ces personnes sont les vraies ? Et si oui, pourquoi ont-elles accepté de venir sur scène ? Comment la compagnie est parvenue à les convaincre de venir sur scène ?» La situation est très énigmatique. De plus, comme Michèle a démenti le fait que Lakshman était un sans papier, que tout cela n'était donc que de la comédie, le spectateur ne parvient plus à discerner le vrai du faux. Par défense, il se dit que les dirigeants culturels sont des comédiens. Mais certains spectateurs reconnaissent les personnes citées et le bouche-à-oreille se fait très vite dans la salle. Les rires se multiplient et vont se déchaîner lorsque Michèle fait s'agenouiller ces personnalités les unes après les autres. Le spectateur est abasourdi par culot de la mise en scène. Il comprend que Lakshman n'était pas directement visé par l'acte humiliant qu'il a subi, mais qu'il était le pont idéologique nécessaire pour bien saisir les rapports de force qu'il existe entre les hommes, qu'ils soient blancs, noirs, basanés, etc. C'est comme si le spectateur avait tout à coup à faire à un véritable règlement de comptes entre artistes et dirigeants culturels; comme si l'artiste prenait le pouvoir sur ses supérieurs en les faisant s'agenouiller devant la Plèbe. Car toute la démonstration financière de cette scène est destinée exclusivement au public. Les données financières qui sous-tendent la politique culturelle y sont clairement explicitées et le dernier agenouillement face public est un remerciement direct aux spectateurs pour leur financement intégral aux arts du spectacle. En donnant les vrais chiffres - montant de la coproduction entre la Comédie et l'Alakran et subvention annuelle de l'État de Genève à la Comédie -, le spectateur se retrouve en face de la réalité. Sans lui, il n'y aurait pas d'argent donc pas d'art. Cette scène est comme un hommage au public sans qui rien ne serait possible. Par cette démonstration, le spectateur comprend que c'est lui qui détient véritablement le pouvoir.

*Le rituel du paiement* est le moment le plus comique de la représentation. Le spectateur y rit aux éclats. La dimension financière réelle, traitée naïvement et simplement par Michèle, ainsi que la participation «souriante», «joueuse» et surtout invraisemblable



des dirigeants politiques permettent une espèce de catharsis que le spectateur vit à travers le rire. Comme je l'ai dit plus haut, cette scène opère un renversement des rôles au sens littéral et le rire, présent du début à la fin, s'affirme lui aussi comme une puissance capable de retourner le monde, fut-elle utopique, passagère, voir purement fictive. De plus, il fait passer le spectateur à un autre niveau qui est celui du vide. En effet, après avoir démonté les ficelles financières, Michèle et Lakshman quittent le plateau aussi simplement qu'ils étaient venus, sur un gag: «je te montre ma loge ?» dit Michèle. Outre le comique de situation que nous avons déjà analysé, le spectateur se retrouve tout d'un coup abandonné par les comédiens. Il est laissé seul face à la réalité. Ce soudain vide provoque une impression du vertige. En employant les termes de «vide» et de «vertige», je m'interroge sur la nature de ce moment. Relèverait-il de ce que Baudelaire appelle le comique absolu ?

• **De la mécanique plaquée sur du vivant: *L'oracle*<sup>88</sup>**

Texte:

« Bien !

Bien !

Après ce moment *Kaïros* d'introspection que vous avez partagé ou non, mais qui vous a permis de transformer poétiquement la réalité, nous sommes prêts pour consulter le Yi-king.

Bien.

Le Yi-king ou livre des transformations, pour celles et ceux qui ne le savent pas encore, c'est l'oracle chinois. C'est l'un des textes fondateurs de la civilisation et de sagesse chinoises qui est à la fois mode pensée, vision du monde et de la vie. Fondé sur le principe que tout change constamment, il met en relation l'individu, les événements de sa réalité et le flux universel. Le Yi-king nous montre le chemin adéquat à suivre.

Ce soir nous allons lui poser une question. Nous allons lancer six fois les trois pièces. Chaque pièce a un côté face et un côté pile. Le côté face vaut trois. Le côté pile vaut deux. À chaque lancer, nous allons noter le chiffre obtenu et le transformer en un trait: continu si le chiffre est impair, discontinu si le chiffre est pair. Nous obtiendrons ainsi six chiffres et six traits que nous allons ordonner depuis le bas vers le haut. Finalement, nous obtiendrons un hexagramme que nous chercherons dans le livre des transformations et qui nous donnera la réponse à la question que nous allons lui poser tous ensemble. Et la question est:

QUE FAISONS-NOUS ICI ?

J'aimerais maintenant que tout le monde se concentre profondément sur cette question. S'il vous plaît.

Bien, on va commencer, Valerio, tu peux enlever tes lunettes et venir ici, s'il te plaît ?

Voilà l'hexagramme qui correspond à notre question et que je vais chercher dans le livre. Et la réponse à la question « Que faisons-nous ici ? » est ..... [chaque soir le texte est différent]

Bien, nous espérons que le Yi-king aura pu vous montrer le chemin à suivre.<sup>89</sup>»

<sup>88</sup> *Kaïros, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 39.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 39-40.

La scène de *l'oracle* est très riche en mécanisation et en codification. Voyons tout d'abord quelle est cette mécanisation, à quoi elle fait référence et pourquoi. Nous nous poserons ensuite la question de savoir si cette scène est parodique.

Dans cette scène, nous avons à faire à une véritable chorégraphie gestuelle, rythmique et sonore. Nous allons porter notre attention sur les trois éléments qui sont les plus précisément chorégraphiés. Il s'agit des déplacements des comédiens sur le plateau, du code qu'ils utilisent pour passer d'une séquence à l'autre et des différentes actions qu'ils effectuent.

Comme nous l'avons déjà vu, les comédiens se déplacent et bougent selon deux lois. La première est la simultanéité, à l'exception de certains passages très brefs dans lesquels un ou une comédienne est mis(e) en valeur, et la seconde est la géométrie spatiale effectuée par les corps. Le fait de changer de position ou de se déplacer simultanément donne une impression très forte aux spectateurs qui sont comme hypnotisés par la précision gestuelle. Cela nous fait penser à de la danse contemporaine. En effet, comment traiter un mouvement simple - la marche - dans une quotidienneté de plateau ? Par ailleurs, on sait que le quotidien de plateau ne peut pas être le quotidien de la vie. Je m'explique. Pour Oskar G.M, le théâtre est un lieu symbolique où le but est de poétiser la réalité. Donc marcher dans la rue ne peut pas être la même chose que marcher sur un plateau de théâtre. Il est donc possible que cette «chorégraphie de plateau» soit une manière de poétiser un élément de la réalité qu'on oublie parfois de traiter. Se déplacer au ralenti serait une autre manière de poétiser le déplacement. Mais c'est une manière comique de le faire, car les comédiens ont l'air de se déplacer dans des trajectoires invisibles et pourtant réelles. Serait-ce donc une parodie de danse contemporaine ? Nous l'avons déjà vu, à la place de faire un chemin allant de A à B, ils font tous A-B, B-C. Ils marquent les quarts de cercle, les demi-cercles, les trois quarts de cercle, les cercles complets et les angles de manière géométrique en montrant toutes les étapes. Dans la diagonale, il n'y a qu'une trajectoire qui est rectiligne. Dans leur système de géométrie spatiale, il y a toutes les possibilités mathématiques du corps dans l'espace. Et c'est précisément cet intérêt pour la précision qui est comique car elle mécanise le geste.

Il y a aussi un code corporel très précis, celui de s'essuyer les mains de chaque côté du corps. Ce code a une double valeur. La première est de figurer la fin d'une séquence, ce qui permet à tous les comédiens de se remettre en action simultanément pour la séquence suivante; et la seconde est que cela montre au public le passage d'une

séquence à l'autre. Tantôt ils font tous le geste, tantôt c'est un ou une comédienne qui le fait. Ce qui est comique, c'est que nous n'avons pas accès au sens de ce geste, sinon le fait de comprendre qu'il est comme une transition. C'est comme si les comédiens se nettoyaient de l'action qu'ils venaient de faire pour repartir à zéro. De plus, le fait qu'ils regardent le public lorsqu'ils font ce geste donne l'impression qu'ils le mettent en valeur de manière très accentuée. L'écart entre le geste lui-même, qu'on ne comprend pas vraiment, et l'importance avec laquelle ils l'effectuent provoque un effet comique assez fort.

Voyons à présent les diverses actions ainsi que la manière dont elles sont effectuées. Nous allons constater que certaines d'entre elles se répondent par leur forme. Je pense à la séquence de la nappe et celle du Ying et du Yang. Les éléments d'analyse que je vais donner pour la séquence de la nappe seront les mêmes que pour le Ying et le Yang, ainsi donc je n'analyserai que la première des deux séquences.

Afin de disposer correctement la nappe sur la table, Valerio et Esperanza se placent symétriquement des deux côtés de celle-ci. Ils prennent simultanément les bords de la nappe, tirent chaque bout vers eux, regardent le public, déplient la nappe une fois, regardent le public, déplient la nappe une seconde fois, regardent le public, posent la nappe, s'avancent vers la table, font un geste pour aplatir la nappe, répètent une seconde fois ce même geste, se reculent, font leur code corporel en regardant le public, se regardent à nouveau, font un quart de tour vers le fond de scène, font quelques pas et viennent se placer à des endroits précis. Toute cette chorégraphie est très comique, car très précise et survalorisée. Ici encore on a à faire à un écart, celui entre la banalité de l'action elle-même - mettre une nappe - et la façon d'effectuer cette action - la succession d'étapes très précises -, plaçant l'action au niveau du rituel.

La séquence où Michèle place les pièces du Yi-king sur la table est aussi très comique, car extrêmement chorégraphiée et répétitive. Encore une fois, ce moment aurait pu être traité de manière banale, mais il n'en est rien, tout au contraire. Cette séquence est l'une des plus comiques de la représentation. Elle mêle rythmes, sonorités et gestuelles loufoques. Voici le but de la séquence: placer les trois pièces du Yi-king sur la table. Voici maintenant le parcours de Michèle et des autres comédiens: Michèle tient la première pièce dans sa main, elle prend deux fois sa respiration de façon sonore, fait un geste très ample en arc de cercle au-dessus d'elle et vient poser la pièce sur la table. Pendant cette action, chaque comédien effectue une action en lien avec celle de Michèle. Oskar frappe deux cloches l'une contre l'autre trois fois de suite puis écarte les bras en l'air comme pour accompagner le son des cloches; Valerio fait des signes abstraits avec le

bras et qui nous font étrangement penser au signe de la Croix ; Olga lève puis baisse la tête sur le son des cloches et Esperanza jette de la poudre blanche devant elle en prononçant le son «haiama<sup>90</sup>». Tout ce parcours dure environ huit secondes et va être répété trois fois de suite de manière très précise et selon le même rythme. On voit bien ici que c'est la répétition superposée à la mécanisation qui fait beaucoup rire.

Il y a d'autres moments très drôles dans cette scène: l'illustration corporelle faite simultanément par Oskar et Esperanza sur le haut et le bas, l'illustration mécanique d'Oskar quand il montre les chiffres et les lignes au tableau, le placement de Michèle lorsqu'elle lit le Yi-king, -elle change trois fois de positions de manière symétrique- et le placement en ligne de tous les comédiens ainsi que la simulation de brûlure aux doigts. J'aurai pu analyser ces moments, mais ils fonctionnent sur le même mode que ceux qui viennent d'être étudiés.

Maintenant que nous savons pourquoi cette scène est comique, nous sommes en droit de nous poser la question suivante: est-elle parodique ? Par souci d'humilité face au manque de certitude, je ne me suis pas permis de l'analyser dans la rubrique parodie, et pourtant, elle navigue à la frontière de l'ambiguïté.

Si l'on prend le texte seul, on constate qu'il n'a absolument rien de comique. Il présente le Yi-king et son fonctionnement de manière objective. C'est, comme nous venons de le voir, toute la mise en scène qui est comique. Je viens d'employer le terme *mise en scène*. C'est exactement et précisément la seule chose que nous voyons dans cette scène. La précision avec laquelle les comédiens manipulent les accessoires et effectuent les actions, les placements scéniques, les fonctions de chacun et l'omniprésence de leur regard. Ils font devant nous un véritable rituel, comme il y a en a d'autres dans le spectacle, mais celui-ci est très particulier, car nous ne savons pas s'ils se moquent de ce qu'ils font. En d'autres termes, nous ne savons pas si cette mise en scène est parodique. Parodique, car elle nous fait penser au mouvement New Age dont la vocation est de transformer les individus par l'éveil spirituel et par voie de conséquence de changer l'humanité. Le New Age tente de ré-enchanter le monde face à la crise des idéologies, des valeurs et au refus de la croissance industrielle et du consumérisme. Il fait partie du phénomène global des nouveaux mouvements religieux nés dans les années 60. Le New Age a beaucoup cherché du côté des philosophies et des spiritualités orientales comme le Zen, le Bouddhisme ou encore le Yi-King. Bien que le spectateur a conscience

---

<sup>90</sup> J'ai pris la liberté de retranscrire phonétiquement ce que j'entendais.

de l'intérêt dominant pour les spiritualités orientales qui sont très présentes dans la culture contemporaine, il s'interroge tout de même sur le sérieux de ce qu'il voit. Nous sommes donc dans cet endroit trouble entre fiction et réalité que nous avons déjà étudié et ici, Oskar nous propose un jeu. Sommes-nous sérieux ? Sommes-nous moqueurs ? Paraissions-nous sérieux ? Paraissions-nous moqueurs ? Je pense qu'une grande partie de la réponse se trouve dans le terme *paraître*. Tout ce que font les comédiens a l'air très important et sérieux, mais eux ne paraissent pas l'être. Entre *être* et *paraître*, entre fiction et réalité, voici où se situe la dualité du théâtre d'Oskar G.M.

Cette analyse des procédés comiques nous fait donc revenir à notre questionnement de départ qui était: peut-on faire des choses sérieuses de manière non sérieuse ? Il semblerait que oui. La question qui reste à nous poser est donc la suivante: Pourquoi ?

## 4. Le sens du rire

Que pouvons-nous déduire de l'utilisation du comique dans ce spectacle ? Est-il positif ? Négatif ? Permet-il de critiquer ? De construire ? A t-il une raison d'être ? Semble-t-il gratuit ? Est-il gratuit ?

### 4.1. Le rire comme stratégie

Nous avons vu que l'ironie n'était pas un procédé couramment utilisé dans le spectacle. Il n'apparaissait de manière évidente que dans la scène de *L'hyper-politique*, ainsi que de manière éparse et très brève le reste du temps: les Suisses et leur rapport à l'argent, la parodie du suisse allemand, les chansons de Carla Bruni et la chosification de Maria. Ces micro-plaisirs agressifs donnent du relief à la structure comique de base s'en pour autant faire du spectacle un objet satirique ou destructeur. Ils sont là pour pimenter la dimension humoristique dont nous allons parler. On comprend grâce à leur utilisation que le spectacle n'est ni tout blanc ni tout noir et que les comédiens peuvent tout à fait, s'ils le souhaitent, «corser» un peu leurs propos. On ne peut donc pas dire que ce spectacle est ironique. Par contre, on peut se demander pourquoi ce procédé n'est que très rarement utilisé et dans quels contextes. Comme nous l'avons vu précédemment dans la scène de *l'hyper-politique*, il sert à traduire la désillusion de l'homme contemporain face aux grands discours politiques. Il a quelque chose à voir avec le désenchantement et permet de porter un regard critique sur le système dans lequel nous vivons. En n'utilisant qu'une fois ce procédé, on fait passer le spectacle à un autre palier. C'est le passage de la destruction à la reconstruction. Reconstruction de valeurs, d'idéaux et de croyances. Comme le dit Oskar G.M, «la scène de *l'hyper-politique* est un pic, il faut que ça balance parce qu'après on a la scène du sans-papier et celle des policiers. Il y a trois paliers de jeu. On mitraille le public, on fait monter la tension pour monter la pièce à un autre niveau puis on arrive à un plateau. De là, on va aller vers autre chose. Cette scène est un pont, il faut qu'elle fasse beaucoup rire.<sup>91</sup>»

J'ai parlé plus haut de l'effet de vide que le spectateur ressentait après cette scène. Le fait de rire beaucoup est comme un «lavement» du corps et de l'esprit. Une fois le gros rire passé, le spectateur se sent déchargé, détendu, comme vidé. Certains spectateurs ne

---

<sup>91</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 77.

lésinent d'ailleurs pas sur les termes et vont jusqu'à parler de «libération<sup>92</sup>» En effet, cette scène permet de faire le vide. C'est le trou dans la réalité dont nous parlait Oskar dans le *Prologue zombie*. Une fois qu'il y a un espace vacant, il y a de la place pour la nouveauté. Il n'est donc pas étonnant que la scène qui suit soit très sérieuse et qu'elle ne nous fasse absolument pas rire. Valerio nous parle de la Police et de son pouvoir sur le peuple, puis nous dit un poème :

*« Moi j'avais déjà perdu le sens  
Ce fut un de ces oiseaux gris des villes qui vous  
Tourment parfois dans la tête et  
Qui m'avertit avant de mourir:  
La beauté il faut se l'imaginer  
Il n'y a pas de beauté vraie dans la ville  
Jamais tu ne rencontreras la beauté objective  
Dans la rue  
21 instants plus tard j'ai inventé la belle:  
Euréka  
Dénué de jugement et croyant en une seule vérité  
Viva Love  
J'ai enterré cette colombe estropiée  
Et j'ai lavé mon regard dans la flaque des désirs  
Croyant que la vie n'est rien sinon soi-même  
Et je t'aime et je t'aime  
Et en ce moment je déborde  
J'y vais  
En toi je vais. »*

Valerio est face public. Il dit ce poème les yeux brillants et le sourire aux lèvres. Ce qu'il dit relève de la déclaration d'amour - je pèse mes mots - à l'Humanité. On sent dans ses paroles et dans la manière qu'il a de les dire, l'acceptation du monde tel qu'il est. On sent l'humilité qui rend heureux et qui donne la grâce. On sent que la vie n'a de sens qu'en elle-même. Et on sent surtout qu'il s'adresse vraiment à l'auditoire. Ce poème n'est pas une récitation. Il est profondément vécu par Valerio et le public en témoigne. La salle est muette. Ce moment est une ouverture à l'Être, dans le sens philosophique du terme, c'est-à-dire à la densité de la vie. C'est un moment *Kairos* par excellence. «*Kairos* c'est être au bon endroit au bon moment, mais surtout faire que toute chose soit au bon endroit au bon moment» dit Oskar à sa vraie fausse mère juste après cette scène.

L'autre moment *Kairos* est à la fin du spectacle, lorsqu'Oskar prend la parole. C'est, selon moi, le moment le plus émouvant de la représentation. Pour la première fois, on y

---

<sup>92</sup> Entretien avec une spectatrice, cf. annexes, p. 84.

voit deux comédiens, Oskar et Maria, sans «masques». En effet, Maria retire sa perruque, elle se «dénude théâtralement» et le fait de n'avoir plus aucun accessoire théâtral la rend très touchante. Quant à Oskar, il l'installe au sol très tendrement, l'observe et vient s'asseoir face public. Ses gestes sont simples et doux. On comprend que la scène va être émouvante. En arrière-plan, quatre comédiens adressent au public des phrases qui révèlent le potentiel de la situation que jouent Oskar et Maria: pour Oskar, choisir ou non d'embrasser Maria. Au-delà de la figure de mère qu'elle a jouée durant toute la pièce, Maria revêt à présent la figure de l'autre, du prochain.

«Quand il se baissa pour l'embrasser  
Quand il se baisse pour l'embrasser  
Quand il se baissera pour l'embrasser  
Quand il se baissait pour l'embrasser  
Quand il allait se baisser pour l'embrasser  
Quand finalement il pensa que peut-être c'était le moment pour se décider à commencer à se baisser  
et cette fois, sans qu'elle ne s'en rende compte, l'embrasser  
Il n'était pas encore tard  
Il n'était pas tard  
Maintenant c'est déjà après  
Ce n'est pas tard  
Tu es là maintenant  
Il ne fallait que se baisser pour l'embrasser  
C'est maintenant  
Habitant  
C'est maintenant  
Habitant<sup>93</sup>»

On comprend qu'il est question du temps de réflexion que l'on prend avant de faire un acte, du choix entre tel ou tel acte et donc des conséquences que cela engendre. C'est comme si tout à coup on revenait à ce qui était essentiel. Dans le cas présent, à la vie et à l'amour. L'amour entre deux personnes, mais aussi l'amour que l'on peut porter à son prochain. La plupart des potentialités énoncées par les comédiens sont nostalgiques sans pour autant être tristes. Le fait qu'ils répètent qu'il n'est pas trop tard est un aspect très positif et renvoie au proverbe «mieux vaut tard que jamais». Par ailleurs, le terme «habitant» est prononcé deux fois. C'est comme si le discours passait de la sphère privée à la sphère publique. Ce basculement de l'une à l'autre des sphères dénote l'importance des choix à faire en tant que personne dans la vie privée et en tant que citoyen dans la cité. Puis Oskar prend la parole. À qui avons-nous à faire ? À Oskar le comédien ? À Oskar G.M le metteur en scène ? Ou à un homme venu parler à d'autres hommes ?

---

<sup>93</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 40-41.



«Le jour suivant  
 Le jour suivant  
 Nous boirons dans un autre lieu les larmes de notre peine et nous ferons des cercles et des rassemblements  
 Et nous chanterons les chansons apprises de nos parents et de nos grands-mères  
 Et celles que nous avons entendues à la radio  
 Mais  
 Nous ne saurons pas de quelle manière ils étaient jeunes  
 Nous ne saurons rien de leurs complicités nocturnes  
 Nous ne saurons pas comment se construisait l'euphorie dans laquelle ils savaient vivre  
 Nous ne saurons pas combien ils jouissaient en regardant les couchers de soleil sur la plage  
 Nous ne le saurons pas  
 Nous saurons leurs noms et prénoms et quelques-unes des adresses des maisons où ils habitaient.  
 Nous saurons leurs brefs contrats de travail, leurs dettes envers la justice et leurs mouvements bancaires.  
 Nous saurons leurs arbres généalogiques ascendants et descendants  
 Nous saurons qu'ils ne possédaient pas grand-chose et qu'ils participaient à beaucoup de manifestations  
 Mais  
 Nous ne saurons pas qu'ils baisaient dans la cuisine et qu'ils dansaient dans toute la maison sur des musiques de différentes parties du monde  
 Nous ne saurons pas que c'était ça qui brillait dans leurs yeux tant et tant de fois, que ce n'était pas des larmes, pupilles de caramel disait quelqu'un  
 Nous ne saurons pas ce qu'ils faisaient les jours de lumière, où fatigués ou paresseux pour affronter la ville, ils décidaient de ne pas sortir de leur oasis  
 Nous ne saurons pas comment ils se régalaient en mangeant  
 Ni combien ils jouissaient en rêvant  
 Nous ne saurons pas pourquoi et de quelle manière [...]

Ça on ne peut pas le savoir  
 De même nous ne parviendrons jamais à savoir les choses que nous perdons quotidiennement en décidant de faire ce que nous faisons

Rester<sup>94</sup>»

Tout comme Valerio, Oskar a le regard vif, les yeux brillants et le sourire aux lèvres. Avec ce texte, il fait l'éloge de l'humilité de la vie. Il évoque poétiquement les petites choses quotidiennes qui font vibrer l'homme et qui rendent l'existence si dense. Tout en parlant de cela, il évoque ce que l'Histoire retient de l'homme: des données strictement administratives et matérielles. Rien d'intéressant. Rien de vibrant. Rien de vivant. En comparant ces deux aspects, le vivant et le matériel, Oskar opère un retour sur le spectateur. Il met en évidence le fait que la vie est tissée de banalités; banalités qui sont pourtant pleines d'intensité et d'émotions. Dès lors, l'image de Maria gagne en densité. Outre le fait qu'elle nous raconte l'histoire entre une mère et son fils - les liens de parenté parfois négligés et rejetés ainsi que les conflits intergénérationnels qui font manquer des choses - elle nous évoque à présent la mort. La mort d'une mère. Un corps inerte qu'Oskar regarde avec amour et émotion. Cela nous rappelle à quel point la vie est fragile

<sup>94</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images*, op.cit, p. 42-43.

et parfois trop courte, comme il ne faut surtout pas passer à côté de ces petites choses qui font la beauté de la vie. Un sourire. Un baiser. Un regard. Ces actes gratuits qui sont inestimables et profondément humains. Après de telles évocations, le matérialisme et le consumérisme semblent bien fades.

La première fois que j'ai vu cette scène, j'ai pleuré. Mais je ne pleurais pas de tristesse. Mes larmes étaient comme un doux mélange de bonheur et de nostalgie. Bonheur de ressentir le sublime. Car il est clairement question de sublimation ici. En chimie, la sublimation est le passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux. Et à quoi fait référence le texte d'Oskar ? Selon moi, au passage de la matérialité à la spiritualité de la vie. Et nostalgie d'oublier parfois à quel point nos vies sont riches de détails et de plaisirs simples que nous devons à tout prix cultiver pour être heureux. On touche ici à la densité de la vie. De plus, la présence fragile et sincère d'Oskar redouble l'effet de ses paroles. Son français parfois hésitant rend son texte très émouvant. C'est comme si on ressentait dans sa voix toute la fragilité de l'homme. Cette vision ultra positive de l'homme, bien que parfois troublante et grinçante comme nous l'avons vu, justifie tous les procédés comiques auxquels Oskar G.M a recours. En outre, cette séquence finale résout le trouble entre sérieux et non sérieux qui fut une grande problématique tout au long de ce développement. Elle permet rétrospectivement de comprendre que la posture des comédiens était absolument sérieuse et non ironique.

Je prends ces deux exemples, car ils sont très significatifs. L'effet n'aurait pas été le même si le poème de Valerio et le discours d'Oskar avaient été dits à d'autres moments. C'est parce qu'ils sont placés après de gros effets comiques, qui ont déchargé le spectateur, qu'ils ont un poids considérable. Et c'est de là que peut naître l'émotion. Une émotion pure envers la vie telle qu'elle est. Le rire est ici une véritable stratégie, il « ouvre des voies. Quelqu'un qui rit est ouvert à recevoir un discours<sup>95</sup>». Oskar le dit lui-même: «Dans mon travail, je me demande comment parler à un spectateur contemporain et comment faire pour poser une semence, un grain pour qu'il y ait une idée qui prospère<sup>96</sup>». Le comique serait ce langage contemporain. Il permettrait d'avoir accès à l'homme d'aujourd'hui, qui est assailli par les formes comiques présentées par la télévision. Mais ici, on ne fait pas ce que fait la télévision, à savoir user d'un rire facile et de mauvaise qualité. Ici, on utilise le rire comme une stratégie qui désarme le spectateur, qui le fait

---

<sup>95</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 77.

<sup>96</sup> *Ibid.*

réfléchir, et qui à l'inverse de la télévision ne l'endort pas, mais le réveille en le stimulant. On peut donc «utiliser le rire pour renverser le spectateur. Et le choc est plus grand. Le rire peut donc être très violent. Du coup, on se retrouve en face d'un rire qui provoque, car il peut diviser la salle. Il nous fait sortir d'une sorte d'indifférence, d'un monde qui veut nous mettre tous au même niveau, nous faire penser de la même façon, nous faire consommer de la même façon. Le rire va travailler dans ce sens.<sup>97</sup>» Notons qu'Oskar G.M a tout à fait conscience que le rire divise. À ce propos, il est intéressant de relever que certains spectateurs partagent cet avis. Lors d'une interview, l'un d'entre eux a dit ceci: « Je ne trouve pas que le rire soit quelque chose de positif en soi. Il exclut, il divise. Est-ce que ce n'est pas la solution de facilité que de rire ? J'aurais peut-être dû plus me concentrer sur les messages, ils sont peut-être passés à côté. Peut-être que le rire est contre-productif dans ce type de pièce.<sup>98</sup>» Cette remarque est intéressante pour deux raisons. Tout d'abord parce qu'elle montre bien à quel point le rire est une question personnelle et ensuite parce qu'elle pointe l'utilisation qu'on en fait. La question soulevée par ce spectateur est très pertinente: le rire perdrait-il sa fonction de sape à force d'en trop user ? La stratégie du rire utilisée par Oskar G.M se retournerait-elle contre lui ?

«Le débat commence [donc] au moment où l'on se pose la question de savoir comment le rire peut agir sur la scène et comment et pourquoi il doit être traduit en théâtre.<sup>99</sup>»

## 4.2. L'humour

Nous venons de le voir, ce spectacle n'est pas ironique. Qu'est-il donc ? Cette question peut être posée différemment: si les comédiens ne nous disent pas l'inverse de ce qu'ils disent, que disent-ils ? Nous avons vu que le comique venait majoritairement de la matière visuelle, du décalage entre ce qui était dit et ce qui était fait et montré. Mais quel est ce décalage ? Et pourquoi un tel décalage ? Pourquoi un tel regard sur soi-même et sur le monde ? Serait-ce de l'humour ? Oskar G.M serait-il un humoriste ? Sa position serait-elle d'approuver le monde tel qu'il est ?

---

<sup>97</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 77.

<sup>98</sup> Entretien avec un spectateur, cf. annexes, p. 83.

<sup>99</sup> Robert Abirached, «Le rire sous surveillance» in *Le Rire interdit, Théâtre(s) en Bretagne*, n°17, Presse Universitaire de Rennes, 2003, p. 132-133.

Selon Rabelais, «Le rire est comme un acquiescement au monde. Rire n'est pas se mettre à distance des hommes, mais adhérer à sa nature, en usant de la singularité qui lui a été donnée.<sup>100</sup>» Certes l'humoriste critique son monde, mais il y a dans ses propos une approbation qui laisse entendre «oui, ce monde est mal fait, mais mieux vaut en rire qu'en pleurer». Le rire serait comme «un espoir, comme la capacité de se soustraire de la tragédie. Si on a encore cette capacité de rire, alors on a une lueur d'espoir. Parce que le rire est très créatif.<sup>101</sup>» D'après Jean Émelina, l'humour est fondamentalement un mode de pensée et un état d'esprit, qui est «à la fois ou séparément philosophie douce-amère de la vie et fantaisie jaillissante de la pensée.<sup>102</sup>» Voici donc la grande différence entre ironie et humour: là où l'ironie fait grincer des dents parce qu'elle dénonce de manière négative et destructrice, l'humour danse délibérément sur la corde du mi-figue et du mi-raisin, renvoyant systématiquement à une espèce d'émotion que l'on ressent de manière positive.

J'ai très peu parlé de la tragédie dans ce travail, et pourtant il est évident que comique et tragique sont fortement liés. Dans *Kairos, sisyphes et zombies* ainsi que dans la plupart des pièces d'Oskar G.M, le comique est un état d'esprit qui devient de facto une manière de faire, de regarder, d'appréhender, et de répondre au monde. Cet état d'esprit est tout à fait conscient de lui-même et de ce qu'il provoque sur un plateau de théâtre. Il est un choix face à la tragédie - on trouve le terme «catastrophe<sup>103</sup>» dans le livre du spectacle -. Par ailleurs, on sait que la tragédie met en jeu l'affectif et l'émotionnel. Ceux-ci mettent l'homme en relation avec autrui. D'eux naît la compassion. Mais on sait aussi que le comique nécessite comme «une anesthésie momentanée du coeur» c'est-à-dire que le rire ne peut être qu'à condition que la tragédie prenne fin. En outre, le comique a besoin du tragique, c'est même sa seule raison d'être. Il ne peut prendre son élan libérateur qu'à partir de la conscience du tragique. Et comme nous l'avons analysé dans la partie précédente, l'émotion suscitée par le poème de Valerio et le discours d'Oskar n'existe que grâce aux moments préalablement comiques. C'est cette tension très palpable entre tragique et comique qui fait naître l'émotion. Une émotion pure envers la vie.

---

<sup>100</sup> Véronique Sternberg-Greiner *Le Comique*, Flammarion, 2003, p. 192.

<sup>101</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 79.

<sup>102</sup> Jean Émelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, 1996, p. 136.

<sup>103</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit*, p. 17.

Dans son entretien, Oskar G.M rajoute ceci: « Il ne s'agit pas de soigner la douleur, mais plutôt d'apprendre à vivre avec elle.<sup>104</sup>». En effet, comment mieux vivre la douleur qu'en l'acceptant, qu'en lui souriant et qu'en la regardant droit dans les yeux ? Rire de soi-même et du monde serait une manière de poétiser la réalité. Mais pas de n'importe quelle manière. D'une manière extrêmement positive. Et ce caractère positif, ce serait le Kairos. Lorsqu'Olga dit et répète cette phrase qui devient un leitmotiv: «c'est comme ça, c'est pas grave, ça va, super, merci!<sup>105</sup>», nous sommes exactement dans cette posture d'acquiescement face au monde. Nous sommes face à un «hakuna matata<sup>106</sup>» ou à un *Carpe Diem* occidentalisé et contemporanéisé. Serait-ce ce langage humoristique et contemporain qu'Oskar G.M cherche à atteindre ?

Notons tout de même une chose essentielle. Certes, il y a acceptation du monde tel qu'il est, mais cette acceptation n'est pas naturelle et ne va pas de soi. Elle demande un certain travail quant à la manière de recevoir et de considérer les événements. Elle demande d'une part une prise de conscience du rapport que nous entretenons au réel et d'autre part une gymnastique intellectuelle afin d'appréhender la vie sous un autre angle de vue. La pratique de l'humour permettrait ainsi d'apprivoiser la «matière vie» et de décaler le regard afin de percevoir d'autres réalités. À propos de cet apprivoisement, Monsieur Sanchez s'exprime très clairement :

*«Dans Kairos se révèle de manière nouvelle la bouffonnerie des Lumières. Celle du bouffon qui se montre ridicule, qui exhibe son corps fragile, qui sort de sa coquille d'escargot et se prête au piétinement... Ce faisant, il se rend disponible pour la réflexion, la critique, et même pour la moralisation. Toujours avec humour, parce qu'il sait que son discours n'est efficace que dans l'humour. Le bouffon des lumières est un être mélancolique capable d'apprivoiser sa mélancolie et de la transformer en rire; et le rire est aussi une dilatation du temps, le rire c'est aussi Kairos. Le bouffon sait qu'il ne peut trouver de solutions aux problèmes débattus dans la dimension du Chronos, et que seul le rire lui permettra de triompher – et d'être heureux – dans la dimension du Kairos.<sup>107</sup>»*

---

<sup>104</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit, p. 25.*

<sup>105</sup> *Ibid, p. 15.*

<sup>106</sup> «Hakuna matata» vient du proverbe kenyan «hakuna matatiso» qui signifie «sans souci».

<sup>107</sup> <http://www.alakran.ch/Dossiers/Kairos.pdf>, José Antonio Sanchez.

Nous avons déjà rencontré cette notion de «triomphe» chez Marcel Pagnol: «le rire est un chant de triomphe, c'est l'expression d'une supériorité [...]. Je ris parce que je me sens supérieur à lui, ou au monde entier ou à moi-même.<sup>108</sup>» Dans *Kairos, sisyphes et zombies*, il est évident que les comédiens rient d'eux-mêmes et du monde avant tout. Ils rient assez peu d'autrui et lorsqu'ils le font, c'est avec assez d'ambiguïté pour que le spectateur se sente libre de considérer cela comme une critique. C'est en cela que leur posture revêt un aspect hautement positif. Là où le rire négatif est une bassesse, le rire positif est une élévation. Il permet d'accéder à un autre niveau de vie.

### 4.3. Une philosophie politique du Kairos

Dans le livre du spectacle, la compagnie l'Alakran écrit ceci:

*« Nous donnons du sens à notre présence et à notre vie, et au projet artistique de manière générale, du fait que nous sommes ici, et parce que nous sommes dans cet espace avec vous. C'est ainsi dans cet acte public que nous faisons face à la catastrophe. Nous ré-interprétons ce lieu et ce moment que nous vivons et qui est malgré tout le présent qui nous est accordé de vivre. Essayons de trouver des solutions. Nous sommes en guerre, mais il faut réfléchir.<sup>109</sup>»*

Et pour réfléchir, il faut se mettre en action, il faut se questionner. Mais comment se questionner ? En transgressant le cadre de la représentation ? En modifiant les repères ? Outre l'auto-fiction que nous avons analysée en détail, il y a dans *Kairos, sisyphes et zombies*, deux moments de transgression du cadre de la représentation qui sont traités avec beaucoup d'humour: la montée sur scène des dirigeants culturels - que nous avons déjà analysé - et la sortie de salle du public. Ces deux moments sont très déstabilisants pour le spectateur. Alors que l'autofiction déplace la vérité, la montée sur le plateau et la sortie de salle déplacent physiquement les spectateurs. Le trouble dans lequel ils sont jetés est donc très concret. Dans le cas de la sortie de salle, la question qui est posée est

---

<sup>108</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947, p. 42.

<sup>109</sup> *Kairos, sisyphes et zombies*, *Texte et images*, op.cit, p. 17.

celle de la place. Une place à prendre, une place à laisser, une place en tout cas à questionner. Le choix est simple: sortir de la salle et accepter l'expérience proposée ou rester dans la salle. J'ai eu la chance d'assister à deux représentations dans deux théâtres différents. À la Comédie de Genève, une dizaine de personnes est restée dans la salle tandis qu'à la Grange de Dorigny, toutes sont sorties. Certes, la capacité des deux salles de théâtre est très différente, mais on peut malgré tout remarquer que le pourcentage de personnes restées dans la salle est très faible quel que soit le théâtre. Ainsi donc, une majorité décide de sortir quand une minorité reste. Tous font un choix. Ici, il n'est pas question de juger la qualité du choix, au contraire. Car que se passe-t-il pendant ces dix minutes ? Dans les deux cas, il se passe quelque chose. Les uns expérimentent l'exercice proposé par Oskar et les autres une réflexion par rapport à cette «non-expérience». Tous passent donc du statut de spectateur à celui d'acteur par le simple fait d'être en mouvement. Et c'est en cela que le spectacle *Kairos, sisyphes et zombies* est un spectacle politique. C'est dans cette proposition qui paraît de prime abord anodine que le spectateur est obligé de faire un choix. Un choix qui engendre une prise de position. J'attire l'attention sur la distinction entre un spectacle qui parle de politique et un spectacle politique. Selon moi, il y a une grande différence entre le propos et l'acte. Ici, ce n'est pas le propos qui est politique, mais l'aventure, le mouvement. En choisissant telle ou telle option, le spectateur fait un choix qui va impliquer des conséquences. Mais des conséquences tout à fait personnelles d'où l'importance du choix. Les spectateurs font ce qui leur semble bon pour eux sur le moment. Certes, l'acte de rester ou de sortir est anodin, mais il est un exemple et on comprend que ce sont des petites choses que naissent les grandes. En effet, si l'on réfléchit un peu au «message» de la pièce, on comprend qu'il est question de responsabilité personnelle. Une responsabilité personnelle au service de la collectivité. Une prise de conscience de soi et de ses choix dans le groupe.

À ce sujet, il a été très intéressant d'observer les spectateurs lors de la sortie de salle. Beaucoup d'entre eux s'observaient, justement; certains suivaient le groupe et sortaient, d'autres restaient assis, et d'autres encore allaient fumer une cigarette. Mais presque tous avaient le sourire. Pourquoi ? Peut-être, car ils étaient simplement en accord avec eux-mêmes. Et comme le dit si bien Esperanza dans *La discipline du désir*<sup>110</sup>: il ne s'agit pas de transformer la réalité en tentant de changer le monde, comme le disent si fort les politiciens et les religions, il s'agit de l'accepter en transformant notre relation au réel.

---

<sup>110</sup> *Kairos, sisyphes et zombies, Texte et images, op.cit.*, p. 15.

Et le geste politique est là. En acceptant de modifier son rapport à la réalité, par l'humour et l'auto-fiction entre autres, l'homme peut peut-être accéder au Kairos. Dans ce cas, l'humour est politique, car il exige de soi un déplacement intellectuel.

Dans l'entretien avec Oskar G.M, une phrase m'a particulièrement interpellée: «Le théâtre accomplit son rôle d'espace du jeu symbolique et après c'est là, dehors, qu'il faut se confronter à sa vie, aux vrais enjeux.<sup>111</sup>» Que devons-nous entendre par là ? Que le théâtre est un lieu où l'homme devrait s'exercer à rire ? Pourquoi ? Pour apprendre à vivre avec la tragédie ? À ce sujet, deux spectatrices interviewées, toutes deux âgées d'une soixantaine d'années, se sont exprimées en ces termes: «Je pense que c'est aussi une thérapie le rire, le sourire.<sup>112</sup>», «On dit que c'est une véritable thérapie, que ça permet de se soigner, j'en suis tout à fait persuadée.<sup>113</sup>» Plus qu'une philosophie, le rire serait-il un remède ? Une nouvelle recherche serait nécessaire pour répondre à cette interrogation. Toutefois, il est très singulier de noter que seules ces deux femmes parlent de thérapie. Comme si, outre le fait que le rire a des vertus salvatrices, il avait quelque chose à voir avec la sagesse.

---

<sup>111</sup> Entretien avec Oskar G.M, cf. annexes, p. 78.

<sup>112</sup> Entretien avec une spectatrice, cf. annexes, p. 87.

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 84.



## 5. Conclusion

Tout au long de cette recherche, nous nous sommes interrogés sur la nature des comiques mis en jeu dans *Kairos, sisyphes et zombies*. Nous sommes parvenus à discerner quelques-uns de ces procédés de manière objective. De la parodie, à la farce en passant par le stéréotype, nous avons analysé le fonctionnement de ces procédés. Puis, nous avons tenté de comprendre leurs raisons d'être et leur nécessité. Pourquoi faire une farce à tel ou tel moment ? Pourquoi utiliser l'ironie dans tel ou tel cas ? La question spatio-temporelle des procédés comiques s'est révélée très intéressante et essentielle pour un bon entendement dramaturgique. Grâce à cette réflexion, nous avons pu découvrir qu'émotion et rire étaient tout à fait compatibles. Que du rire pouvait naître l'émotion. Les termes «triomphe», «comique absolu» et «sublime» ont été évoqués et nous ont permis d'appréhender ce que nous avons appelé l'humour. Par effet de conséquence, nous avons compris comment le rire pouvait être une véritable stratégie et non une fin en soi. Le rire étant un moyen, il peut permettre de déplacer et de faire réfléchir le spectateur, ceci à des fins politiques dans le cas de *Kairos, sisyphes et zombies*.

Malgré toutes ces analyses et découvertes, une zone d'ombre restait présente. Pourquoi les comédiens sourient-ils au public ? Quelle est la nature de ce sourire ? Certes, nous avons vu qu'il témoignait une certaine gratuité et un état d'esprit humoristique, mais quelque chose restait obscur. Au commencement de ma recherche, une des questions était de savoir pourquoi les comédiens avaient l'air de sourire gratuitement au public. Était-ce une manifestation de la bêtise ? Lorsque nous avons découvert que le sourire faisait partie d'une posture positive globale, nous avons d'emblée compris que cette problématique était beaucoup plus profonde qu'elle n'y paraissait. Par réflexe, je cherchai la définition de bêtise dans le dictionnaire. Celle-ci y était définie comme un manque d'intelligence. De toute évidence, cela n'était pas le cas dans ce spectacle. Le sourire était au contraire empreint d'intelligence et de subtilité. Par contre, je découvris qu'un des synonymes de *bêtise* était *l'idiotie*. De file en aiguille, je cherchai l'étymologie de ce terme et je constatai avec étonnement qu'en grec, *idiot* signifiait «simple, singulier, qui se suffit à lui-même, qui n'a ni reflet ni double.<sup>114</sup>» Très

---

<sup>114</sup> <http://www.cahiers-idiotie.org/nous.html#principes>

intuitivement, je fis des recherches plus poussées et découvris que *l'idiotie* était un véritable courant de recherche scientifique.

*L'idiotie* fait l'éloge du monde tel qu'il est. Le Penseur idiot - le chercheur ou l'artiste - accueille tous les objets comme des espaces de pensée, ignorant joyeusement les conventions qui discriminent les singularités indignes de la pensée sérieuse, ou qui les parquent dans des scènes théoriques pré-autorisées. *L'idiot* se ré-approprie les théories et les grandes questions existentielles de son époque. Il les appréhende avec ses yeux et les traduit avec son *idiolecte*<sup>115</sup>. N'est-ce pas ce que fait Oskar G.M ? Ignorer joyeusement les conventions et la bienséance ? Faire monter les dirigeants culturels sur le plateau pour y dénouer les ficelles financières des arts du spectacle et dans la ville de Irún en Espagne, faire jouer à un véritable sans papier son propre rôle; ne sont-ce pas là des actes extrêmement singuliers, aussi symboliques soient-ils ? De plus, n'avons-nous pas analysé la portée humaine et existentielle de ce spectacle ? À travers, entre autres, les thèmes abordés tels que la consommation, la responsabilité personnelle et politique, la mort et l'amour ? N'avons-nous pas senti dans *Kairos, sisyphes et zombies* le réel et son double: des thématiques politiques contemporaines pour un regard poétique atemporel<sup>116</sup>? Un regard tantôt parodique, tantôt ironique, très souvent humoristique, mais surtout un regard qui invente sa propre manière de regarder ? Un regard «qui ne préjuge pas du sens du réel, plus encore, qui ne préjuge pas que le réel a un sens ou serait doublé par un sens qui le dépasse.<sup>117</sup>» ?

À l'aube de cette découverte, de nouvelles questions se posent. Quelle est la véritable nature du théâtre que pratique Oskar G.M ? De nombreux éléments vont dans le sens d'une posture plus ou moins idiote. Et en effet, ne réinvente-t-il pas un certain type de regard sur soi et sur le monde ? Outre l'humour, qui comme nous l'avons vu est un état d'esprit, ne nous donne-t-il pas à voir un monde à appréhender sous un autre angle de vue ? Un théâtre qu'il s'agit d'expérimenter dans l'instant et dans lequel le spectateur est libre de s'exprimer ? Oskar G.M serait-il un artiste *idiot* ?

---

<sup>115</sup> *L'idiolecte* est la manière personnelle que nous avons de nous exprimer.

<sup>116</sup> Hors du temps chronologique.

<sup>117</sup> <http://www.cahiers-idiotie.org/nous.html#principes>

## 6. Bibliographie

### Corpus

- *Kairos, sisyphes et zombies* d'Oskar Gomez Mata, dans une mise en scène d'Oskar Gomez Mata, captation réalisée par la Comédie de Genève, 2009.
- *Kairos, sisyphes et zombies* d'Oskar Gomez Mata, dans une mise en scène d'Oskar Gomez Mata, captation réalisée par Audrey Cavelius à la Grange de Dorigny, novembre 2009.
- *Kairos, sisyphes et zombies, Textes et images*, Genève, Juillet 2009.

### Études sur le comique

#### Sur la catégorie du comique et de la comédie

- Baudelaire Charles, *De l'essence du rire* (1846), in *Oeuvres complètes*, éd. M. Jamet, Laffont, «Bouquins», 1980, p. 696, 701.
- Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 2002. Un travail dirigé par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, Quebec.  
[Http://sergecar.club.fr/oeuvre/Bergson\\_le\\_rire.htm](http://sergecar.club.fr/oeuvre/Bergson_le_rire.htm), (consulté le 17/04/2009)
- Defays Jean-Marc, *Le Comique*, Paris, Seuil, 1996.
- Emelina Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996.
- Pagnol Marcel, *Notes sur le Rire*, Paris, Nagel, 1947.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Sternberg- Greiner Véronique, *Le Comique*, Manchecourt, Flammarion, 2003.

#### Sur le comique et la comédie contemporains

- Du Bled Caroline, « La seule chose qui nous intéresse dans le comique, c'est le tragique », in *Revue d'études théâtrales*; registre 11/12, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2007, pp. 209-215.

- Lipovetsky Gilles, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.
- Losco-Lena Mireille, «Le comique comme détour: Georges Tabori», *L'Avenir d'une crise*, actes du colloques de Paris III (2001) *Etudes Théâtrales* n°24/25, Louvain-la-Neuve, 2002.
- Losco-Lena Mireille, «Du comique dans le dialogue dramatique contemporain» in *Dialoguer: un nouveau partage des voix*, actes du colloque de Paris III (2004), *Etudes Théâtrales* n°33, tome II, Louvain-la-Neuve, 2005.
- Losco-Lena Mireille, «Rire, folie, chaos, désastre: vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain», *Rires et littérature, Mélanges Jean Serroy, Recherches et travaux* n°66, Grenoble 2006.
- Losco-Lena Mireille, «Confusions et ambiguïtés autour du comique», *Théâtres/Public* n°194: *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?*
- Mongin Olivier, *De quoi rions-nous ?*, Paris, Hachette, 2006.
- Suhamy Henri, *Que sais-je ? Les figures de style*, Puf, 2006.
- *La Dérision, le Rire*, Revue internationale de l'imaginaire, Babel n°132, 1995.
- *Le Rire interdit, Théâtre s en Bretagne* n°17, Presse universitaire de Rennes, 2003.

### **Articles de presse sur le spectacle *Kaïros, sisyphes et zombies***

- Adamo Ghania, «Kaïros s'ouvre sur le large et les surprises», *Swissinfo.ch*, 22 mars 2009.
- Berforini Angelina, «Gomez Mata, homme orchestre», in *Mouvement*, Paris, 5 mars 2009.
- Boulmer Agnès-Maritza, «Derrière le trou il y a tout», in *360°*, Genève, décembre 2008-janvier 2009.
- Friedli Katherine, « Le temps revisité sur scène», in *La Côte*, 18 août 2009.
- Garraz Danièle, «Kaïros sous le signe de Dad et de l'esprit zen», in *La Provence*, 16 juillet 2009.
- Genecand Marie-Pierre, «Un air de foie libertaire à la Comédie», in *Le Temps*, 20 janvier 2009.
- Hartmann Dominique, «L'Alakran au bon endroit», in *Le Courrier*, 17,18 janvier 2009.
- Zimmermann Pascale, «Kaïros secoue sec, et on aime ça», in *Tribune de Genève*, 17,18 janvier 2009.

## 7. Annexes

### 7.1. Les interviews

#### 7.1.1. Oskar Gomez Mata: 18 décembre 2009, Buffet de la Gare, Genève.

- *Quelle est la place du rire dans ton travail ?*

Dans mon travail, il y a une dimension liée au plaisir. Le plaisir dans le travail et le plaisir dans la salle. L'acte théâtral, c'est le plaisir du jeu. Le théâtre doit être un moment de jeu et de plaisir ludique, ça doit servir à s'exercer pour la réalité, pour la vie. Il est une partie de la vie, mais ça doit permettre de prendre position.

Le rire ouvre des voies. Quelqu'un qui rit est ouvert à recevoir un discours. Dans mon travail, je me demande comment parler à un spectateur contemporain et comment faire pour poser une semence, un grain pour qu'il y ait une idée qui prospère.

Le rire ouvre. C'est un moyen. Ça me fait plaisir de rire, mais c'est aussi une stratégie de travail. On peut, dans un jeu un peu pervers, utiliser le rire pour renverser le spectateur. Et le choc est plus grand. Le rire peut être très violent donc.

Dans la scène du «sans-papier », on est confronté à un autre type de rire. Ça fait rire à différents endroits de la salle et à des moments différents. Il y a des gens qui ne rient pas du tout, il y en a qui rient beaucoup, d'autres qui rient malgré eux.

Il y a aussi différentes qualités de rire. Les gens se surprennent à rire. Je trouve ça bien que le rire arrive par vagues, car les gens commencent à se regarder dans la salle et ils se demandent: « pourquoi il rit ? Pourquoi je ne ris pas ? ». Il y a une prise de position. On se rend compte qu'on n'est pas forcément dans une masse ou un groupe d'aliénés. On s'affirme dans notre position. Il y a des gens qui rient beaucoup et trouvent ça drôle, mais il y en a qui résistent beaucoup et qui disent qu'on ne peut pas parler de la réalité comme ça, de cette manière ludique. Du coup on se retrouve en face d'un rire qui provoque. Provocateur, car il peut diviser la salle. C'est intéressant, car on sort d'une sorte d'indifférence, d'un monde qui veut nous mettre tous au même niveau, nous faire penser de la même façon, nous faire consommer de la même façon, alors que le plaisir est peut-être de se dire «c'est bien que ces gens là s'habillent comme ça mais moi j'aime comme ça et je suis content». C'est bien qu'il y ait des réactions différentes. Ça fait réagir. Le rire va travailler dans ce sens.

La scène de l'hyper-politique est un pic. À ce moment du spectacle il faut que ça balance parce qu'après on a la scène du sans-papier et celle des policiers. La scène de l'hyper politique accomplit une mission quant à la tension dramatique du spectacle et cela à plusieurs niveaux, car on a: la politique, la nudité et l'hélium qui déforme la voix. C'est le gros gag facile 1er degré et ça fait marrer, mais on est confronté à quelque chose, on subit un discours et en même temps on est obligé de regarder les deux pénis de ces deux mecs. Il y a 3 paliers de jeu. On mitraille le public, on fait monter la tension pour monter la pièce à un autre niveau, puis on arrive à un plateau. De là, on va aller vers autre chose. Cette scène est un pont, il faut qu'elle fasse beaucoup rire, ça doit être un gros rire.

• *À propos de la scène où Esperanza joue avec la couverture en léopard*

Cette scène est complètement absurde. Elle arrive avec cette couverture léopard, elle la traite comme un animal, c'est une femme qui est un peu ailleurs avec tout un monde mystérieux autour. Elle accomplit un rôle de voyante. Elle amène une dimension: la discipline du désir: faire que toute chose soit à la bonne place en fonction de nos désirs.

Il s'agit de ne pas subir la réalité, mais de la transformer, ce qu'on trouve dans l'exercice Kairos quand les gens sortent. C'est d'ailleurs le moment le plus important de la pièce.

Et tous les gestes qu'elle fait doivent nous tirer par le bout du nez. Ici c'est encore un autre rire. C'est un sourire. On se demande « qu'est ce qu'elle a cette femme ? » On doit se poser la question.

• *À propos du clown et du rapport frontal au public*

On est tout le temps en aparté. Encore aujourd'hui avec Esperanza, on se dit pour rigoler « t'es vraiment un clown, il faut arrêter de faire l'artiste clown ».

Faire le clown est un vrai plaisir. Ça nous a beaucoup servi quand on a attaqué le rapport direct au public. D'une manière générale, tout ce que je fais a à voir avec l'aparté, et je me demande jusqu'où on peut développer cette idée d'aparté, qui est une des bases du clown. On balance l'émotion au public et on revient à la situation, on est tout le temps en train d'entrer et de sortir.

• *Il y a plusieurs dimensions de rire: la première c'est que quelque chose nous fait rire, la deuxième c'est que vous nous montrez que cette chose est drôle et la troisième c'est quand vous riez avec nous de cette chose qui est drôle. Il y a comme une triple attention portée sur le même objet.*

C'est ça. On démonte un peu plus le jeu masqué, on a des grosses ficelles masquées. C'est presque comme si le comédien enlevait son masque et qu'on le voyait un moment commenter la pièce. On ne fait pas de personnages, mais on est quand même dans une situation. Par exemple avec la scène des ballons, on est en plein dans un type d'attitude, de jeu même si on est avec le public. Mais il y a des moments où on casse ça, où on reste avec le costume -on va dire le masque- mais c'est nous. Ce sont les comédiens qui apparaissent derrière le masque donc c'est encore un autre palier.

C'est important parce qu'il y a des moments dans la pièce, comme après les escargots, l'extrême droite, etc. Je dis «on avait une pièce de théâtre et maintenant on n'a plus rien». Ce que je dis est dur, et on se décale. Au lieu de rester dans la tension émotionnelle, on se décale juste un peu et on revient à une sorte de regard du jeu. On part de la réalité, on a touché du réel, mais les amis ce n'est pas le vrai, décalons-nous, c'est un jeu, voyez comme c'est un jeu. Du coup ça nous libère, on est tranquille.

Le théâtre accomplit son rôle d'espace du jeu symbolique et après c'est là, dehors, où il faut se confronter à sa vie, aux vrais enjeux. Mais ici on peut jouer à ça, on peut jouer presque dans le vrai ou même carrément dans le vrai.

• *C'est parfois tellement vraisemblable ce qu'on voit sur le plateau. Cette manière que vous avez de trouer la réalité. Ce vendeur de roses qui débarque de nulle part, cette femme que tu présentes comme ta mère... On doute et quelque part vous gagnez*

Qu'elle le soit ou pas est égal, mais ce qui est important c'est que les gens se posent cette question une fois: «Est-ce qu'il est capable d'amener sa mère et de lui mettre cette perruque ?»

• *L'utilisation et la traduction de l'espagnol au français font beaucoup rire parce qu'on comprend tout ce que vous dites, qu'on parle ou non l'espagnol. En plus, la vieille femme a l'air d'une petite fille, ça nous fait penser à l'émission de Jaques Martin, pour les français, dans laquelle le présentateur est toujours en train de poser les mêmes questions: «elle est où ta maman ? Et ton papa ?» puis les petits enfants répondent sagement, car ils sont bien élevés. J'ai l'impression*

*que tu prends le jeu au vrai sens du terme: on joue pour s'amuser aussi, pour prendre de la distance, pour rigoler de quelque chose.*

Si on parle du rire, et pas seulement le fait de rire dans le sens de s'amuser, de prendre du plaisir, mais comme un espoir qui viendrait de là, comme la capacité à se soustraire de la tragédie. Et pourtant parfois je ne suis pas très optimiste, mais si on a encore cette capacité de rire, alors on a une lueur d'espoir. Parce que le rire est très créatif.

- *Dans le livre L'ère du vide de Gilles Lipovetsky, il y a un essai sur la société humoristique, sur comment les médias produisent un rire vide qui endort les gens. Il me semble que dans Kairos, on a des rires qui nous gênent et qui nous réveillent. On rit parce qu'on réfléchit et on rit après. Il y a un rire en deux étapes.*

Chez certaines personnes très moralistes, cette dimension du rire dérange énormément. C'est comme si pour réfléchir et pour être intelligent, on ne devait pas rire, mais on devait réfléchir alors que le rire comporte toute une activité physique, c'est tout le corps qui se met à l'oeuvre, l'intellectuel vient après.

Le rire en deux étapes est très intéressant. En effet, on rit juste après. On a vu, on reste un peu comme ça et on comprend. Du coup c'est un rire libérateur parce qu'on crée du sens. On a compris pourquoi.

- *Il y a différents niveaux de rires. D'abord, on regarde et on rit. On se demande: «mais qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qu'ils font ? » et après on rit parce que l'on comprend ce qui se passe. Il y a donc un processus dans le rire. Il se transforme pendant l'action.*

C'est une histoire de construction par couches et ce qui est intéressant c'est que dans ces couches, le spectateur voyage d'ici à là.

Il y a aussi un rire qui ne laisse pas la place. Si tout le temps on était sur les grosses ficelles, ça serait trop.

- *À propos de Desproges et Devos*

Il y a des moments qui ne sont pas du tout drôles. Avec Devos, parfois tu penses «mais où il va ? Il est en train de se casser la gueule». Dans la salle c'est pathétique et comme il joue beaucoup avec son âge, on pense qu'il se plante. Et tout d'un coup, il renverse la situation. En fait, il touche vraiment le côté où le public se sent mal. On se sent mal par rapport à ce gars qui est en train de se prendre un «bide» énorme devant nous, alors qu'en réalité, il sait très bien où il va. Et quand il renverse la situation, on comprend et on rit de soulagement, on rit du jeu.

Chez Devos, quand tu comprends, tu es créatif mais tu te prends une claque. Se prendre une claque c'est parce qu'on est surpris et parce que le gars a réussi à nous faire passer à un autre niveau. C'est pour ça que des fois il faut mettre les grosses ficelles, que des fois il faut décaler les choses et que d'autres fois encore, il faut que ça ne soit pas du tout drôle. C'est les différents niveaux de rire.

- *C'est toujours une stratégie dramatique: dans quel état veut-on mettre le spectateur ? Par rapport à la scène où Michèle pose des questions au vendeur de roses...*

Je ris, je ne peux pas l'éviter, mais je sais que c'est terrible. Tout d'un coup, tu es un peu déchiré parce que tu ris, tu trouves ça rigolo et en même temps, intellectuellement, tu sais que c'est affreux. Mais il faut que tu te places entre ces deux-là. Il faut faire un choix, et là c'est un beau parcours parce que tu dois vraiment réfléchir.

Le problème de notre société c'est qu'elle ne veut pas voir. Dans notre société de riches, c'est la «bonne conscience» qui nous aide à nous justifier. Il y a les bons, «nous» et il y a les mauvais, «eux», mais «nous» on est les bons. Il y a des gens qui se disent ça pour avoir bonne conscience, alors qu'on est quand même tous des meurtriers du fait de vivre dans un pays riche.

- *Peut-on dire que le rire a une dimension didactique dans ton travail ?*

Ça nous aide à apprendre. Oui. Ça nous aide à être créatifs, à penser.

- *Quel est ce code du sourire chez les comédiens ?*

Avec le sourire on adhère, on dit oui. On dit qu'il faut que ce soit facile. C'est la facilité. Pourquoi ? Qu'est-ce qu'on prétend en venant sur un plateau ? Je prétends que les gens comprennent ce que je veux dire, j'essaie de communiquer et après, qu'ils soient d'accord ou pas, c'est autre chose, mais qu'ils me comprennent bien.

Donc, il faut que ce que je fasse passe dans la salle, et souvent ça passe mieux avec un sourire parce qu'on adhère à quelque chose. À nouveau, ça sera une stratégie, mais c'est agréable aussi. Quand on est attaqué par des gens qui ne sont vraiment pas d'accord et qui veulent détruire le propos qui est sur scène, au lieu de se fermer, il est plus facile de sourire.

J'ai fait beaucoup d'aïkido. L'aïkido, c'est donner la meilleure image de soi-même à l'ennemi. Parce que quand tu vas être attaqué, tu ne vas pas essayer d'aller contre et de convaincre l'autre qu'il n'a pas raison. Tu vas prendre son énergie pour lui montrer que peut-être il n'a pas raison. Tu vas mener son énergie à 0 pour la transformer en quelque chose de positif.

Je fais tout le temps ça avec le public. S'il y a quelqu'un qui me dit «ce que vous faites c'est vraiment de la merde», je dis «oui peut-être que vous avez raison. Je prends son propos et je le laisse s'épuiser. À partir de là, quand il est à 0, je dis «mais il y a aussi des gens dans la salle qui sont contents et très enthousiastes. Donc, peut-être que vous avez raison, mais peut-être que vous avez tort».

Je renvoie à la responsabilité. Et le sourire est très important, car il est une acceptation: on accepte à travers le sourire. Il y a une facilité, on laisse venir l'autre à travers le sourire. Si je me ferme il y a un mur, une barrière et c'est fini.

- *Le procédé de décalage*

Le décalage c'est: on pense qu'on est là et on part là-bas tout d'un coup. On se dit: «on n'était pas là-bas on était ici». C'est important «ici et là-bas» mais surtout ce qui est important c'est tout l'espace qu'on laisse au milieu pour la personne qui regarde.

«C'est sa mère ou pas ?» C'est tellement gros que tu décales la vérité, donc la personne qui regarde va devoir choisir entre le vrai ou le faux. Si tu te poses la question «est-ce que c'est sa mère ?» c'est-à-dire que tu penses que peut-être c'est sa mère, tu passes de vraie mère à fausse mère, et c'est cet espace qui permet le décalage. On entre dans quelque chose et on se retire. Quand on rit sur le plateau, c'est qu'on est sorti d'une chose. Tu poses quelque chose, tu es à l'intérieur et tu sors, donc forcément la chose est posée, mais tu es ailleurs; et celui qui voit tout ça se dit «avec quoi je reste ? Avec ça ou avec ça ? Ou je reste entre deux». La lecture est donc toujours multiple.

- *Vous êtes toujours en train de jouer entre deux objets et le public passe de l'un à l'autre*

«Tu poses ton image». C'est bien de concevoir soi-même comme un objet, comme quelque chose qu'on pose sur le plateau. On laisse des traces dans l'espace, comme si on était des objets et toi tu passes entre une chose et l'autre. Le spectateur fait la même chose et il a énormément de choix de lecture et le choix est très important. Il faut absolument que les gens choisissent. Qu'ils prennent des décisions, qu'ils prennent position. «Je veux ça. C'est ça que j'aime, je veux ma vie comme ça, je veux une ville où il y a des gens de partout ». Il faut qu'on soit critique, qu'on sache discerner.

- *Sur le vrai et le faux*

Vrai. Faux. Tu construis et tu déconstruis. C'est un mécanisme de construction, d'action. C'est important, car les gens ne comprendront pas tout, mais ils sentiront et ils devront



prendre position, car ils ne peuvent pas disparaître.

C'est le mécanisme de pensée qui est important dans mes pièces et quand on dit «le sourire facile», c'est vrai et je pense que c'est important que le comédien puisse passer d'un objet à l'autre facilement. Ça va aussi donner une certaine image de l'être humain tout ça, et pour le public, ça lui permettra de passer et de se transformer facilement.

Avec le rire on prend une distance: on passe d'un objet à l'autre et c'est régénérateur, ça lave, c'est salubre.

• *Par rapport au rire provoqué par le bas corporel*

Si on avait tout le temps un rire intelligent, on en aurait marre. Le premier degré est très important. Dans le public, le rire se manifeste avec des tensions et des mouvements différents. Des fois ce sont des vagues, d'autres fois des points différents de la salle et d'autres fois encore il est comme un bloc massif. Parfois, on a besoin d'un gros rire qui fasse bloc et qui envahisse tellement la scène qu'on ne puisse plus continuer, qu'on doive s'arrêter pour le laisser s'étouffer.

Le rire est aussi un moyen de modifier la matière «public».

Je tiens au fait qu'on puisse réfléchir en ayant du plaisir et en riant.

## 7.1.2. Les spectateurs: 27 septembre 2009, La Grange de Dorigny, Lausanne.

### 1. Homme 30 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Créatif, surprenant, suscitant la joie.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

Au début, le ton qu'il a pris et puis quand il a emmené sa maman sur scène, comme c'est surprenant, tu ris. C'est la surprise qui suscite le rire.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Pas de manière directe. Les gens rient de manière éparse sans que ce soit tous en même temps, à un moment précis. Chacun riait un peu à la façon dont il comprenait le spectacle, comment il le vivait, c'est ce qui me fait dire que ce n'est pas un rire provoqué, où t'appuies sur un bouton et tout le monde rit, mais un rire beaucoup plus subtil, beaucoup plus fin, beaucoup plus intelligent.

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

C'est une philosophie de vie, une façon d'aborder les événements, répondre à l'absurde, ça peut être l'absurdité d'une expérience au quotidien, un rire comme une belle réponse à la vie, et puis aux questions que la vie nous suscite. Une réponse possible. Un des messages qu'ils essaient de faire passer.

- *Peut-on rire de tout ?*

c'est pas aussi simple que ça. Par rapport à une situation posée sur scène, les rapports entre les gens, le rire c'est ta seule possibilité. Comme c'est décalé, exagéré, ça suscite une réaction hilarante. Moi j'ai ri de joie, joie de vivre une situation loufoque et invraisemblable. C'est un rire de bonheur, tu es bien alors tu ris et alors c'est un rire qui se communique dans le public, il y avait quelqu'un à côté de moi qui riait et ça augmentait le mien, tu ris ensemble le spectacle, on riait de manière fine et on se passait le rire entre les différents membres du public.

- *Pensez-vous que rire et sérieux sont compatibles ?*

Oui. Ici, c'est la rencontre entre quelque chose de sérieux et la joie des comédiens de dire ce qu'ils disent. On a envie de ressentir la même chose qu'eux.

- *Quelle est la place du rire dans votre vie ?*

Une grande place. Rire de moi-même. Beaucoup de gens me trouvent sympathique parce que je suis capable de rire de mes propres gags. Je suis de nature joyeuse. Le rire est aussi ma manière d'aborder des situations absurdes, même tragiques.

## 2. Homme 30 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Surprenant, absurde, divertissant.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

J'ai ri assez souvent. Parce qu'ils reprenaient des codes du stand up, du one man show, et que ça marchait, c'était efficace. Ça me ramenait à quelque chose de connu que je trouve assez efficace et qui est de ma génération.

J'ai ri au début parce que je ne pensais pas que ça allait partir sur ce pied là. On voit cet ami qui s'exprime dans ce français un peu hésitant, il bute sur les mots, ça m'a rendu complice. On peut croire que parce que c'est du théâtre contemporain, ça exclut un peu et on pourrait se dire ça va peut-être être un peu difficile, mais comme ça part tout de suite sur une note comique on est très vite rassuré et on rit.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Oui et non. Ses codes sont assumés, c'est clairement fait pour faire rire. On sent une complicité avec le public à ce niveau-là.

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

Mettre le public un peu à l'aise, pour faire passer des messages. Il y a des moments qui n'appellent pas du tout le rire, qui sont grinçants, dérangeants. Peut-être qu'en alternant des moments sérieux avec des moments de rire ça permettra que la pilule passe plus facilement. Mais je ne sais pas si le rire va permettre autre chose que de faire passer ces moments plus facilement. On est moins sur la défensive, plus ouverts. Alors que si on est dans un contexte difficile, on doit se préparer, on sait qu'on ne se laissera pas faire à tout ce qu'on reçoit. Le rire c'est plus profond que ça, ce n'est jamais uniquement positif, c'est mixte. On ne rit jamais pour les bonnes raisons. Je ne trouve pas que le rire soit quelque chose de positif en soi. Il exclut, il divise.

Du côté du public, il y a une sorte de complicité qui se crée. On est souvent très attentif aux rires des autres personnes dans le public, parce que si on rit en même temps qu'eux on est alliés et ça nous permet de nous armer contre les choses moins faciles.

Le rire n'est pas alibi. Le rire n'est pas un plaisir purement positif.

- *Pensez-vous que rire et sérieux sont compatibles ?*

Oui. Le rire est lui-même difficile. Est-ce que ce n'est pas la solution de facilité que de rire ?

J'aurais peut-être dû plus me concentrer sur les messages, ils sont un peu passés à côté.

Peut-être que le rire est contre-productif dans ce type de pièce.

- *Quelle est la place du rire dans votre vie ?*

Une grande place. Le rire, l'ironie permettent de détruire certaines choses. Ça peut donc être très violent. Par exemple pour révéler des choses chez les gens, et chez moi le premier, parce qu'on peut aussi se mettre en difficulté en riant. On s'exclut soi-même en essayant d'apparaître absurde ou ridicule dans certaines situations. Il faut chercher cet équilibre.

Le rire est un instrument.

### 3. Femme 65 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Tendre, drôle, un peu effiloché.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

La scène avec la maman, très drôle et très tendre qui par sa rareté et son étrangeté déclenche un rire de complicité.

Il y a des moments très désopilants, il y a les chansons suisses, ce sont des parodies de tyroliennes à l'ancienne. Très joli moment.

Il y a quelque chose qui est libéré. Il y a une libération chez la personne.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Ils veulent faire prendre conscience, mais par la drôlerie, par l'humour. C'est quand même très décalé. Les personnages se présentent comme «Mr tout le monde», mais Mr tout le monde d'il y a 25 ans. Ils sont habillés comme les campeurs des années 50 ou 60. C'est un effet de décalage qui suscite la drôlerie.

Je crois qu'ils veulent créer des émotions, faire réfléchir, mais des émotions dans le registre de la drôlerie. Mais ce n'est pas le but principal, c'est ce qu'on appelle un humour de qualité, car le rire est suscité, mais avec des émotions complexes quand même.

La maman dont on s'occupe gentiment est un personnage très drôle, car on la traite comme une petite fille très sage qui elle ne doit pas bouger. J'ai quand même remarqué qu'on l'évacuait de la scène quand son fils se met à moitié nu, peut-être qu'elle ne sait pas ce que fait son fils !

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

Le rire est comme un outil. C'est une variété assez subtile de clown. Par exemple, les personnages féminins sont décalés par rapport aux codes habituels de séduction et de jeu d'apparence. Ce sont des clowns au féminin, mais pas avec les oripeaux traditionnels.

- *Pensez-vous que rire et sérieux sont compatibles ?*

Même dans un spectacle aux tonalités tragiques il peut y avoir des moments de rire et de drôlerie, parce que sans ça ça voudrait dire qu'il y a un parti pris; soit on rit tout le temps bêtement et grassement, soit on s'ennuie en pleurnichant sur le sort du monde. Les moments de gravité, d'émotion et de drôlerie sont donc compatibles.

- *Quelle est la place du rire dans votre vie ?*

Une place importante. On dit que c'est une véritable thérapie, que ça permet de se soigner, j'en suis tout à fait persuadée. Ça permet de mettre à distance, d'exorciser, c'est une protection et un exorcisme le rire. Si vous riez, vous ne pouvez pas être tout à fait con. Un homme capable de rire ne peut pas être un intégriste ou un religieux fanatique.

J'aime les spectacles avec une certaine complexité et c'est le cas ici. Ce n'est pas un rire désopilant tout le temps. On peut aborder des thèmes extrêmement douloureux en les traitant avec de l'humour, de l'ironie, de la distance. On peut faire comprendre beaucoup de choses par l'humour.

#### 4. Femme 28 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Satirique, drôle, qui ouvre les questions

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

Voir leur kiki ça m'a beaucoup fait rire, parce que c'est très con. Ils disent quelque chose qui n'est pas léger, mais ce qu'ils font est léger.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Ils ne cherchent pas à faire rire, mais c'est une manière de faire passer ce qu'ils veulent dire. C'est une bonne pilule pour faire passer ce qu'il y a dire.

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

Un remède.

- *Pensez-vous que rire et sérieux sont compatibles ?*

Oui. Pour être sérieux, il faut pouvoir prendre de la distance par rapport à soi-même.

## 5. Homme 30 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Décalé, ambigu, loufoque.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

La scène où ils sont à moitié nus avec l'utilisation de la musique, des rythmes chaque fois qu'ils sont en train de bouger, le ridicule du corps plus en même temps le côté modification de la voix. C'est vraiment le décalage complet entre la situation burlesque qui pourrait être grossière alors qu'au contraire ça permet un décalage du corps de la voix par rapport au nourrisson. Un moment comique très simple, très franc.

Un rire plus touchant, affectif, quand il présente sa mère, un rire de passion qui touche les gens.

On est pris dans le jeu des comédiens entre fiction et réalité. On doute. L'envie de brouiller les pistes avec le vendeur de roses. On rit de la fausseté de la réalité.

La scène où l'actrice dit que le vendeur de roses n'est pas un immigré, mais qu'il est un acteur non professionnel et qu'il est obligé de s'agenouiller pour recevoir de l'argent de l'administratrice de la compagnie. C'est un peu ce qu'il se passe tous les jours, moi je suis programmeur aussi et ça nous rappelle qu'il faut batailler pour trouver de l'argent.

La question c'est jusqu'où va aller le rire des spectateurs ?

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Ils utilisent le système du burlesque, du décalage, du loufoque, pour arriver à démontrer quelque chose qui se passe réellement. Le rire est un moyen, mais pas une finalité.

- *Pensez-vous que rire et sérieux sont compatibles ?*

Les comédiens sont obligés de tenir un propos sérieux pour nous faire rire.

C'est dans cette attitude droite de poser les choses qui réussissent à nous faire rire.

## 6. Femme, 60 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Malin, sympathique.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

J'ai ri quand il emmène la mère. Comme ils sont habillés, à la mode barboteuse, comme les petits enfants. Les images font rire. La comédienne qui posait des questions au vendeur de roses parce que ce sont des choses qu'on retrouve dans la vie réelle. J'ai vu des gens parler à des mendiants et poser des questions bêtes et là aussi c'étaient des questions bêtes.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Je ne ris pas beaucoup mais je souris. Le metteur en scène Oskar sait qu'il peut faire rire: comme il se présente, comme il parle. Il est malin. En plus l'accent espagnol et sa façon de bouger. Il n'est pas tout à fait comme ça dans la vie naturelle, sur scène il joue le naïf et il sait qu'il va faire rire le public.

Tout le spectacle est un peu clownesque, toutes les bêtises qu'ils font.

On a besoin de rire et de sourire dans la vie. Il y a une certaine philosophie dans son spectacle.

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

Quand j'entends rire, je souris. Ce sont les petites choses qui me font rire, les choses intelligentes. Ce que j'aime c'est entendre les gens derrière moi qui rient, comment ils vont rire. Il y avait une femme qui se défoulait de rire, il y avait le voisin qui sanglotait presque en riant et il y avait la femme devant moi qui riait de temps en temps presque hystérique. J'aime bien écouter les gens rirent, ça fait du bien.

- *Quelle est la place du rire dans votre vie ?*

Je suis une personne sérieuse, mais je suis aussi comique dans la vie.

Quand j'étais petite j'allais aux funérailles et je riais, c'était pour me défouler. On me disait «il ne faut pas rire» et ça, ça me faisait encore plus rire.

Je pense que c'est aussi une thérapie le rire, le sourire. Il y a des comiques qui veulent faire rire comme ça, mais ils ne savent pas pourquoi. Ici, ils savent pourquoi. Le rire c'est important, surtout dans notre société.

## 7. Homme, 20 ans

- *Définir la pièce en trois adjectifs.*

Absurde, nouveau, insensé.

- *Avez-vous ri durant la pièce ?*

J'ai beaucoup ri. Quand ils font rebondir les balles sur les tables, c'est tellement sans fil rouge, foutu comme ça sur la scène, je riais parce que je ne comprenais pas pourquoi ils le faisaient, mais je trouvais ça bien affirmé. Ce qu'ils font a un sens pour eux, mais que ça ne nous parvienne pas vraiment j'aime ça.

Le moment des pénis dansants, parce qu'ils osent, c'est culotté.

- *Pensez-vous que la compagnie l'Alakran cherche à faire rire ?*

Oui, mais pas le but ultime. Oskar fait ce qu'il veut, il s'amuse de la réalité, de ce qu'on peut faire sur une scène.

- *À votre avis, quelle est la fonction du rire ?*

On a un autre rire. Le rire de l'étonnement, se rendre compte qu'on est rentrés dans leur monde, mais sans avoir de la peine. Je ris de me dire: «qu'est ce que je regarde, qu'est ce que je fous là ?» et en me rendant compte que j'adorais ça, ça me faisait rire. On n'est pas habitué à voir des spectacles comme ça.

Il y a une bonne dose de plaisir, ça m'a fait du bien de voir pour une fois des gens qui s'éclatent qui osent. C'est un gros bordel des fois, au début quand ils arrivent tous avec les tables, ils bougent d'une façon débile. C'est n'importe quoi. Ça a une signification pour eux, mais on ne la comprend pas et on peut se faire sa propre signification. C'est complètement ouvert, on est libre de penser ce qu'on veut.

- *Quelle est la place du rire dans votre vie ?*

Oui. On peut rire de tout, c'est la façon dont on l'amène.

Je trouve les gens tellement sérieux, la vie tellement sérieuse, j'ai besoin de rire pour enlever le sérieux. Le racisme c'est tellement grave comme sujet qu'il faut parfois alléger tout ça.



### 7.1.3. Philippe Macasdar: 9 décembre 2009, Théâtre St Gervais, Genève.

- *À propos de l'histoire de la compagnie*

Culot, énergie, sens de l'exagération très crédible, exagération comme façon de raconter le monde qui provoque chez le spectateur un sentiment de rejet ou d'adhésion. Ici, un sentiment d'adhésion. Il y avait quelque chose au coeur des angoisses et des plaisirs, donc au coeur du rire. Capacité à faire exister un théâtre sans tréteau, sans plateau.

Façon de raconter la réalité et de l'observer tout en la transformant par le biais parfois de l'exagération. Ceci pour la rendre beaucoup plus juste, vraie, plus réelle et donc de détourner et de court-circuiter le naturalisme, le réalisme.

Par rapport à cette histoire de la télévision, c'est ça le problème, le rire aujourd'hui depuis 20, 30 ans, le rire forcé, c'est dans le son qu'il y a les gens qui rient, même dans les émissions où il n'y a pas de spectateurs, on sait bien que tout ça est manipulé et même dans celles où il y a des vrais spectateurs on indique les moments de rire. Il y a un détournement grave du rire, qui a perdu de sa fonction à la fois partageuse, joueuse, amicale, provocatrice, de remise en question de l'ordre établi et il faut croire que la TV a bien changée car c'est quand même par la TV que des gens comme Coluche, Desproges ont connu le succès.

- *Le rire pour divertir ?*

Le terme de divertissement a été dégradé.

Le rire a toujours eu un pouvoir de délasserment et de divertissement dans le sens le plus fort du terme, mais il est aujourd'hui utilisé dans une perspective d'endormissement, d'aliénation et de distraction. *Distraction*, il faut le prendre dans le sens de distraire quelqu'un, dans le sens de faire penser à autre chose. On a à faire à un rapt de soi-même et ça, c'est à cause d'un des fondements de la TV, la publicité.

Lors du premier spectacle *Boucher espagnol*, beaucoup de gens ont été irrités, énervés, se sont sentis mal à l'aise, ont trouvé ça grossier et vulgaire.

Donc *rire* et *Alakran* ne vont pas forcément de soi.

Pour *Tombola Lear* de Garcia, il y a eu des gens tout à fait enthousiastes et empathiques, mais il y avait aussi beaucoup de rejet, de distance. Les gens riaient jaune, noir, pas comme il fallait ou ne riaient pas du tout.

Cet humour décalé, cette capacité à la fois à regarder le public dans les yeux et en même temps à lui envoyer des vanes, kairis c'est aussi une grande vane, une formidable mise en abîme. Il y avait des rires constants et variés qui tenaient presque toute la pièce et qui dans certains cas pouvaient être presque des rires nerveux, des rires qui commençaient à dénoter une certaine forme d'exaspération jubilatoire, jouissive de ce qui était vu. On n'avait pas ça dans les premiers spectacles, je crois qu'Oskar a décidé de s'engager, d'ouvrir d'autres possibilités dans le rapport avec le spectateur. De casser plus le 4e mur, une volonté de ne pas faire peur.

Dans *Tombola Lear*, il y avait des côtés clownesques, du clown blanc à la fois victime et objet du désir.

- *À propos de Kairos*

Avec les derniers spectacles, Oskar développe une sorte d'adresse, d'incitation pour que le public soit un réel partenaire de jeu.

Les comédiens sourient parce qu'ils sont dans leur mission de sourire. Il y a quelque chose de très ambigu et de très ambivalent dans ce spectacle, ce n'est pas clair. Ils sont envoyés sur terre pour sourire et faire sourire et faire réfléchir bien sûr. Mais ce sourire n'est pas du tout anodin, gratuit.

Et ce n'est pas parce qu'on sourit ou qu'on rit avec le public que celui-ci va rire.

- *Penses-tu que le sourire soit une mission ?*

C'était ironique. Toute la pièce joue là-dessus, ils nous prennent par la main.

- *Quel est ce code du rire et du sourire donc ?*

Ce n'est pas un code. Je pense que le code c'est d'essayer de raconter le plus directement, adroitement et simplement possible une chose perdue, qui est de réfléchir au monde, de réfléchir à soi dans le monde. C'est le sentiment d'appartenir avec bonheur à une communauté. Ils font un travail de SAMU !

- *La question du choix*

C'est le thème même du sujet, quand je dis SAMU social, c'est un SAMU de communauté, de conscience sur la question du moment juste.

Ce qu'on doit se dire, c'est que le théâtre n'est pas forcément le lieu où se résolvent nos problèmes de société.

«Psychophonies de l'âme» ouvre un nouveau rapport au public, à l'interpellation, la manière d'embarquer le public dans une histoire, de réfléchir à des thèmes. Ce qui intéresse Oskar, c'est la question de l'interpellation et du questionnement du spectateur sur son désir ou pas d'être là, de penser, d'agir, de suivre ou pas, d'être d'accord ou pas. Mais tout ça se fait de façon chaleureuse et ronde pour que ça puisse se développer.

- *Pourquoi rions-nous ?*

Je crois beaucoup à l'histoire d'exagération, d'amplification et d'énormité. Énormité pour être parfois minimal et intime.

Le rire, c'est quand on nous dit quelque chose qu'on peut reconnaître parce que ce quelque chose a été stigmatisé. Le rire peut être scandaleux.

- *À propos du décalage entre le fond et la forme, entre prosaïque et lyrique*

Le premier, c'est une manière de nous dire que le spectacle qui va suivre ne sera pas que comique. Car il y a du sérieux dans le travail d'observation des gens chez Oskar. Il a une qualité d'observation, de réflexion, qui présuppose beaucoup de temps de pénétration et de décantation avant de préciser les enjeux et les formes. Donc les décalages peuvent être multiples. Il fait partie de ces acteurs, de ces metteurs en scène qui pensent qu'on peut raconter des choses profondes, sérieuses, parfois même horribles, sans pour autant perdre le sens de la vie d'une part, et donc de l'humour et de l'observation décalée d'autre part.

Il y a un côté moraliste, au sens du XVIIIe. Il est d'abord instituteur, donc il y a l'intérêt de la formation, des élèves et de l'enseignement, et dans son théâtre il a mis beaucoup de ça.