

Nancy DELHALLE

Université de Liège

Grotesque et ironie dans le théâtre de Jean-Marie Piemme

Au théâtre, le genre comique ne va pas de soi. Il est généralement associé à un répertoire aux effets attendus, proche du cabaret et souvent lié au secteur commercial. En Belgique francophone, les dramaturgies qui émergent dans les années 1980 et qui s'imposent aujourd'hui se sont développées dans un contexte de crise économique et de reflux des élans révolutionnaires et utopiques. Et, à l'exception des spectacles d'Yves Hunstad relevant d'un comique quasi métaphysique (mais sous la forme du *one man show*), les pièces de Jean Louvet, les premières pièces de Michèle Fabien, de Paul Émond, de Jean-Marie Piemme et les premières créations du Groupov relèvent d'un « sérieux » incompatible avec toute forme d'humour.

Cependant, chez Piemme, à mesure que s'affirme son écriture pour le théâtre, l'ironie se fait de plus en plus prégnante. Mais, loin d'être déclinée comme une modalité d'écriture unique, elle s'institue en contrepoint et vient relayer la dérision ou le grotesque. Une telle hétérogénéité n'a rien d'aléatoire et tend, au contraire, à s'organiser en une véritable articulation.

Dès sa deuxième fiction, *Sans mentir*¹, Piemme se propose d'explorer le genre comique, dont l'archétype, pour notre tradition, reste le vaudeville. Il reprend donc les codes, les personnages-types et les situations de ce genre et place un premier ministre, sa femme et son chef de cabinet dans le huis-clos d'une chambre d'hôtel de province et en situation de commettre tromperies et usurpations. Toutefois, à la

différence des modèles reconnus, l'arrière-fond dans lequel s'enracine le comique est ici le monde politique, qui dès lors occupe structurellement la place de la sphère privée bourgeoise. Très vite, l'usage du grotesque oriente le texte vers la farce et lui confère un effet dévastateur que ne pouvait avoir le vaudeville. On retrouve, essentiellement manifestés par le Premier Ministre, l'inversion du haut et du bas, la scatologie, le sexe et la trivialité qui composent l'excès carnavalesque à la manière rabelaisienne. Mais chez Piemme, il ne s'agit pas d'un débridement salutaire ni d'une explosion vitale. Au contraire, le dramaturge présente ce comportement comme la norme de ses personnages dans leur face privée. Corrélativement, ce sont leurs discours publics, ceux qui concernent le monde social, qui paraissent totalement fallacieux. Le grotesque constitue ici l'unique dimension des personnages, qu'il rend de ce fait monolithiques. Il représente, en somme, un moment de pure négation et tire ce texte vers la satire.

Dans la pièce suivante, *Commerce gourmand*², les traces de grotesque ont pratiquement disparu, laissant place à la dérision, chez certains personnages uniquement. Ainsi, face à ceux qui mènent une lutte, assez désespérée il est vrai, pour trouver un sens possible à leur existence dans le climat très noir d'une société mercantile, un personnage comme Benny abandonne très tôt la partie dans une tentative d'oubli de soi et du monde qui n'est

¹ PIEMME (Jean-Marie), *Sans mentir*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1989. Création en mars 1989 au Centre théâtral de Namur dans une mise en scène de Bernard Debroux.

² PIEMME (Jean-Marie), *Commerce gourmand*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1991. Création en 1991 à la Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

pas sans évoquer les créatures de Beckett. Or, élaborant, à l'instar de ce dernier, une dramaturgie centrée sur le personnage, Piemme ne sature pas son univers théâtral de dérision et laisse advenir des contrepoints.

Ainsi, dans *Le Badge de Lénine*³, l'Homme n'en finit pas de se narrer sur un plateau de théâtre quasi désert. Il a comme seul auditoire une actrice restée pour répéter son texte et, fort de cette audience, il livre des souvenirs anecdotiques entrecoupés de dialogues avec la jeune femme. Mais, si les bribes d'histoires qu'il débite sont censées construire son identité, le personnage apparaît très vite assoiffé de ses propres mots : sa logorrhée devient à la fois une modalité et une attestation d'existence. Cet homme, nous dit Piemme en une sorte de clin d'œil, se leurre largement. Le dessein qu'il assigne à son monologue, voyage immobile dans l'espace clos du théâtre, en fait un être dérisoire. Mais le dramaturge ne s'en tient pas à la composition d'un personnage monolithique qui s'ajusterait à un monde désenchanté et privé de sens. Le huis-clos du théâtre, qui détermine puissamment la structure de la fiction, ne retire pas l'individu du monde social. Presque à l'inverse de la dramaturgie beckettienne qui ménage toujours peu ou prou une place au tragique en menant jusqu'au paroxysme un « Moi » isolé de toute société, l'individu mis en scène par Piemme est énorme de sa sociabilité inéluctable. Comme chez Beckett ou Ionesco, l'auto-dérision est chargée d'un effet dévastateur, mais chez Ionesco, la dérision s'applique à tout (vie privée, langage, société...), tandis que chez Beckett, elle postule le refus de toute signification pour et par l'œuvre à tout le moins. Piemme, lui, en limite davantage l'effet. Certes, il compose, pour son personnage, le double point de vue de celui qui à la fois vit et se regarde vivre. En faisant surgir un aspect « plus savant » des discours apparemment anecdotiques de l'Homme, l'auteur le conduit à sortir de son jeu et partant, à rendre manifestes les codes et la forme du jeu. Jeu théâtral, bien sûr, qui offre aux metteurs en scène un espace jubilatoire d'expérimentation des mises en abîme. Mais la convocation de références culturelles (Mozart, Shakespeare, Lénine...) en contrepoint à la dérision et à l'anecdotique provoque une

réévaluation critique des personnages, l'Homme et la comédienne, qui, au final, opère pour chacun des deux, en sens opposés. Si l'Homme apparaît moins dérisoire grâce à ce bagage culturel qui le relie au monde commun, en revanche la jeune femme, n'identifiant pas le visage de Lénine qu'elle porte en *pin's* sur son vêtement, gagne en vanité. Par ce mouvement, qui s'effectue à la faveur de ce que Bakhtine désigne par le concept de dialogisme, l'auteur marque le dessein de rester dans la problématique du sens.

Surtout, c'est au lecteur-spectateur qu'il confère un rôle. Celui-ci, en effet, se voit contraint de reconstituer l'information manquante. Il doit faire la jonction entre ce que l'Homme sous-entend (l'écart du visage de Lénine en décoration sur un vêtement) et que la jeune femme ignore ou à quoi elle dénie de l'importance (un moment de l'Histoire).

HOMME : [...] je vous ai vue et tout de suite j'ai remarqué le badge que vous portez.

JEUNE FEMME : On ne dit plus badge. On dit *pin's* !

HOMME : C'est quand même la tête de Lénine !

JEUNE FEMME : Un cadeau de ma petite sœur. Pas mal, non ?

HOMME : Franchement, ça m'écoeure un peu.

JEUNE FEMME : Pourquoi ? C'est juste une belle bobine de barbicou ! Rien d'autre ! Beaucoup plus original qu'un bijou. D'ailleurs j'aurais pu choisir Napoléon ou Jules César [...].⁴

À charge pour le lecteur-spectateur d'envisager l'écart entre ces deux prises de parole selon ses propres critères. Mais s'il ne comprend pas, il devient lui aussi dérisoire. On le voit, dans l'échange à propos du visage de Lénine, comme d'ailleurs autour de la blague politique que l'Homme raconte à la jeune femme, c'est le mécanisme même de l'ironie que Piemme met en scène. Il fait littéralement jeu du risque que le récepteur (la jeune femme, mais aussi le public) ne puisse identifier la strate culturelle sur laquelle s'appuie la pièce. Ainsi, il se replace à une même distance de ses personnages et des spectateurs,

³ PIEMME (Jean-Marie), *Le Badge de Lénine*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1992. Création en 1992 au Théâtre Varia dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

⁴ PIEMME (Jean-Marie), *Le Badge de Lénine*, op. cit., p. 49.

les entraînant les uns comme les autres à se mettre en action. Les personnages ici ne portent pas la vision d'un univers dérisoire et d'un monde impossible et le public ne reçoit pas passivement la provocation que constituent l'échec et l'aporie de toute fable. Restant dans une sorte de retrait, l'auteur, par l'ironie, prend néanmoins une position implicite. Si celle-ci n'indique guère de voie, elle suppose une forme de jugement qui demande à être explicitée.

C'est que le dramaturge traite la langue compte tenu de son usage social. À rebours des pratiques consacrées par l'orthodoxie littéraire, il ne la présente pas comme un objet autonome, une pure forme, ni comme instrument de médiation. Il la façonne plutôt pour la libérer autant que possible, des codes établis. Ainsi le langage dont usent les personnages ne renvoie pas systématiquement à la position que ces derniers occupent dans le monde social. Parallèlement s'érode leur adhésion au jeu même engagé sur scène. Dans cette forme de distanciation, les mots ne disent pas plus le personnage qu'ils ne visent à convaincre la salle.

L'écriture orchestre donc une circulation triangulaire entre le langage, les personnages et le public qui sera développée à l'extrême dans *Toréadors*⁵. La pièce met en scène deux hommes dans un salon lavoir. Le gérant, Momo, immigré du sud, y confronte ses opinions politiques à celles de Ferdinand, immigré russe, ex-cadre d'entreprise, à présent clochardisé. Tout le dialogue prend ici un caractère factice et s'apparente plutôt à une joute oratoire. Le débat rebondit, comme défilent les sujets d'actualité ou les problématiques sociales que les personnages véhiculent : l'intégration de l'immigré et la lutte acharnée pour se faire une place, quitte à « enfoncer » un autre – « dans le monde de la survie, ton frère est aussi ton ennemi »⁶. Et puis Momo finit par employer Ferdinand dans son lavoir et Ferdinand par trahir Momo. L'échange de propos, vif et rythmé, délivre d'abord un humour ravageur : toute la perspective sociale (où se reconnaît la Belgique et où le linge sale devient métaphore) est emportée dans le flux. Plus précisément, chacun

des discours s'arrime aux contradictions de l'autre pour se développer jusque dans un excès où surgit l'ironie. L'échange direct et frontal n'est contradictoire qu'à un premier degré. Car, clé de l'effet ironique, les propos se mettent à distance, atteignent un second degré et l'ensemble du texte se trouve plongé dans la satire sans fond, sans vérité masquée, et qui serait adressée, elle, au lecteur-spectateur. Telle est, en somme, la posture ironique : en attente, mais prête à un jugement sans critères bien définis. Position de surplomb peut-être, mais qui pose un défi.

On voit combien ce projet dramaturgique se fonde sur la distance, la dissociation et le désaccord plutôt que sur l'empathie et la compassion. Plus particulièrement, il donne lieu à une satire des simulacres qui soustraient toute une partie du réel à la saisie intellectuelle et créent ainsi l'apparence d'un autre monde, plus policé et vecteur de passivité.

Au début des années 1990, Piemme diffuse ainsi, sous forme de tapuscrits, plusieurs textes repris sous le titre *Ciel et simulacre*. L'ensemble ne sera publié qu'en 2000⁷, et passablement remanié : certains textes sont raccourcis, tandis que d'autres ont disparu. En dépit de ces modifications sensibles, *Ciel et simulacre* se déploie dans un registre satirique et prend pour cible les icônes et les symboles que se donne notre société. Les premières de ces courtes pièces mettent en scène les figures littéraires de Voltaire et de Kleist. Si Voltaire tient ici lieu d'emblème quant à l'ironie qui parcourt le théâtre de Piemme, Kleist représente la grande figure tragique d'un écorché en perpétuelle errance. Le texte l'oppose à Goethe comme en un match où se disputent visions du monde et esthétiques. Mais, au-delà de ce débat d'école parodié, la mise en situation des personnages vient interroger ce qu'il reste aujourd'hui de ces grandes attitudes. Présentés comme des personnages de foire, Goethe et Kleist s'étiolent comme symboles dans un monde où le divertissement est devenu une valeur première. C'est le sens de la didascalie qui clôt la deuxième « pièce »⁸ :

⁵ PIEMME (Jean-Marie), *Toréadors*. Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1999. Création en 1999 au Théâtre Le Public dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

⁶ PIEMME (Jean-Marie), *Toréadors*, op. cit., p. 47.

⁷ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*. Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2000.

⁸ S'il faut d'emblée exclure la notion de « scène », celle de tableau ne s'applique pas davantage à l'ensemble *Ciel et simulacre* dans la mesure où aucun élément n'établit de lien, si ce n'est une convergence de propos.

Kleist jette un caillou sur Goethe. Rumeur d'une foule en liesse. L'acteur Goethe et l'acteur Kleist se replacent comme au début, visages dans les portraits. Le peuple entre. En riant, il jette des tartes à la crème sur Goethe et sur Kleist.⁹

Sous la double enseigne de Benjamin et de Baudrillard, Piemme montre ici, comme dans *Le Badge de Lénine* mais en accentuant les dimensions satirique et parodique, comment la valeur d'usage recouvre le champ du symbolique, tandis que l'aura disparaît.

De même, le mythe du divertissement à tout prix sous-tend la pièce *On dirait des vrais* où l'auteur mêle en une vaste métaphore, le spectacle du genre *reality-show* et le grand commerce : mêmes moyens, mêmes objectifs. Piemme enferme ses personnages sous la coupole oppressante d'un centre commercial, image d'un monde de la consommation, en apparence vaste et ouvert (« le grand théâtre du monde »). Mais ce qui s'y joue perd son poids de réel, rythmé par les sifflets de Bogbog qui annoncent la parade. Sorte de grand animateur, Bogbog orchestre la vie : il édicte les valeurs – « Chaque âge de l'Humanité réclame de nouvelles illusions »¹⁰ –, il engage les acteurs, siffle la fin de la scène, galvanise en somme le show. Mais ce monde découvre peu à peu un huis-clos où la présence du vigile incarne l'ordre et où, en patron d'entreprise aux allures méphistophéliques, Bogbog récupère et réintègre, dans son discours publicitaire, toute parole et toute attitude diluante pour l'ordre social qu'il relaie. Si le dramaturge fait planer sur son texte l'ombre du grand capitalisme incarné par les États-Unis, l'attention se déporte pourtant sur le jeu du visible et de l'invisible que met en œuvre le simulacre. Dans ce monde de la « joie de vivre », où « rien qui ne s'achète et qui ne se vende », l'instance même du pouvoir se fait invisible et les principes qui président aux visions et aux divisions du monde paraissent, dès lors, « normaux » et « naturels ».

On dirait des vrais met cependant en scène des personnages féminins dont les positions

sociales s'énoncent explicitement dans le texte, prises en charge par les personnages eux-mêmes, signe, en apparence, d'une grande lucidité. Les riches et les pauvres s'opposent, les unes revendiquent les attributs du luxe (« Je suis Andrée, celle qui aime les fourrures¹¹ »), les autres, leurs dispositions sociales (« Entrée à l'école, sortie de l'école, je n'ai rien appris à l'école [...] Je suis Véra celle qui dit non¹² ») tandis qu'une troisième énonce son statut d'immigrée. Un tel marquage sociologique (« C'est quoi une bonne patronne ? Quelqu'un qui t'apprend l'injustice¹³ »), qui s'est précisé lors du remaniement des textes, ne produit pourtant aucun mouvement subversif profond. Si la position sociale des personnages génère des luttes et si les rapports de domination stimulent les instincts, jamais l'adhésion au jeu du « grand théâtre du monde » ne sera remise en question. Aucun des personnages ne voit le piège dans lequel il est pris, cette cloche transparente délimitée par le vigile et Bogbog, et qui enserre leur liberté. Si le vigile est éliminé dans une phase de révolte d'un des personnages contre l'opresseur, Bogbog garde intact un pouvoir occulté par sa manipulation et sa séduction. L'aveuglement des individus reste donc complet et les fige inexorablement dans des rôles qu'ils ne pensent pas quitter. Tous répondent au coup de sifflet de Bogbog pour la parade finale.

Parodie des shows médiatiques, le texte en épouse à certains moments les formes, créant ainsi une alternance propice à la mise à distance. Cette transformation caricaturale, si elle renoue avec des procédés populaires, est requise ici pour dénoncer une pratique populaire ou plutôt mass-médiatique. Mais c'est par l'ironie que la satire sociale prend toute sa dimension et que se dessinent en filigrane les contre-valeurs. L'auteur sous-entend en effet que la lutte se trompe de cible, qui abat les gardiens de l'ordre sans même apercevoir les contours et les formes du système qui asservit dans une joyeuse unanimité. En somme, il élabore une parabole – ce genre à « double fond », à la fois fable et « leçon » comme le qualifie Patrice Pavis¹⁴ – permettant aux spectateurs d'apercevoir l'aspect

⁹ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 14.

¹⁰ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 28.

¹¹ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 15.

¹² PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 15.

¹³ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 18.

¹⁴ « La parabole est un genre à "double fond" : le plan de l'anecdote, de la fable, utilise un récit facilement compréhensible et plaisamment raconté qui est actualisé dans l'espace et le temps, il évoque un milieu fictif

concentrationnaire de cette coupole transparente qui enceint la socialité¹⁵. Notons au passage que ces contre-valeurs sur lesquelles s'appuie l'ironie ne sont décryptables que par un public déjà doté de certaines compétences culturelles. Public en général susceptible d'avoir relativisé et dénié cet univers médiatique triomphant. En quoi l'inversion – par rapport à l'usage littéraire reconnu – qui consiste à recourir à une forme marquée comme populaire pour dénoncer une pratique de masse, tend à annuler son impact. En effet, si la parodie vise à briser l'autorité de l'objet parodié, elle n'opère pleinement que sur un récepteur convaincu de ce statut d'autorité.

La quatrième « pièce », *La Vie Luna Park*, débride plus encore la satire de la séduction d'un monde lisse et pailleté. Piemme y montre des personnages pétris de suffisance, sortes de nouveaux riches maniant une langue de bois adaptée à leur condition, mais aux ordres de l'Oncle Sam, dont le nom ne laisse planer aucune équivoque. Enfin, exacerbant encore la dénonciation à la source de la satire, la dernière « pièce », *Printemps de la bêtise*, met en scène un show télévisé où le candidat répond à des questions de culture générale. À l'exception de celles liées au sport, ses réponses trahissent, plus que l'ignorance, l'indifférence aux enjeux politiques de la mémoire et soulignent la désintégration de l'esprit critique. Et si la mémoire historique manque totalement au candidat, la transposition théâtrale du show médiatique fait également surgir le caractère aléatoire de ce savoir décontextualisé qui, parce qu'il n'est relié à rien, ne renvoie qu'à lui-même et devient aussi inerte qu'un objet. La critique des médias, esquissée de la sorte, induit un lien entre la façon dont l'audiovisuel donne accès au monde et la perte d'esprit critique :

CANDIDAT : Je regarde souvent les infos, je passe d'une chaîne à l'autre, ce qu'on voit... je ne suis pas d'accord.

PRÉSENTATEUR : Avec quoi ?

CANDIDAT : Avec ce qu'on voit.

PRÉSENTATEUR : C'est-à-dire ?

CANDIDAT : Je ne sais pas. Foutez-moi la paix avec vos salades¹⁶.

Avec *Ciel et simulacre*, Piemme, sans user de détours, projette à la face des spectateurs ce qu'il montre et dénonce. Se refusant ici à envisager les mécanismes et les processus, il tend un miroir grossissant où la satire se porte sur un mode de société, résumé par les références à l'Amérique capitaliste. L'ironie, quant à elle, s'exerce à partir de comportements stéréotypés : la nouvelle riche, l'immigrée crédule, la révoltée... Sous le sarcasme, il faut dès lors déceler les marques d'une critique acerbe et incisive des schèmes de perception dominants. Derrière les formes de l'adhésion, commandées par la consommation et un certain monde audiovisuel, l'auteur n'a de cesse de débusquer l'acceptation, voire la revendication, d'une indigence intellectuelle. Ce faisant, il porte à la lumière cet accord tacite au monde qui rend possible toutes les dominations.

Comme le montrent ces quelques exemples, l'ironie constitue la clé de voûte du théâtre de Jean-Marie Piemme et sans doute est-ce par elle que, paradoxalement, cette œuvre gagne toute son autonomie. Par elle, cette écriture s'écarte de la dimension encore transitive du langage quand il s'agit de dire la perte ou, à l'extrême, le rien. À cet égard, il est intéressant de constater que lorsque deux compagnies congolaises s'emparent de *Toréadors*¹⁷, elles tirent le texte vers la satire, en l'occurrence du pouvoir étatique de leur pays, un peu au détriment de l'ironie de l'auteur.

Pendant, lorsqu'à la fin des années 1990, Piemme écrit une pièce plus directement inspirée du contexte sociopolitique, il libère une autre modalité du discours ludique. Dans *Café des patriotes*¹⁸, il montre, sur l'arrière-fond de

ou réel où les événements sont censés s'être produits ; le plan de la "morale" ou de la leçon est celui de la transposition intellectuelle, morale ou théorique de la fable. C'est à ce niveau profond et "sérieux" que nous saisissons la portée didactique de la pièce et que nous pouvons, le cas échéant, la mettre en parallèle avec notre situation présente. », (PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2002).

¹⁵ « Là où le réel était donné en tant qu'objet brut, le social présume un minimum de traitement ou de construction. » (DUBOIS Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 2000, p. 42).

¹⁶ PIEMME (Jean-Marie), *Ciel et simulacre*, op. cit., p. 43.

¹⁷ Le Marabout Théâtre et l'Écurie Maloba dans une mise en scène de Nzey Van Musala en 2004.

¹⁸ PIEMME (Jean-Marie), *Café des patriotes*. Bruxelles, publications de l'Ensemble Théâtral Mobile, coll. Didascalies, 1998. Création en 1998 au Théâtre Varia dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

tueries et de réseaux politico-mafieux, l'ascension d'un cafetier. Le huis-clos du café des patriotes permet d'organiser une géographie des comportements en fonction de l'attraction qu'exerce Willy Dewolf, patron de café devenu, à la fin de la pièce, sénateur d'extrême-droite. Mais pour mettre en lumière les mécanismes d'extrême-droite, Piemme ne s'en tient pas aux déterminants extérieurs communément mobilisés. Dénudant ses personnages pour en montrer la trame, il fait voir l'articulation du corps subjectif au monde social. C'est alors, qu'insistant sur la corporéité de toute vision du monde, il recourt une fois encore au grotesque. Et à nouveau, le grotesque semble masquer un malaise quant au politique, comme si confronté à une aporie, l'auteur contre-attaquait immédiatement, en poussant les processus qu'il observe jusqu'à l'énorme, jusqu'à leur paroxysme :

FREDDY : Il a encore dit : « cette femme-là est une princesse. [...] Donc, tu dois être comme un chien. L'aimer comme un chien. [...] »

CARMEN : Il est très gentil Willy.

FREDDY : Donc je suis le chien et tu es la maîtresse.

CARMEN : Et alors ?

FREDDY : Alors l'équation est assez simple : on le fait ou on le fait pas.

CARMEN : On fait quoi ?

FREDDY : Je suis monté comme un gorille. Je dis ça juste parce que c'est la vérité ! Je les ai eues toutes ! [...]

CARMEN : Arrière, babouin.

FREDDY : Embrasse, écarte.

CARMEN : Il faut une raison pour faire les choses. Quelque chose qui vive ! Toi, tu n'as que des habitudes, tu baisses par habitude, rien que ta mécanique qui part toute seule.

FREDDY : Connasse !

CARMEN : Tu es un minable, Freddy, et tu ne le sais même pas ¹⁹.

débordement la valeur régénératrice que Bakhtine attribue au grotesque rabelaisien, Piemme ne fait pas davantage de Freddy un être mauvais ni démoniaque. On observe ici encore que ce n'est pas le monde qui serait devenu étranger ou vide. Le grotesque, en effet, se porte sur un type de personnel précis et ne participe donc pas d'une vue quelque peu globalisante sur le monde et les hommes. Lié à des individus et non à des situations, il insiste sur la coupure entre les êtres, à rebours des utopies de la fraternité et de la communauté. Partant, il relance aussi le questionnement sur le sens et sur l'agir : que faire, comment faire avec de tels êtres ? Face à l'attitude de Freddy, les deux femmes qui s'y confrontent adoptent des réponses différentes : l'une, Carmen, la compagne de Dewolf, prend Freddy à son propre piège du chantage et rétablit un rapport de force où elle domine ; l'autre, Claudia, tente de faire jouer sa supériorité intellectuelle et se fait frapper. Immanquablement, des êtres comme Freddy ne quittent pas leur terrain de « jeu » et toute tentative pour les en déloger s'avère vaine. C'est que le rapport aux autres tel qu'il est vécu par le personnage s'enracine dans le ressentiment qui commande une recherche d'identité sociale : « J'en ai assez de suer en coulisse ! Je ne veux plus broser le caca de personne. Je viens d'en bas mais j'ai des ailes, je suis un golfeur, je suis un swingeur. » ²⁰

Avec la construction de ce type d'individu, Piemme met au jour l'ancrage quasi intime de comportements d'extrême-droite et laisse ainsi entendre qu'on ne les refoulera pas sans un traitement en profondeur du social. L'ironie ici n'est plus de mise et le grossissement grotesque dissimule, en définitive, le caractère flou et instable de l'horizon de référence. Là où l'ironie relevait encore d'une stratégie pédagogique et d'une herméneutique qui relançait le travail du sens, le grotesque se trouve davantage requis comme une technique d'analyse du réel, voire même de dévoilement. Car le grossissement ne dédramatise ni ne déforme le réel, il opère une simple focalisation sur ce qui est déjà là. Il produit un effet de réel sans que l'auteur n'intervienne sur la matière, travaillant plutôt sur le cadrage et la distance. Le grotesque vient pointer ce qui paraît irréductible et qui, de l'ordre du pulsionnel, produit des effets sociaux.

¹⁹ PIEMME (Jean-Marie), *Café des patriotes*, op. cit., pp. 168-170.

²⁰ PIEMME (Jean-Marie), *Café des patriotes*, op. cit., p. 170.

On ne peut dès lors l'envisager dans l'optique d'un monde incohérent ou privé de sens. Au contraire, l'auteur pointe, non le monde, mais une manière d'être au monde. Surtout, il invite à considérer l'hétérogénéité, la pluralité, moins comme une perte ou un déclin tragiques, mais comme une modalité du social. En ce sens, le grotesque serait alors le lieu d'une critique plus féroce. Non dialectique, il brise et casse net, forçant la réaction ou la riposte, celle des autres personnages, mais aussi celle du spectateur. Il a en fait retrouvé une cible, là où la dérision entraînait à l'auto-mutilation et restait de l'ordre du constat ou de la dénégation. Le grotesque chez Piemme est une attaque (Freddy cogne) qui oblige l'adversaire à se repositionner.

Aussi dans ce théâtre, le grotesque ne prête-t-il pas nécessairement à rire. Il n'est pas convoqué en soi et pour soi, mais désigne une manière d'être au monde qui recèle un potentiel de coercition : dans *Café des patriotes*, Freddy veut asservir les femmes à ses pulsions sexuelles, Dewolf veut recréer un ordre social fort, tandis que, dans *Printemps de la bêtise*, le candidat au jeu de la télévision donne toute latitude à ce médium pour déployer sa puissance d'aliénation. Méthode pour faire voir ce qui est à combattre, le grotesque, on l'a dit, semble cependant irréductible. En le convoquant, l'auteur laisse aussi voir qu'il n'a pas les moyens de le dépasser.

« Mais le peut-on ? » semble alors demander l'ironiste au spectateur. Et en dissociant le grotesque du tragique – alliance quasi canonique que l'on trouve déjà chez Hugo –, il incite à effacer de l'horizon mental le cadre d'une unité perdue. Dans cette optique, le personnage grotesque dont l'auteur ne cesse de mettre en lumière l'assise pulsionnelle n'incarne pas une monstruosité, une nature particulière venues noyauter le monde social. Il est aussi *du* monde et nous ne pouvons l'en retrancher au nom d'une quelconque supériorité intellectuelle ou morale. Mais nous ne pouvons pas davantage le réduire ni l'assimiler. Or, si le grotesque inquiète, c'est qu'il est ici dangereux et qu'il menace : Freddy se montre violent et Dewolf veut orienter le fonctionnement de la société vers un ordre égocentriste et liberticide.

Pendant, ces personnages étant une production, une émanation, du social, ils doivent tant bien que mal être compréhensibles. Voici donc le grotesque et la dérision réintroduits par Piemme dans la perspective du sens, et plus

spécifiquement du sens du social. Mais si l'auteur peut faire voir la trame qui institue ces personnages comme des êtres avant tout sociaux, il semble n'indiquer aucune possibilité d'en neutraliser l'action négative. Le caractère anti-dialectique du grotesque ne permet guère de dépasser le constat. Et l'on pourrait ici se souvenir, par exemple, de ces intellectuels juifs allemands s'attachant à voir et à montrer Hitler comme un bouffon à défaut de démonter les mécanismes de l'ascension du nazisme comme s'y essaiera Brecht dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Une fois la cible dévoilée, Piemme suggère-t-il de réinstaller un rapport de forces ? La tentation existe en texte et elle n'est pas à négliger : lorsque Claudia est agressée par Freddy, un homme intervient, frappe et met en fuite l'agresseur et, presque à la fin du texte, Carmen « balançant » ses vérités à Dewolf semble bien prendre l'ascendant toute crainte évanouie... Mais ce ne sont là, somme toute, que des réponses anecdotiques dans la fiction dont elles ne font que relancer le cours ou le clore. Au final, le défi revient dans le camp des spectateurs. Mais il a été encadré par l'ironie de l'auteur.

C'est que, précisément, la plupart des pièces de Piemme s'opposent à la *doxa* qui tendrait à purger la société de ces êtres malfaisants pour enfin retrouver un monde de bonté, pur et originel. Contre le leurre utopique d'un monde idéal perdu, l'auteur compose un *patchwork* social où tous les dualismes se dissolvent joyeusement en une vaste intrication lovée au cœur de chacun des personnages. C'est dès lors en sortant ces êtres grotesques tout empreints de négativité de leur statut d'exception que les combattre s'avère possible. Plus efficace, plus dynamique, ce passage de relais guidé rend cette dramaturgie véritablement active. Ainsi, relevant de la pensée rationnelle, l'ironie subsume le pulsionnel sans le faire disparaître, conformément au dessein de ne pas réduire l'hétérogène dans une fallacieuse unité. Elle conduit au final à rapporter tout ce que la dérision et le grotesque ont pu pointer à une critique de l'adhésion et de la croyance, véritable creuset des mécanismes de l'aliénation. Et de ce concept daté et idéologiquement connoté, le théâtre de Piemme invite à reprendre l'analyse en en désignant de nouvelles bases, de nouveaux fondements.