”Il faut trouver un modus vivendi”: le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960

Delphine Aebi

▶ **To cite this version:**

Delphine Aebi. ”Il faut trouver un modus vivendi”: le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960. Littératures. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT: 2011GRENL025 . tel-01214959

HAL Id: tel-01214959

https://theses.hal.science/tel-01214959

Submitted on 15 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Littérature Française**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Delphine AEBI

Thèse dirigée par **Claude Coste**

préparée au sein du **Laboratoire Traverses 19-21**
Equipe de recherches sur la Crise de la Représentation (E.CRI.RE)
dans **l'Ecole Doctorale « Langues, Littératures et Sciences Humaines » - n° 50**

« IL FAUT TROUVER UN *MODUS VIVENDI* »
Le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960

Thèse soutenue publiquement le **6 juin 2011**,
devant le jury composé de :

M. Claude COSTE
Professeur à l'Université Grenoble 3 – Stendhal, Membre
Mme Marie DOLLE
Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne, Rapporteur
M. Jeanyves GUERIN
Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Président
Mme Marie-Claude HUBERT
Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille 1, Rapporteur
Mme Chantal MEYER-PLANTUREUX
Professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie, Membre

Résumé

L'ensemble de notre démarche se fonde sur un constat : le scandale, souvent abordé à travers des discours moraux le condamnant ou le célébrant, est en réalité un évènement protéiforme et profondément ambigu. Il trouve sur la scène le lieu par excellence de son déclenchement, le théâtre étant étroitement lié aux idées de surgissement et d'immédiateté. Le théâtre et le scandale, communément associés aux notions du spectaculaire, de l'exhibition et du conflit, ne sauraient toutefois s'y réduire pour des auteurs en quête d'une définition de leur identité et de leur relation aux autres. Les années 1940 à 1960 en France constituent une période troublée et instable qui mène des dramaturges pourtant très différents à converger vers un même but : la création d'une communauté dynamique. Le scandale représente pour eux un moyen de communication privilégié entre la scène et la salle, offrant l'espoir d'un théâtre capable de concilier l'individu et la cité.

Mots clés : scandale ; théâtre ; communauté ; conflit ; auteur ; public

Summary

Our whole approach is based on the observation that scandal, often addressed through moral discourses that condemn or celebrate it, is actually a protean and profoundly ambiguous event. Because drama is closely linked to the concepts of emergence and immediacy, scandal finds on stage the perfect place for its release. However, in the eyes of authors seeking a definition of their identity and their relationship to others, drama and scandal, although commonly associated with notions of the spectacular, exhibition and conflict, should not be reduced to this trope. The years 1940 to 1960 in France are a troubled and unstable period, leading playwrights from different horizons to converge towards the same goal: creating a vibrant community. Scandal represents for them a privileged means of communication between the stage and the audience, offering hope of a theatre capable of reconciling the individual and the city.

Key-words: scandal ; drama ; community ; conflict ; author ; audience

REMERCIEMENTS

Je remercie
Claude Coste pour sa disponibilité, son exigence, sa bienveillance,

Marie Dollé, Jeanyves Guérin, Marie-Claude Hubert et Chantal Meyer-Plantureux pour avoir accepté de lire ce travail,

Cécile Meynard, Anna Saignes, Alice Folco et Christophe Bident pour m'avoir conseillée et soutenue dans mes activités de recherche et d'enseignement,

Christelle Gonzalo pour m'avoir aimablement reçue à la Fondation Boris Vian,

Olivier Bertolami pour sa précieuse confiance et son soutien inestimable,

ma famille pour avoir toujours respecté et appuyé mes choix,
ma mère pour sa générosité,
mon père pour son optimisme,
Aurélie pour m'avoir encouragée et offert des échappées ensoleillées,

Lucie Mailland, Guillaume Godet-Bar, Adeline Pierrat, Anouck Chobert, Géraldine Barbier pour leur amitié,

Claude Mailland et Kenia Lopez-Salmeron pour l'intérêt qu'elles ont porté à mon travail,

Claire Micheli pour ses exclamations scandaleuses,
Mathilde Giroud et Dominique Grondin pour être là malgré la distance,
Camille Duport pour nos séances de travail
et la communauté festive des danseurs.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 11

1. « QUI EST FORT SELON VOUS ? » 33

1.1. Le scandaleux contre la société : l'exception et la règle 35
Image du dramaturge élaborée par les autres 35
« Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi » 39

1.2. Le mythe du scandaleux : « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur » 45
Un théâtre de la solitude 45
Défense de l'individu 51
« J'irai cracher sur vos planches » 60
« Eh bien, va pour le scandale » ou profils du scandaleux sur scène 78

1.3. Mythe de l'élévation : « Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation » 103
« Coq debout ton cri, percuteur » 104
« Vous deviendrez peut-être un écrivain confortable » 105
Résistance 107

1.4. Hybris et médiocrité 111
Les bienfaits de l'orgueil 111
Démesure contre médiocrité 113
Outrage à la religion 119
Par delà le bien et le mal 142

1.5. L'imposture ou le mythe comme mensonge 153
« Aux temps où nous sommes, […] pourquoi diable n'être pas imposteur ? » 153
L'auteur démystificateur 159

1.6. Au cœur de la dramaturgie du scandale : le mouvement 175
« De l'action ! » 176
Tentation de l'immobilité : « Rien ne se passe » 181

2. « VOULEZ-VOUS JOUER AVEC MOA ? » 189

2.1. « Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil » 191
Dramaturge : profession d'humilité 191
La pudeur et son rapport avec le scandale au théâtre 198
Idéal d'invisibilité 205

2.2. Le pouvoir du public 219
Haute surveillance 219
Censure 227
Le procès 240
Du juge au bourreau : le mythe de la persécution 267

2.3. Un théâtre de l'instabilité et de l'ambiguïté 291
La métamorphose 291
Syncrétisme…. 303
…et alternance 307

2.4. Vers des jeux égalitaires 317
« On ne se rencontre qu'en se heurtant » : du conflit à la rencontre 317
De la rencontre comme jeu 324

3. « IL FAUT TACHER DE S'ENTENDRE AVEC. […] PAS D'AUTRE SOLUTION » 337

3.1. Les communautés rejetées 341
Théâtre et mondanéisation 341
Théâtre utopiste ou pessimiste ? 367
« Familles, je vous hais » 390
Un théâtre de la Fête ? 407
Le modèle du cirque : pour « un théâtre en équilibre instable » 421

3.2. De l'expression à la communauté 437
Expressions corporelles 437
« Prenez garde à la musique » 473
« Vous aimez la danse ? » 492

CONCLUSION 505

BIBLIOGRAPHIE 515

INDEX DES PIECES 523

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

Dans les notes, nous utiliserons le système d'abréviations suivant :

Amédée	pour *Amédée ou comment s'en débarrasser*
Les Antimodernes	pour *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes.*
Les Arrière-gardes	pour *Les Arrière-gardes au XX^{e} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*
Les Bâtisseurs d'Empire	pour *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*
Cher Antoine	pour *Cher Antoine ou L'Amour raté*
Comment vivre ensemble	pour *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*
Le Cortège	pour *Le Cortège ou Les Suivants*
Don Juan	pour *Don Juan ou Les Amants chimériques*
Les Enfants de Shylock	pour *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*
L'Ennemi déclaré	pour *L'Ennemi déclaré : textes et entretiens*
Etranger dans la nuit	pour *Etranger dans la nuit ou ça n'arrive qu'aux autres*
Montherlant sans masque. Tome I	pour *Montherlant sans masque. Tome I, L'enfant prodigue : 1895-1932*
Montherlant sans masque. Tome II	pour *Montherlant sans masque. Tome II, « Écris avec ton sang » : 1932-1972*
Les Poissons rouges	pour *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*
La Répétition	pour *La Répétition ou L'Amour puni*
Saint Genet	pour *Saint Genet : comédien et martyr*
Le Scandale comme « procédure quasi pure »	pour *Le Scandale comme « procédure quasi pure » ou une expérience de la société démocratique moderne*
Le Théâtre de Michel de Ghelderode	pour *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et la cruauté*
Théâtre, Reflet de la IV^{e} République	pour *Théâtre, Reflet de la IV^{e} République Evénements, politique, société, idées…*
La Ville	pour *La Ville dont le prince est un enfant*

INTRODUCTION

Théâtre et scandale entretiennent des liens privilégiés : tel est le postulat dont nous partirons, convaincu que le scandale trouve sur la scène le lieu par excellence de son déclenchement. Pour Rousseau, lorsqu'un échec se produit, c'est que la pièce est mauvaise : « On dit que jamais une bonne pièce ne tombe ; vraiment je le crois bien ; c'est que jamais une bonne pièce ne choque les mœurs de son temps »[1]. Cette pensée émane d'une conception du théâtre comme lieu moral. Bien avant l'époque de Rousseau, le théâtre a pu prétendre à une fonction didactique, cherchant à plaire, mais aussi à instruire. Rien, jusque-là, qui semble le rattacher au scandale, au contraire. Pourtant, le théâtre est aussi le lieu du présent, du surgissement : il laisse une large place au désordre, au tapage, favorisant l'émergence du scandale. Un spectacle a en effet un retentissement plus immédiat et un impact plus direct qu'un texte écrit, qu'on lit seul chez soi. L'effet est d'autant plus fort qu'il est amplifié par les corps, les gestes, le ton, le jeu des acteurs, les décors, la présence des spectateurs réunis dans la salle. Les codes mêmes du théâtre invitent les auteurs à leur transgression, de manière consciente ou non ; c'est ce cadre qui appelle le dépassement des limites.

Encore faut-il s'entendre sur la notion de scandale, généralement pensée de manière réductrice et axiologique. A peine s'est-on penché sur le scandale que l'on tombe sur des lieux communs, d'autant plus regrettables qu'il est un évènement extraordinaire, qui exige qu'on l'envisage avec attention. Divers obstacles se mettent en travers de la route de qui veut explorer ce phénomène instable, provoquant la chute de l'audacieux, pris dans le fond sans fin des jugements moraux. Le scandale, c'est le Mal, clament les uns. Le scandale, c'est vital, s'écrient les autres. A une condamnation religieuse[2] et moralisatrice s'oppose un discours « moderne » avide de gloire, de bruit, de sensations fortes, qui fait du scandale non pas sa pierre d'achoppement, mais sa pierre de touche. Ce double regard a longtemps freiné toute analyse sérieuse et objective du scandale. Depuis quelques décennies pourtant,

[1] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, Œuvres complètes V*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 18.

[2] Rappelons que le scandale a des origines aussi lointaines que les Evangiles qui le condamnent sans nuances : « Malheur par qui le scandale arrive », Matthieu 18, 6-10. La traduction de la Bible citée sera à chaque fois celle de *La Sainte Bible du Chanoine Crampon*, Desclée and Co, Tournai, 1952. Conformément à son étymologie – le bas latin *scandalum*, pour traduire l'hébreu *miksol*, a repris le grec *skandalon* –, le scandale est la « pierre d'achoppement », « ce qui fait tomber dans le mal », l'« occasion de péché », *Le Petit Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, 2002.

ce dernier a davantage été théorisé, au point de devenir un objet d'étude à part entière. J-P. d'Introno a présenté une thèse intitulée *Le Scandale comme procédure quasi pure ou l'expérience de la société démocratique moderne,* des ouvrages collectifs ont été publiés, dont *Quel scandale !*, sous la direction de Marie Dollé ; plus récemment a paru le livre *Les Scandales littéraires* de Claire Julliard.

Les sociologues ou les critiques littéraires cherchent à éviter la posture du juge et à saisir en profondeur les origines, mécanismes et conséquences du scandale. Il arrive qu'on en sous-estime la complexité : ainsi, dans « L'art du scandale », N. Heinich estime qu'« Il n'y a rien de plus à comprendre, dans le scandale, que ce qui fait le scandale – un composite de valeurs transgressées, de sujets indignés et de contexte publicisé –, et ce que fait le scandale – des valeurs réaffirmées, des collectifs d'indignation, et des histoires à raconter »[1]. Si ce résumé a l'avantage de définir plusieurs causes et conséquences du scandale, il a selon nous le défaut de minimiser le fait qu'il soit un phénomène difficile à saisir.

Insaisissable scandale

Le scandale prend des formes multiples, met en scène des acteurs très divers et se déroule selon des scénarios et dans des contextes différents. Dans un cahier destiné à présenter l'œuvre de Jean Genet, Jean-Louis Barrault distingue « deux manières en art, d'être cause de scandale »[2] : d'une part « le scandale que « les Autres » font à propos de l'artiste […] à propos de l'œuvre créée », l'œuvre en question étant le plus souvent le « produit d'une sincérité ingénue » ; d'autre part « le scandale prémédité par l'artiste lui-même », qui « a fabriqué une œuvre en vue de choquer les autres ». Vient le jugement, Barrault étant convaincu que « ce second cas est le fait d'une imposture, puisqu'il cherche à faire passer pour inconscient et original ce qui a été simplement calculé ». Selon Barrault, « Jamais le véritable artiste ne cherche à faire scandale. Tout à coup, à sa grande surprise, [...] il découvre qu'il « fait scandale », alors qu'il n'obéissait qu'à une évidence, imposée par sa vision » ; ainsi, « C'est [son] génie qui était scandaleux... aux yeux des Autres », indépendamment de sa volonté. Dans *La Jeunesse et le scandale*, publié en 1925, Jean Cocteau, par le biais de la métaphore de la conduite automobile, distingue lui aussi « scandale volontaire » et « scandale involontaire ». Le premier, explique-t-il, « consiste à prendre exprès sa gauche dans un pays où tout le monde prend sa droite », autrement dit à

[1] N. Heinich, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix : revue des sciences sociales du politique*. 2005, vol.18, n°71, p. 136.
[2] J-L. Barrault cité dans *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, Paris : IMEC, 1991, p. 53.

« chercher le scandale pour attirer l'attention sur soi » ; le second, « c'est de bien prendre sa droite mais de dépasser les autres voitures à cause d'une fièvre juvénile ou d'une connaissance approfondie de la circulation ». Il s'agit donc de « scandaliser spontanément », et le scandale « provoque chez le coupable une grande surprise, car […] il ne remarquait point qu'il dérangeait »[1]. Certes, « Dans les deux cas le tapage qui en résulte est le même », admet Cocteau, mais cette première distinction entre scandale orchestré et scandale imprévu nous parait fondamentale. Elle permet d'envisager le scandale tantôt comme un évènement spontané, tantôt comme une construction, dans la mesure où « l'esclandre, événement énergumène, se fabrique »[2].

Mais le responsable n'est pas toujours l'auteur. Jeanyves Guérin note qu'une pièce peut faire évènement parce qu'une partie du public a organisé des interventions pour la perturber : le critique donne notamment l'exemple « des commandos contre des pièces de Cocteau » lancés par Rebatet et Laubreaux, estimant que dans ce cas, « mieux vaudrait parler d'incidents protestataires à effet de censure »[3]. Ainsi, la cabale, ourdie contre un auteur que l'on cherche à atteindre, contre une pièce que l'on veut faire échouer, peut déboucher sur un scandale ; elle émane de sources diverses, avant-garde en conflit avec le dramaturge – c'est le cas des surréalistes avec Cocteau –, anciens combattants outrés par *Les Paravents*, étudiants exaspérés par *Le Cardinal d'Espagne*. Sans aller aussi loin que la cabale, remarquons que le scandale peut être provoqué par une personne seule, et pas seulement par un groupe ; tout dépend des retombées médiatiques que l'intervention de la ou les personne(s) en question entraîne : un critique ou un artiste éminent peut à lui seul perturber fortement une représentation ou déclencher une polémique. On a à l'esprit le scandale suscité par Eluard lors de la générale de *La Voix humaine*[4], le poète ayant interprété la déclaration d'amour du personnage féminin de la pièce comme un message de Cocteau à Jean Desbordes, son amant[5]. A ses manifestations, il faut enfin ajouter le scandale qui survient sans que ni l'auteur ni le public ne l'aient préparé : il naît d'une réelle surprise ou indignation, d'une réaction spontanée dont les conséquences n'ont pas été préméditées.

Les différents visages du scandale commencent à s'esquisser, et, afin d'accuser le trait, le recours aux propos de Cocteau sur le sujet s'avère utile. Certes, avec *La Jeunesse*

[1] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *Le Livre blanc et autres textes*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, p. 113-114.
[2] J. Guérin, « Batailles et plébiscites : remarques sur quelques événements dans l'histoire du théâtre », *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 206.
[3] *Ibid*., p. 207.
[4] Pièce créée en 1930 au théâtre de la Comédie-Française.
[5] F. Ramirez, C. Rolot, « Notice », *La Voix humaine*, J. Cocteau, *Théâtre complet,* Paris : Gallimard, 2003, p. 1678.

et le scandale, il n'a pas poussé très loin l'analyse, préférant donner des exemples concrets plutôt que de faire un exposé didactique : « Je me refuse à vous faire un cours »[1]. Cinq ans après ce texte pourtant, il poursuit sa réflexion dans *Opium, Journal d'une désintoxication*, dans lequel il affine son raisonnement. Il évoque tout d'abord deux types de scandales qu'il oppose, avouant sa préférence pour l'un d'eux : « Les scandales d'idées ne me regardent pas. Je ne m'occupe que des scandales de matière. Si on m'interroge sur le scandale d'une pièce à thèse, je ne peux pas répondre »[2]. La forme intéresse davantage Cocteau que les doctrines, et le scandale artistique attire plus son attention que le scandale politique. On connait l'éblouissement que provoqua en lui *Le Sacre du printemps*, dont Marie Dollé explique que le scandale était principalement né de la chorégraphie, osée et novatrice[3]. Pourtant, force est de constater qu'au théâtre, les scandales éthiques et politiques sont bien plus nombreux que les scandales esthétiques : Marcel Aymé remarque qu'au moment où il écrit *Silhouette du scandale*, « il n'y a presque pas de scandales qui soient purement littéraires »[4]. Les sujets délicats, susceptibles de soulever des réactions virulentes, sont, semble-t-il, ceux qui touchent aux institutions, aux mœurs, à la bienséance.

A propos de *Silhouette du scandale*, Alain Schaffner, constatant que « curieusement, la notion même de scandale a été fort peu théorisée », s'étonne qu'il faille « remonter jusqu'en 1938 pour trouver un livre qui, sans se limiter à la littérature, [fasse] du scandale son objet principal »[5]. Aymé y révèle la variété du scandale : il classe, organise sa pensée, définissant différentes catégories telles que « le scandale de mœurs », « le scandale politique », « le scandale religieux », « le scandale en amour », « le scandale dans la famille », « le scandale en province », « le scandale à Paris », « le scandale dans la république » ou encore « le scandale international »[6]. Il souligne « la diversité […] presque infinie » du scandale, dont « la nature et la démarche […] varient selon les latitudes, les climats, les religions, la manière de vivre propre à chaque peuple », et qui diffère en fonction de « chaque race, chaque nation, chaque milieu, chaque profession »[7]. Dans son chapitre conclusif, Aymé insiste une dernière fois sur la complexité de la notion de scandale, rappelant le danger des mots qui servent à exprimer plusieurs idées. Il achève son essai en brouillant les pistes, refusant de finir sur un jugement définitif. Il admet au

[1] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 113.
[2] J. Cocteau, *Opium, Journal d'une désintoxication*, Paris : Stock, 1970, p. 146.
[3] M. Dollé, « Un sacre mouvementé : *Le Sacre du printemps* », *Quel Scandale!*, sous la direction de Marie Dollé. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, Paris : Grasset, 1973, p. 183.
[5] A. Schaffner, « Silhouettes du scandale : de Marcel Aymé à Céline », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 29.
[6] Ces catégories, pratiques dans un premier temps, seront questionnées par la suite : la démarche des auteurs nous invite à refuser les classements, dont ceux opérés pour définir le scandale ; ainsi, scandale esthétique et scandale moral ne sont pas opposés : un même sujet peut laisser un public indifférent ou l'indigner selon la manière dont il est traité.
[7] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 193.

contraire « n'avoir pas été toujours d'accord avec [lui]-même » et ne pas s'être privé « de penser noir après blanc et par aventure les deux à la fois ». Pour lui, le scandale est tantôt « un bienfait, une des mamelles du monde », tantôt « un vampire funèbre et ricaneur »[1]. Cette équivocité pousse J-P. d'Introno à définir le scandale comme une « figure de l'indétermination »[2].

Ambigu, le scandale doit être défini : il ne saurait se réduire à un sens trop étroit et spectaculaire, synonyme du chahut, de l'esclandre ; il englobe aussi les mouvements de réprobation en amont ou en aval de la représentation, témoignant d'une forte indignation ou d'une incompréhension de l'œuvre jouée. Il ne s'agira pas de voir un scandale dans la moindre hostilité manifestée contre une œuvre ; de même, il ne faudra pas confondre le simple incident au cours d'une représentation, ou encore une controverse sans conséquence, avec le véritable scandale, pas si fréquent, mais s'intéresser aux pièces qui ont su déranger, troubler la tranquillité du spectateur, quelle que soit l'ampleur de sa réaction et les moyens choisis pour l'exprimer : gestes éclatants – manifestation, agression, porte claquée, objet projeté –, cris, écrits.

Une époque troublée

Les pièces ayant provoqué ce type de réactions ne manquent pas à la période que nous souhaitons étudier, comprise entre les années 1940 et 1960. Nous ne nous priverons pas de faire référence à des pièces antérieures ou postérieures à ces dates lorsque cela paraîtra opportun ; il est par exemple impensable d'aborder le scandale dans l'œuvre coctalienne sans s'arrêter sur la réception de son ballet *Parade*[3]. De plus, il existe, bien avant les années que l'on se propose d'évoquer, une tradition du scandale déjà ancrée qu'il s'agit de prendre en compte pour mieux dégager la spécificité de la période étudiée. Si l'on remonte à l'époque classique, la perception du théâtre comme lieu du scandale a surtout concerné la comédie, genre qui offrait une grande liberté[4] : on pense par exemple à *Don Juan* ou à *Tartuffe* de Molière. Au siècle suivant, Rousseau condamne la comédie, notamment celle de Molière, « école de vices et de mauvaises mœurs » selon lui. L'auteur de la *Lettre à d'Alembert* s'oppose à l'établissement d'un théâtre à Genève en expliquant

[1] *Ibid.*, p. 197-198.
[2] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure » ou une expérience de la société démocratique moderne. Contribution à une sociologie des politiques publiques* (Thèse de Sociologie), Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, 1998, p. 22.
[3] Ballet créé en 1917 au Théâtre du Châtelet.
[4] Les tragédies, si elles mettent en scène des situations de crise menant à des scandales, semblent en produire plus rarement dans la salle, quoiqu'il en existe des exemples remarquables : on pense par exemple à la querelle du *Cid*.

que les auteurs comiques sont scandaleux : « Voyez comment, pour multiplier ses plaisanteries, [Molière] trouble tout l'ordre de la société ; avec quel scandale il renverse tous les rapports les plus sacrés sur lesquels elle est fondée »[1]. Le théâtre – en tout cas la comédie – et le scandale sont donc liés. Le XIX^e^ siècle est marqué par de grands scandales, qui ont touché le roman – *Madame Bovary* et les romans de Zola, qui cherchaient ouvertement à scandaliser –, la poésie – on se rappelle l'onde de choc produite par *Les Fleurs du Mal* –, et le théâtre. Ce dernier est un lieu d'agitation dans lequel les dramaturges mettent volontiers en scène des personnages opposés à la société, et dont les actes et les idées font scandale, sur scène comme dans la salle. L'un d'eux est Hernani, personnage éponyme d'une pièce à l'origine d'un scandale célèbre. Agnès Spiquel[2] montre qu'à cette époque, le besoin de scandale devient tel que, dans leurs récits, les jeunes Romantiques exagèrent les réactions du public lors de la première représentation jusqu'à en faire une bataille déchaînée ; ainsi nait peu à peu une mythologie du scandale, objet d'un discours élogieux. Ce renversement est en rapport avec une promotion de l'individu, mais aussi avec une volonté de changement, de rupture, comme en témoigne le théâtre anarchiste entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^. *Nadine* de Louise Michel, par exemple, fait scandale en 1882, ainsi que plusieurs pièces d'Octave Mirbeau. Quant à *Ubu Roi*, créé en 1896 dans une mise en scène de Lugné-Poe, il reste le scandale le plus mémorable de cette fin de siècle.

La recherche du scandale s'accentue encore au XX^e^ siècle. Le mouvement Dada, mené par Tristan Tzara, se donne comme but explicite de choquer le public par des œuvres et actions scandaleuses. « Dada, c'est l'insolence »[3], clamait Tzara, dont Cocteau et Soupault ont été proches pendant une brève période. De *Cœur à gaz* en 1921, Tzara dira que « C'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle », soulignant « le manque de sérieux qui n'apporte aucune nouveauté sur la technique du théâtre »[4]. Quant aux surréalistes, plusieurs de leurs spectacles firent scandales : ce fut entre autres le cas de « La mise en accusation et le jugement de Maurice Barrès » en 1921 ; en 1923, la soirée du *Cœur à barbe* finit en bagarre générale ; les surréalistes sabotent *Mouchoir de nuage* de Tzara en 1924 en provoquant le chahut dans la salle[5], et plusieurs représentations de Cocteau, qu'ils détestaient. Ainsi, quand ils ne faisaient pas scandale sur scène, par leurs pièces, ils se déchaînaient en tant que spectateurs. Mises à part les avant-gardes du début

[1] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, op. cit.*, p. 32.
[2] A. Spiquel, « La légende de la bataille d'*Hernani* », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 13-29.
[3] Tzara cité par M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Dadaïsme », *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : A. Colin, 2004, p. 51.
[4] Tzara cité par M. Corvin, « Subversions : de Jarry à Artaud », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris : A. Colin, 1992, p. 836.
[5] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris : Champion, 2007, p. 260.

du siècle, des pièces provoquèrent des scandales politiques : on pense à *Israël*[1] de Bernstein – qui rappelle qu'elle « a provoqué des colères […] contradictoires »[2] –, aux *Marchands de gloire* de Pagnol en 1925, au *Tombeau sous l'Arc de Triomphe* de Paul Raynal – pièce que Montherlant « accable […] sous une avalanche de termes plus cruels les uns que les autres »[3] –, les deux dernières étant étroitement liées au contexte de la Première Guerre mondiale.

La Seconde Guerre mondiale aggrave la crise engendrée par la guerre précédente. La France est durement marquée par les évènements et les idéaux d'avant-guerre, déjà mis à mal par la Première Guerre, sont brisés par la Seconde. Le début des années 1940 coïncide avec celui de l'Occupation allemande ; la France est surveillée, divisée : l'émergence du scandale est facilitée par l'exacerbation des sensibilités. Les auteurs rivalisent de ruse pour contourner la censure et, paradoxalement, « Les années noires ont été fastes pour le théâtre français »[4], note Jeanyves Guérin. C'est en effet à cette époque que furent créées des pièces aussi célèbres qu'*Antigone*, *Le Soulier de Satin*, *Les Mouches*, *Huis clos* ou encore *La Reine morte*. La Collaboration, l'Epuration, la décolonisation, la guerre d'Algérie font que ces vingt années ont pour point commun majeur une succession de crises et une forte instabilité dont les scandales théâtraux témoignent. Quant au choix de s'arrêter aux années 1960, il naît d'un constat fait par plusieurs critiques ; pour O. Neveux, 1966, année marquée par la création des *Paravents*[5], est une date charnière dans l'histoire du théâtre[6]. Même remarque de C. Meyer-Plantureux, qui voit dans cette pièce le dernier véritable scandale théâtral, annonçant selon elle la fin de l'influence du théâtre sur la vie intellectuelle et politique de la France[7]. A ces analyses s'ajoute le fait qu'avec la littérature contemporaine, les problématiques et les préoccupations changent : mai 68 entraîne une rupture caractérisée par une libéralisation des mœurs, mais aussi une banalisation du scandale. Notons que Marcel Aymé constatait déjà en 1948 ce phénomène de banalisation : dans *Uranus*, il faisait dire à Léopold, le patron de bar poète, qu'« Il y a tant de saloperies dans le monde que tout le monde se fout du scandale à présent »[8]. La transgression est donc stimulée et se propage, mais se trouve dans le même temps normalisée : le scandale perd de son caractère exceptionnel et de sa force. Les dramaturges osent tout, vont toujours

[1] Pièce créée en 1908 au Théâtre Réjane.
[2] H. Bernstein, « Avant-Propos », *Israël*, *Théâtre*, Monaco : Editions du Rocher, 1997, p. 175.
[3] J-F. Domenget, *Montherlant critique*, Genève : Droz, 2003, p. 368.
[4] J. Guérin, « Préface », *Le Mal court*, Paris : Gallimard, 1996, p. 7.
[5] Pièce créée en 1966 à l'Odéon-Théâtre de France par R. Blin.
[6] O. Neveux, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2007, p. 30.
[7] C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000* (Mémoire HDR). (s. d.), p. 17.
[8] M. Aymé, *Uranus*, Paris : Gallimard, 1948, p. 128.

plus loin, avec toujours moins de risques et de chances de choquer. Les auteurs qui nous intéressent sont joués à une époque où les conséquences du scandale peuvent être importantes, la chute rude, l'audace punie.

La période comprise entre les années 1940 et 1960, parce qu'elle est le théâtre de graves conflits, semble propice à l'émergence de tensions pouvant mener au scandale. Si elle ne manque pas de cohérence, elle ne doit pas être envisagée comme un bloc uniforme : une même pièce peut être accueillie très différemment selon qu'elle est jouée sous l'Occupation ou sous la IV^{e} République, en temps de paix ou pendant la guerre d'Algérie. La pièce *Les Paravents*, par exemple, dérange moins aujourd'hui[1], et n'aurait probablement pas autant choqué hors du contexte politique dans lequel elle fut créée. De même, une pièce qui fait scandale en 1940 peut être tout à fait bien acceptée dix ans plus tard[2]. Un scandale ne peut en effet pas être étudié sans que le contexte historique soit pris en compte : ce dernier est parfois déterminant dans l'éclat ou le non éclat d'un scandale. D'un gouvernement à l'autre, les lois, les mœurs et les valeurs mises en avant varient sensiblement, modifiant au théâtre ce qui paraît bienséant et ce qui est estimé inconvenable. Il s'agira donc d'être attentif aux circonstances de la représentation des œuvres.

Lieux du scandale

Après la mise en place du cadre temporel, quelques mots sur le lieu par où le scandale arrive : il s'agit de la France, bien que nous nous autorisions parfois à évoquer la réception des œuvres lorsqu'elles firent scandale à l'étranger. A l'époque qui nous occupe, la France a la réputation d'une nation audacieuse, dynamique, créative. C'est du moins de cette manière que les auteurs la rêvent et la conçoivent. « La destinée de la France, affirme le personnage de Jouvet dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, est d'être l'embêteuse du monde[, de] déjouer dans le monde le complot des rôles établis, des systèmes éternels »[3]. Quant à Cocteau, il pense que la gloire de son pays réside dans sa capacité à voir éclore de « vrais scandales » tout en les craignant :

> La France ne se constate pas. Elle ne constate pas ce qui fait son prestige. C'est ce qui la sauve. Car son prestige est un prestige secret. Elle est beaucoup plus le pays de Rimbaud que de Victor Hugo. […] Elle aime tuer ses poètes. Ne vivant

[1] Cependant, elle suscite encore des réactions vives : on pense aux problèmes rencontrés par Marcel Maréchal en 1991 à Marseille lorsqu'il mit en scène *Les Paravents*.
[2] A l'inverse, une pièce qui passe inaperçue lors de sa création aurait pu, dans un autre contexte, produire l'effet d'une bombe : on pense par exemple à *La Ville dont le prince est un enfant* ou encore à *Lucienne et le boucher*.
[3] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1982, p. 722.

> que de scandales, elle les réprouve et n'approuve que les scandales d'idées. Or les vrais scandales sont des « objets de scandale » qui scandalisent par une force profonde contre laquelle la faiblesse du public se met en garde mécaniquement. La foule se défend par le rire ou par la colère. Un scandale d'idées l'arrange et lui donne l'occasion de « penser ».[1]

La France semble donc être un terrain de prédilection pour le scandale, qui a besoin, pour éclater et pour marquer les esprits, d'un public à la fois familier avec lui – habitué à lui par ses manifestations passées – et encore capable d'être choqué.

Précisons encore le lieu du scandale : les scènes parisiennes. Pourquoi se limiter à la capitale, alors que dès les années 1940, puis, de manière plus appuyée, au cours des années 1950 se développe en France un vaste mouvement de décentralisation sous l'égide de Jean Vilar et de Jeanne Laurent ? Le théâtre trouve de nouveaux lieux, en dehors de Paris et en dehors de la salle traditionnelle : c'est l'époque de la création du Festival d'Avignon et de la fondation des centres dramatiques nationaux. Marcel Aymé apporte une réponse intéressante, distinguant « le scandale en province » du « scandale à Paris ». Le premier, explique-t-il, est rare, tandis que « Paris est le grand pourvoyeur de scandales » : « C'est lui qui en fournit les plus beaux prétextes et qui donne le branle à l'opinion », parce que « la finance, le commerce, la politique et la police y ont leurs centres d'activités respectifs », et parce qu'il « abrite une foule de hauts personnages ». Paris est enfin la « capitale de la presse qui, en ces matières, joue un rôle important et parfois décisif »[2]. Ainsi, tout semble partir de Paris, capitale intellectuelle du pays où les grands scandales éclatent : à cet égard, la décentralisation reste somme toute relative à cette époque.

Nous nous limiterons donc au public parisien, en faisant néanmoins le constat suivant : Paris possédait – et possède encore – une multitude de salles très diverses par leur emplacement, leur taille, leur politique, leur financement. Jouées rive droite ou rive gauche, dans des théâtres publics ou privés, les pièces qui nous intéressent n'ont pas le même retentissement selon qu'elles sont créées au théâtre des Noctambules ou à l'Odéon-Théâtre de France. Un lieu relativement intime, une « pissotière » – pour reprendre le terme de Camus – ne peut être comparé à une grande scène subventionnée : le public n'y est pas le même[3], pas plus que les décors et les moyens. L'un comme l'autre, pourtant, furent le théâtre de scandales mémorables. C'est que, résume Marie Dollé, « pour provoquer un scandale, il faut qu'un certain nombre de conditions se trouvent réunies. […] Il faut un décor. Soit un lieu consacré par la tradition […] soit un lieu tout désigné pour la modernité […] Il faut un public. Pas un public de connaisseurs si possible […] Il faut un

[1] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, Paris : Gallimard, 1989, p. 546.
[2] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 95.
[3] Il n'a donc pas les mêmes attentes.

public mondain, celui-là même que décrit Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, public conservateur »[1]. Ce public accepte d'autant plus mal une pièce subversive qu'elle est jouée dans une salle prestigieuse. La pièce *Les Paravents*, pour une partie de la critique, n'avait rien à faire dans une salle subventionnée. Quant à *La Fourmi dans le corps*[2], elle ne parut pas digne du lieu où elle fut représentée : G-D. Farcy revient sur « le fameux « scandale » des Mardis habillés » au Français :

> [Le] spectacle […] fit pour ainsi dire l'unanimité contre lui. Soit que les fervents admirateurs d'Audiberti se sentissent à juste titre frustrés : la Comédie-Française n'ayant pas été assez loin. Soit que la clientèle vénérable (qui faisait son miel de Montherlant) se sentît offensée : la Comédie-Française ayant été trop loin. La conclusion était simple : « Un bon Audiberti qui n'a pas sa place au Français », disait Max Favalelli.[3]

Quant à Cocteau, il affectionne les lieux élitistes, mondains, parce qu'une pièce audacieuse y produit, par contraste, un effet intense, et rappelle que « la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique [furent les] théâtres de tous les scandales illustres »[4]. Le lieu, autant que la date, importe donc quand on s'attache au scandale théâtral.

Auteurs à scandale

Le décor planté, laissons à présent la place aux artistes. Poursuivant l'énumération des circonstances favorables à l'éclosion d'un scandale, Marie Dollé remarque qu'« il est rare qu'un parfait inconnu parvienne à remuer les foules »[5]. Force est de constater que les auteurs qui nous occupent sont quasiment tous célèbres, déjà connus, voire reconnus, au moment où ils se lancent dans le théâtre. Ils sont des dramaturges français ou de langue française joués avec succès à leur époque sur les scènes parisiennes. Le corpus de notre étude est constitué de pièces de Marcel Aymé, Jean Cocteau, Jean Genet, Michel de Ghelderode, Henry de Montherlant, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Boris Vian, Jean Anouilh, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Henry Bernstein, Robert Brasillach, Albert Camus, Aimé Césaire, Kateb Yacine, Georges Schéhadé, Bernard-Marie Koltès, Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Philippe Soupault et Jean Giraudoux. Ces auteurs, incontestablement, sont très différents les uns des autres. Certains, comme Sartre, Genet ou Camus, sont des grands noms de la littérature française et ont déjà été au centre de nombreux travaux de recherche, au point qu'on pourrait se demander s'il reste quelque

[1] M. Dollé, « Un sacre mouvementé : *Le Sacre du printemps* », *Quel Scandale!*, *op. cit.*, p. 155-156.
[2] Pièce créée en 1962 à la Comédie-Française par A. Barsacq.
[3] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, Paris : PUF, 1988, p. 264-265. Pièce créée à la Comédie-Française en 1962, mise en scène d'A. Barsacq.
[4] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 142.
[5] M. Dollé, « Un sacre mouvementé : *Le Sacre du printemps* », *Quel Scandale!*, *op. cit.*, p. 155-156.

chose à dire sur leur vie ou sur leur œuvre. D'autres, comme Ghelderode ou Soupault, sont plus ou moins tombés dans l'oubli. La France a pourtant traversé ce que la critique a appelé une « ghelderodite aiguë » entre la fin des années 1940 et le début des années 1950[1]. Des auteurs comme Vian ou Aymé, enfin, sont aujourd'hui connus de tous, mais leur théâtre ne l'est pas ; ce constat est d'autant plus étonnant pour Aymé que ses pièces connurent un franc succès, particulièrement au cours des années 1950. Notre démarche s'efforcera donc d'une part de présenter sous un jour nouveau des dramaturges très (trop) connus[2], d'autre part de faire (re)découvrir un théâtre injustement oublié. Elle permet de rapprocher des auteurs et des pièces qu'on ne penserait pas étudier ensemble – Sartre et Brasillach, Montherlant et Ionesco –, constituant ainsi un corpus étendu et divers.

Ces auteurs n'appartiennent pas tous à la même génération, bien qu'ils aient presque tous été contemporains : Bernstein et Arrabal, Cocteau et Vian ne naissent pas à la même période et ne vivent donc pas exactement les mêmes évènements historiques, politiques et culturels. Leurs origines, et donc leur culture, leur éducation, puis leur parcours sont multiples : si la majorité d'entre eux sont français, Ionesco – quoique naturalisé en 1957 – est roumain, Beckett irlandais, Kateb Yacine algérien, Ghelderode belge, Adamov russe arménien et Schéhadé libanais. Tous, néanmoins, sont installés en France et écrivent en français. S'ils partagent la même langue, leurs styles et esthétiques sont très différents, comme leurs théâtres ; ainsi, on classe traditionnellement les pièces d'Anouilh et de Giraudoux dans le théâtre d'auteurs, celui de Ionesco, de Genet, d'Adamov et de Beckett dans le Nouveau théâtre[3], celui de Ghelderode et de Cocteau dans le théâtre poétique[4], celui de Montherlant dans le théâtre traditionnel, voire classique, celui de Sartre dans le théâtre engagé, autant de catégories dont nous montrerons le caractère discutable. A cette diversité de styles s'ajoutent des sensibilités et opinions éclectiques : des auteurs comme Cocteau

ou Vian prétendent ne pas vouloir s'impliquer politiquement, d'autres se sont engagés. Parmi ces derniers, les uns ont davantage d'affinités avec la gauche, comme Sartre et Camus, d'autres avec la droite, comme Anouilh, Aymé, voire l'extrême droite, comme Brasillach. Il arrive que les opinions soient moins simples, qu'elles évoluent, que les parcours soient accidentés, comme en témoigne celui de Sartre. Ce dernier a cependant maintenu sa condamnation de « la littérature des collaborateurs, qui préconisent un régime

[1] Selon Jeanyves Guérin, l'ampleur de ce succès doit néanmoins être relativisée : Ghelderode était en effet surtout joué dans des petites salles privées.
[2] Il s'agit de montrer une caractéristique oubliée de l'œuvre d'artistes – tels Sartre ou Cocteau – considérés aujourd'hui comme des classiques : sa dimension subversive et audacieuse.
[3] Cette appellation n'émane pas des auteurs, qui n'ont jamais fondé d'école ni de mouvement les réunissant.
[4] G. Lacroix, « Lorsque Godot paraît », *L'Idée de littérature dans les années 1950*, 2004. URL : http://www.fabula.org/colloques/document75.php. Consulté en septembre 2010.

dictatorial parce qu'ils ne font pas confiance aux hommes »[1], visant notamment Aymé. Sartre lui-même a suscité l'hostilité de Ionesco, qui n'approuvait pas son rapport à l'actualité : « Je suis un ennemi de l'Histoire, ce que n'est pas Sartre, et je ne comprends pas très bien comment il est passé de la déréliction à l'acceptation de l'Histoire, comment il court derrière l'Histoire, comment il a peur de manquer le dernier train de l'Histoire et comment il justifie l'Histoire »[2].

Les différends ne sont pas seulement politiques : Montherlant n'aime guère le théâtre des années 1950 et 1960, n'y trouvant pas d'intérêt, évoquant par exemple « *En attendant Godot*, où il n'y a rien à comprendre »[3]. La confrontation des auteurs entre eux est courante ; ainsi, Cocteau se compare à Montherlant, s'indignant de voir sa propre pièce mal reçue alors que celle de ce dernier plaît : « *Les Parents terribles* révoltent et […] on leur invente un scandale d'idées qui n'existe pas. Par contre le public adopte une pièce immorale de Montherlant, *Fils de personne*, parce que c'est une thèse, et que le public y retrouve son vieux plaisir des pièces d'Hervieu, de Brieux, de Porto-Riche »[4]. Le ton est méprisant, à la fois envers Montherlant[5] et envers le public, révélant une amertume mal contenue. C'est que, comme le note Peyrefitte, qui les a connus tous les deux, « On ne pouvait rêver contraste plus frappant » : « Cocteau, c'était la facilité, le génie ; Montherlant partait d'une autre conception, celle de l'effort patient et solitaire »[6]. Montherlant prend lui aussi ses distances avec Cocteau, décrétant lors d'une discussion avec Maurice Martin du Gard : « Le bœuf sur le toit – Ce n'est pas mon secteur […] C'est le monde dada. Je vis avec les Anciens »[7]. Quant à Sartre, il se moque de Cocteau en le représentant dans *Nekrassov*[8] sous les traits de Cocardeau, un dramaturge un peu ridicule[9]. De son côté, Cocteau se différencie de Sartre, désapprouvant sa manie de toujours vouloir faire comprendre, d'être dans la démonstration : « Sartre croit que l'œuvre antisociale est explicative, alors qu'une œuvre ne doit être antisociale que par sa solitude, sa singularité,

[1] Sartre cité par G. Sapiro, Article « Collaboration », *Dictionnaire Sartre*, Paris : Champion, 2004, p. 92.
[2] E. Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. LVI.
[3] J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 136.
[4] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 547.
[5] A l'époque du *Bœuf sur le toit*, Cocteau « grince au seul nom de Montherlant » selon Mauriac, cité par J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 121.
[6] *Ibid*.
[7] En 1943, Montherlant, après avoir assisté à *Renaud et Armide*, ne cache pas son indifférence à la pièce de Cocteau : « Je n'arrive pas à m'intéresser à ces personnages de légende : tout cela n'est pas humain », *ibid*., p. 124.
[8] Pièce créée en 1955 au théâtre Antoine par J. Meyer.
[9] Sartre semble agacé par Cocteau et tient des propos relativement durs à son égard, lui reprochant, comme le note ce dernier dans son *Journal*, de « n'avoir pas su mener sa barque », J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 550. « Nos rapports n'ont pas très bien fini, raconte Sartre, je n'ai jamais très bien su pourquoi […] je n'avais pas vraiment d'affinités avec Cocteau. Je lui rendais visite ou je dînais avec lui, il était intelligent », cité par S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, Paris : Gallimard, 1981, p. 333.

par une force interne qui s'oppose à toutes les habitudes de l'esprit (au confort bourgeois de l'esprit) »[1]. Plus encore que Sartre, Genet est sévère avec Cocteau, critiquant son œuvre, définissant son propre univers par opposition au sien : « Je suis l'anti-Cocteau »[2]. Amer, Cocteau accuse le coup, regrettant tout de même l'attitude ingrate de son protégé, et souligne la gêne que lui procurent les contradictions de Genet, prétendant ne pas vouloir être publié et s'efforçant pourtant de l'être[3].

Les relations entre les auteurs de notre étude sont cependant loin de se limiter à des manifestations d'hostilité, de condescendance ou de rivalité. Des liens les unissent, qu'il s'agisse d'admiration, d'amitié, de respect ou encore de la défense de causes communes. Ces liens, qu'il faut mettre en évidence, témoignent d'une proximité réelle entre des auteurs que tout semble opposer. Ionesco célèbre les dramaturges qui, selon lui, renouvellent le théâtre : « En France, nous avons des auteurs passionnants : Jean Genet, Beckett, […] Schéhadé, Audiberti, Ghelderode, Adamov […] et tant d'autres. Ils ne constituent encore que le point de départ possible d'un théâtre vivant et libre. L'avant-garde c'est la liberté »[4]. Au cours d'un entretien publié dans ses *Notes et contre-notes*, Ionesco confie qu'il aime beaucoup Ghelderode et le grotesque qui caractérise son œuvre[5]. Cocteau ne tarit pas non plus d'éloges sur Ghelderode, « le diamant qui ferme le collier de poètes que la Belgique porte autour du cou »[6]. Quant à Aymé et Anouilh, des convictions politiques et idéologiques les rapprochent : tous deux ont ardemment défendu Brasillach au moment où il fut condamné à être exécuté[7]. De plus, une admiration réciproque les anime. Anouilh, qui croyait ne plus pouvoir être étonné après l'œuvre d'Aymé, se dit ébahi par la pièce *Les Chaises*[8] – Adamov et Beckett, eux aussi séduits, signent une « Défense des *Chaises* » dans la revue *Arts*[9] – et défendit avec fougue son créateur, voyant en Ionesco un auteur majeur. En 1969, il cite les pièces qu'il aurait aimé avoir écrites ; parmi elles, *Clérambard* de « l'insondable » Marcel Aymé ; *Le Mal court* d'Audiberti qui a « les qualités mystérieuses du chef-d'œuvre » ; *Les Chaises* de Ionesco, « grand auteur classique », et *En attendant Godot* de Samuel Beckett, « second tournant du théâtre

[1] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 527.
[2] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris : Gallimard, 2003, p. 606.
[3] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 303.
[4] E. Ionesco, « Discours sur l'avant-garde », cité par M-C. Hubert, « Qu'est-ce que le théâtre abhumaniste ? », *Audiberti, Poète, romancier et dramaturge*. Actes du colloque du Centenaire de la naissance d'Audiberti, Marne-la-Vallée et Antibes, 15, 16 et 18 octobre 1999, Paris : Champion, 2002, p. 122.
[5] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard, 1975, p. 99.
[6] J. Cocteau cité par A-M. Beckers, *Michel de Ghelderode*, Bruxelles : Labor, 1987.
[7] Notons que Sartre, comme S. de Beauvoir, refusa de signer la pétition visant à obtenir la grâce de R. Brasillach, tandis que Cocteau, malgré son aversion pour les positions de ce dernier, accepta de le faire au nom de la défense des écrivains.
[8] Pièce créée en 1952 au théâtre Lancry par S. Dhomme. Anouilh défendit aussi *Victimes du devoir* contre la critique, rappelle E. Jacquart, J. Anouilh, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. LII.
[9] *Ibid*.

moderne »[1]. A ces pièces décisives pour lui s'ajoute *Les Mariés de la Tour Eiffel*, qu'il lut en 1928 ; dans « Cadeau de Jean Cocteau », publié en 1960, Anouilh dit de Cocteau qu'« il venait de [lui] donner la poésie au théâtre ». Ce dernier fait état de cet hommage dans son *Journal*, confiant qu'il avait « toujours pensé que *Les Mariés* étaient à l'origine du *Bal des voleurs* »[2], et confie dans une lettre à Barsacq l'émotion qu'avait soulevé en lui ce texte[3].

S'il est respecté et admiré par bon nombre de ses contemporains, Cocteau est lui-même un admirateur fervent et fidèle. Dans « Salut à Boris Vian », publié en 1950 dans *Opéra* – repris par Vian en tête de l'édition de sa pièce –, il célèbre l'« insolence exquise » de l'auteur de *L'Equarrissage pour tous*[4]. Cocteau a surtout défendu avec passion celui qu'il considérait comme l'auteur le plus extraordinaire de sa génération : « La bombe Genet »[5]. Il découvre son talent avec *Le Condamné à mort*, avant de le rencontrer en 1943. Son *Journal* est parsemé de notes qui encensent le jeune poète et romancier, incarnation du scandale : « Le scandale devait revenir. Le vrai scandale. Il éclate en silence dans ce livre et naturellement chez moi »[6]. Genet, Sartre et Cocteau – qui occupent une place centrale dans notre étude – ont entretenu des échanges très riches, étant à la fois proches et distants : leurs relations furent complexes, faites de rancune, de reproches, voire de mépris, mais aussi, et surtout, d'admiration, d'influence. Cocteau n'aimait pas *Les Mains sales* mais défendit *Huis clos* contre les critiques. Dans son *Journal*, il affirme le rôle essentiel de Genet et de Sartre dans l'Histoire : « La désorganisation de la grande machine allemande qui commence […] Jean Genet et ses têtes de pont : Picasso, Colette, Sartre »[7]. Quant à Sartre, il ressentait une profonde fascination pour Genet, comme en témoigne son *Saint Genet : comédien et martyr*, qui ne devait être qu'une simple préface avant de devenir l'essai monumental que l'on connaît. Sartre critique la relation que Cocteau cherche à établir avec l'auteur de *Pompes funèbres* : « ses rapports avec Genet étaient contradictoires avec ceux que j'avais avec Genet [;] je pensais qu'il n'avait pas besoin d'un Cocteau […] alors que Cocteau l'aurait volontiers parrainé »[8]. Genet, objet de toute

[1] J. Anouilh cité par B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. XXIV.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 525.
[3] J. Cocteau cité par B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. XIII. Montherlant, malgré ses désaccords avec Cocteau, lui a aussi rendu hommage à plusieurs reprises ; dès le lendemain de leur rencontre, en 1942, il lui écrit ceci : « Votre intelligence à vous illumine de grandes étendues comme les fusées », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, L'enfant prodigue : 1895-1932*, Paris : Laffont, 1982, p. 125. En 1963, année de la mort de Cocteau, Montherlant publie dans *Les Nouvelles littéraires* un article dont le titre seul témoigne de son respect : « Les étoiles l'attendaient », J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 121.
[4] B. Vian, *L'Equarrissage pour tous*, *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 1025.
[5] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 271.
[6] *Ibid*., p. 270.
[7] *Ibid*., p. 522-523.
[8] S. de Beauvoir constate que Sartre avait « beaucoup plus d'affinités avec Genet [qu'avec Cocteau] », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 348.

l'attention de ces deux grands auteurs – qui obtinrent qu'il soit gracié par Vincent Auriol, échappant ainsi à la relégation –, leur reprocha de l'avoir « statufié »[1], figé dans une image qui provoqua une crise en lui, paralysant son écriture pendant plusieurs années. Ces trois dramaturges, malgré des tensions perceptibles, partagent des opinions fortes et s'influencent : *Le Diable et le Bon Dieu*[2] de Sartre aborde étrangement les mêmes thèmes que *Bacchus*[3], joué la même année, et semble marqué par la rencontre de Sartre avec Genet, auquel le personnage de Goetz ressemble dans sa glorification du Mal[4].

Au-delà de ces hommages ou marques d'intérêt – en bien ou en mal –, des ponts et des murs édifiés, tous ces auteurs se rejoignent dans une ambiguïté qui concerne leur rapport au scandale, ce qui n'est pas le cas pour les théâtres qui les ont précédés. Une pratique et une pensée originale du scandale est, nous semble-t-il, la spécificité des auteurs que nous proposons d'étudier, et c'est ce qui a orienté notre choix. Le théâtre anarchiste par exemple – en dehors du fait que le corpus est relativement maigre, les pièces peu jouées, voire oubliées –, ne propose pas une pensée du scandale, n'entretient pas de rapport complexe avec lui, et fait du théâtre un instrument, un moyen au service d'une cause politique. Quant à Dada et au surréalisme, ils revendiquent et planifient le scandale, qui n'a pas d'autre but que le tapage et la provocation. De plus, si les surréalistes montent des spectacles ou des sketchs, ils n'aiment pas le théâtre et le pratiquent peu, ou devant des publics restreints. Il est, selon eux, « trop grevé de contraintes sociologiques et esthétiques »[5]. A cela s'ajoute leur répugnance à partager le pouvoir créateur avec un metteur en scène et des acteurs[6]. Leur influence sur les dramaturges de notre étude est néanmoins visible, chez Cocteau par exemple – auteur d'un texte intitulé « Cocteau saluant Tzara »[7] – et surtout chez Soupault, malgré sa rupture avec les surréalistes. Artaud, enfin, a lui aussi marqué ses contemporains et les générations suivantes, notamment Genet et Ghelderode, mais n'a pas vraiment eu l'occasion de mettre en pratique ses théories développées dans *Le Théâtre et son double*.

---

[1] Jean Genet cité par J. Cocteau, *Le Passé défini*, Paris : Gallimard, 1953, p. 391.
[2] Pièce créée en 1951 au théâtre Antoine par L. Jouvet.
[3] Pièce créée en 1951 au théâtre Marigny par J. Cocteau.
[4] La toile s'étend, les fils se resserrent ; Vian caricature la gloire de Sartre dans *L'Ecume des jours* avec le personnage de Jean-Sol Partre, qui provoque des émeutes ainsi que la fièvre acheteuse de Chick. Pour Vian, Cocteau fait lui aussi partie des esprits libres et talentueux qu'il défend, et il se réjouit de « la montée quasi miraculeuse de l'étoile de ce Cocteau », B. Vian, *Les Temps modernes*, juin 1947, *Œuvres. Tome quatorzième*, Paris : Fayard, 2002, p. 264.
[5] M. Corvin, « Subversions : de Jarry à Artaud », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 839.
[6] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 261.
[7] « Les constructeurs ôtent leurs bouches scandaleuses / Saccagent / Défoncent… », J. Cocteau cité dans *Jean Cocteau aujourd'hui*, actes du colloque de Montpellier, 22-24 mai 1989, textes réunis par Pierre Caizergues, Paris : Méridiens Klincksieck, 1992, p. 288.

Les auteurs qui nous occupent présentent donc la particularité d'entretenir avec le scandale des rapports marqués par l'ambiguïté : tantôt recherché, assumé, revendiqué, célébré, tantôt nié, subi, condamné, le scandale est pensé et pratiqué d'une manière complexe. Parfois défini, théorisé – on l'a vu avec Cocteau et Aymé –, il reste un phénomène à la fois inquiétant et fascinant dont les dramaturges ont conscience qu'il leur échappe. Certains sont plus ouvertement scandaleux que d'autres, tels Genet ou Arrabal, tandis qu'Anouilh, bien qu'il « aime choquer » et soit « anticonformiste », reste « prudent », faisant preuve d'une « marginalité relative »[1]. Jeanyves Guérin remarque que « Beckett, Ionesco et même le premier Adamov […] n'ont pas cherché à se faire passer pour des révolutionnaires. Ces auteurs venus d'ailleurs ne publient aucun manifeste collectif, ils n'accompagnent jamais leurs premières pièces d'aucun paratexte fracassant. […] Leurs pièces ne font pas événement »[2]. Si ces auteurs ne revendiquent pas le scandale, il arrive cependant que leur théâtre dérange : *La Soif et la Faim* de Ionesco, par exemple, a provoqué en 1966 une agitation remarquable dans la salle.

Cocteau, de son côté, multiplie les propos contradictoires sur le scandale, soulignant ses dangers et inconvénients tout en le recherchant. Il tente d'explorer des formes inédites du scandale, mettant à mal l'association courante de ce dernier aux notions de rupture et de nouveauté : dans *Opium*, il soulève une idée tout à fait originale en affirmant la nécessité, en 1930, d'« obtenir un scandale de banalité, entrer au répertoire, tenir l'affiche »[3]. Selon lui, l'esclandre provoqué par la nouveauté de son ballet *Parade* en 1917 n'est plus d'actualité : il faut à présent choquer l'élite par le refus de la nouveauté. Cocteau, influencé par Radiguet, souhaitait combattre le « conformisme de l'anticonformisme » et les « conservateurs de vieilles anarchies » ; pour Cocteau et pour l'auteur du *Diable au corps*, il s'agissait de rendre « la tradition plus neuve que la rupture »[4]. Quant à la posture de Montherlant, elle semble davantage relever d'un fantasme de scandale : il regrettait de n'avoir pas davantage scandalisé son public, s'étonnant par exemple que l'audace du thème de *La Ville dont le prince est un enfant* n'ait pas suscité de réactions plus vives, alors même qu'il avait pris toutes les précautions pour éviter de choquer. Le théâtre de Vian enfin, peut surprendre si on le compare à ses romans et au choc qu'ils ont provoqué ; ses pièces sont insolentes, mais plus prudentes, comme en témoigne l'adaptation au théâtre de *J'irai cracher sur vos tombes*. Vian, évoquant *L'Equarrissage pour tous*[5], s'explique

[1] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours* , *op. cit.*, p. 921.
[2] J. Guérin, « Les Révolutions au théâtre sont toujours lentes et difficiles », *Les Révolutions littéraires aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, actes du colloque tenu à Valenciennes, 13-14 octobre 2005, études réunies par Agnès Spiquel et Jeanyves Guérin, Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 33.
[3] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 146.
[4] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 296.
[5] Pièce créée en 1950 aux Noctambules par A. Reybaz.

contre ses détracteurs : « qu'on veuille bien me croire, le scandale ne me fait pas peur et si je le cherchais, je le chercherais plus adroitement et plus efficacement »[1]. Chaque dramaturge entretient donc des liens particuliers et délicats avec le scandale : c'est ce qui fait la richesse du corpus proposé.

Les raisons qui justifient le scandale sont elles aussi très diverses selon les auteurs. Leur histoire personnelle joue un rôle : le passé d'un auteur, son caractère, son état d'esprit et sa situation au moment de l'écriture se ressentent dans son théâtre et participent de ses choix artistiques. Dans *Saint Genet*, Sartre explique la personnalité scandaleuse de Genet par son enfance au cours de laquelle il se serait senti rejeté de tous. Lors d'un débat organisé par *Opéra* à la suite du scandale provoqué par *Lazare* d'André Obey en 1951 – débat auquel Cocteau participa –, Georges Vitaly pose la question suivante : « Pourquoi voulez-vous pousser le théâtre au scandale ? »[2]. Les réponses possibles abondent. Le scandale peut procéder d'un goût pour l'exhibition, d'un désir de publicité, d'un plaisir à la mise en scène de soi, se résumant à ce constat de Victor Hugo : « Etre contesté, c'est être constaté »[3]. La plupart des auteurs que nous abordons sont dotés d'une forte personnalité et mettent en avant leur singularité : ils ont en général évité les écoles et les partis, refusant de se fondre dans un groupe, préférant cultiver une image de solitaire marginal et scandaleux. C'est aussi de cette manière qu'ils sont perçus, à leur époque, et actuellement encore. Ils seraient ceux qui sont contre tout, les institutions comme les doctrines. Marc Lapprand, par exemple, relève « trois positions politiques chez Vian » : l'« anti-militarisme », l'« anti-cléricalisme » et un « anti-impérialisme fortement teinté d'anti-américanisme »[4]. Quant à Malraux, au moment où il est Ministre d'état chargé des affaires culturelles, il dit des *Paravents* que « cette pièce […] n'est pas antifrançaise. Elle est antihumaine. Elle est antitout »[5]. Si le sacre du scandale s'explique par le passage d'« un régime de communauté » à « un régime de singularité »[6], comme le pense N. Heinich, le scandale est étroitement lié à l'individu et devient un moyen de promotion de son œuvre et de soi en tant qu'être unique ; mais le scandale, tel qu'il est envisagé par ces auteurs, est bien plus. A ce désir indéniable de singularité et d'exceptionnel se mêlent une forme de pudeur et une aspiration à ce que Cocteau appelle la « gloire secrète », en apparente contradiction avec le

[1] B. Vian, « Avant-propos », *L'Equarrissage pour tous*, *Théâtre, Tome neuvième,* Paris : Fayard, 2003, p. 39.
[2] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République. Evénements, politique, société, idées...,* Paris : Agence culturelle de Paris : 1995, p. 255.
[3] La citation est par ailleurs reprise en épigraphe du numéro 12 de la revue *Théâtre populaire,* M. Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Paris : Editions de l'IMEC, 1998, p. 67.
[4] M. Lapprand, *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 131.
[5] « Compte rendu du débat parlementaire sur *Les Paravents* à l'Assemblée nationale en 1966 », Jean Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 975.
[6] N. Heinich, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *op. cit.*, p. 135.

scandale. « Vous ne cherchez pas le scandale... vous cherchez bien autre chose »[1], comprend Judy en apprenant à connaître Lee. Cette réplique extraite de la pièce *J'irai cracher sur vos tombes*[2] permet d'envisager le scandale autrement qu'à travers son expression bruyante et voyante ; il vise d'autres buts que le seul tapage pour les auteurs qui nous occupent. Loin de témoigner d'un désir de négation, de destruction, de pure provocation, de division, il manifeste la quête d'une communauté, construite par le théâtre.

Le rapprochement entre ces dramaturges peut continuer de paraître incongru ; ainsi, M. Corvin en conteste la pertinence : « Ce n'est pas parce que Ionesco a dit : « J'en veux à Sartre mais je ne peux nier que j'ai été nourri par lui » qu'il faudrait établir une filiation entre des écrivains qui, pour l'essentiel, procèdent par des voies divergentes »[3]. Il nous semble au contraire que c'est précisément parce que ces dramaturges sont différents, qu'ils ont une personnalité, une esthétique et une éthique très affirmées qui, étonnamment, se rencontrent parfois avec force, qu'il faut oser les rapprocher. J-F. Louette, dans un article intitulé « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », s'efforce de « réduire la distance communément établie entre Jean-Paul Sartre et Beckett ou du moins de montrer la complexité de leurs rapports »[4]. Une telle approche reste néanmoins isolée, et à l'échelle de travaux plutôt courts, un article ici. Pourtant, cette parenté entre des œuvres et des auteurs très différents les uns des autres, les dramaturges eux-mêmes la sentent ; Ionesco reconnaît l'emprise de Sartre sur lui, et Montherlant est sensible à l'univers de Ionesco, qu'il remercie pour ses propos élogieux dans *Arts* : « Je vis dans un royaume différent du vôtre, mais qui le rejoint quelquefois »[5].

Notre démarche s'attache à refuser les frontières entre les auteurs, les esthétiques, les cultures, d'où la présence au sein de notre corpus de dramaturges étrangers, qui, par leur capacité à poser un regard différent sur les scènes françaises, poussent à interroger la notion d'Autre et à repenser celle de communauté. L'époque favorise ce questionnement ; pour les Français des années 40 aux années 60, l'Autre, c'est, par exemple, l'occupant, l'Allemand, l'Algérien, le résistant, le communiste : il n'est pas une abstraction, une essence, il renvoie à un groupe concret, précis. Chacun est amené à choisir son camp et à définir celui qui est l'Autre, et qui représente une menace pour lui. La question de l'altérité est donc notablement présente en ces temps de conflits, conduisant à une série d'interrogations : qui est l'Autre ? Que veut-il ? Est-il un ami ou un ennemi ? Quel type de

[1] B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris : C. Bourgeois, 2006, p. 420.
[2] Pièce créée en 1948 au théâtre Verlaine.
[3] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 921.
[4] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 98.
[5] H. de Montherlant, *Arts*, 12 octobre 1966. Citation rappelée lors de l'exposition « Ionesco » à la BnF du 6 Octobre 2009 au 3 Janvier 2010.

rapport peut-on entretenir avec lui ? Comment va-t-il réagir ? Autant de questions implicitement posées par le théâtre. Si, comme l'affirme T. Todorov, « La création artistique ne peut être analysée en dehors d'une théorie de l'altérité »[1], le scandale théâtral, plus que tout autre évènement artistique, soulève des interrogations multiples sur le rapport aux autres. Il s'agit, grâce à la porte d'entrée que constitue le scandale, de transcender les classements traditionnels opérés par la critique littéraire[2] ; ainsi, au lieu d'opposer auteur étranger et auteur français, théâtre privé et théâtre public, théâtre ou auteur d'avant-garde et théâtre ou auteur traditionnel, nous les ferons dialoguer afin de révéler le caractère réducteur de ces catégories.

Méthode

La méthode de recherche adoptée mobilisera des clés d'analyse relativement nombreuses, au vu du sujet choisi, du contexte et du nombre d'auteurs étudiés, mais sera avant tout textuelle. Il s'agit d'un travail de comparatiste dans la mesure où, constamment, il sera question de souligner, au fil des textes, à la fois les points de rencontre et les divergences d'une pièce à une autre, d'un auteur à un autre, sans forcer les ressemblances et en prenant soin de révéler la singularité de chaque dramaturge. Cette attention est d'autant plus importante pour des auteurs qui ont certes voulu pour la plupart être différents, singuliers, mais dont toute l'œuvre prouve qu'ils ne tenaient pas à être isolés et qu'ils dialoguaient avec leur temps et leurs contemporains. Certains auteurs seront étudiés plus profondément que d'autres[3] ; de même, certaines pièces feront l'objet d'analyses plus fréquentes ou plus poussées. Parmi celles-ci, bien entendu, les pièces qui ont provoqué des scandales mémorables : *Les Paravents*, *Clérambard*, *Bacchus*, *La Putain respectueuse*, *Pauvre Bitos*, *Fastes d'enfer*, *Les Parents terribles*, *La Tête des autres* ; mais notre étude ne saurait se limiter à ces pièces, ayant l'ambition de s'arrêter aussi sur celles qui permettent de penser la notion de scandale et ce qu'elle révèle d'une époque troublée et complexe.

Ainsi, et de manière paradoxale, nous nous attarderons sur des pièces dont on pourrait s'étonner qu'elles n'aient pas fait scandale, tant elles paraissent, aujourd'hui encore, osées et dérangeantes, d'un point de vue dramaturgique ou moral : c'est par

[1] T. Todorov, « Altérité et interprétation », *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, p. 166.
[2] Il ne s'agit pas de nier l'intérêt que présentent ces classements, mais de tenter de les dépasser.
[3] Koltès, dont le théâtre est joué à une époque qui excède la période envisagée, sera évoqué ponctuellement quand sa pensée et sa dramaturgie sembleront dialoguer avec celles des auteurs étudiés ; il sera donc moins présent que Cocteau, Genet ou Sartre, auteurs fondamentaux dans notre étude.

exemple le cas de *La Ville*, du *Goûter des généraux* ou encore d'*En attendant Godot*. Seront aussi l'objet d'analyses précises des pièces qui, à défaut d'avoir fait scandale, mettent en scène le scandale, telles que *Port Royal*, *Le Mal court*, *Antigone*, *Kean*, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Le Dieu bleu*, *La Machine à écrire*, *Orphée*, *La Poudre d'intelligence* : non seulement elles permettent de mieux cerner l'imaginaire du scandale des dramaturges, mais la représentation sur scène du scandale peut déclencher des réactions vives dans la salle. Plus généralement, mais toujours dans une pensée étroitement liée à la notion de scandale, nous étudierons les pièces qui proposent une réflexion sur le théâtre – celles d'Anouilh évidemment, et les impromptus – afin de questionner le point de vue des dramaturges sur le pouvoir ou « impouvoir » du théâtre, et sur les fonctions qu'ils lui prêtent. Enfin, les pièces qui interrogent la notion d'altérité et le rapport aux autres seront précieuses parce qu'elles soulèvent la grave question de la communauté et de la possibilité ou impossibilité de vivre heureux ensemble : c'est notamment le cas de *Huis clos*, de *La Grande et la petite Manœuvre*, de *Tous contre tous*, de *Louisiane*, des *Nègres*, de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, de *Rhinocéros* et des *Bâtisseurs d'Empire*. On le voit, le corpus est constitué à la fois de titres très célèbres et de titres aujourd'hui inconnus ou oubliés. Ainsi, s'il n'est probablement pas nécessaire de résumer *Huis clos* ou *Antigone*, il faudra prendre le temps de raconter *Transfiguration dans un cirque* ou *Louisiane*, ce qui permettra, par la même occasion, de se laisser aller au plaisir des intrigues captivantes qu'un sujet tel que le scandale a l'avantage d'offrir.

Le choix d'une méthode prioritairement textuelle nous semble imposé par les dramaturges étudiés ; elle ne vise pas à ranimer « la querelle : primauté du texte / primauté de la représentation »[1] évoquée par M. Vinaver dans *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*. De toute évidence, on ne peut pas faire l'économie des éléments qui constituent ce qu'on pourrait appeler une dramaturgie du scandale. Cette étude implique donc que l'on ne néglige pas tout ce qui peut jouer un rôle au théâtre dans la création d'un scandale : le dramaturge, le metteur en scène, les acteurs[2] et les personnages qu'ils jouent, le décor – et ceux qui l'ont élaboré[3]. Cependant, le théâtre étudié, malgré l'émergence de la figure du metteur en scène, malgré la gloire éclatante de « monstres sacrés », reste un théâtre d'auteur et un théâtre qui accorde la plus grande importance au texte. Lorsqu'une pièce de l'un de ces dramaturges fait scandale, c'est moins au metteur en scène ou aux acteurs que l'on s'en prend qu'à l'auteur lui-même : c'est lui qu'on attaque, qu'on diabolise. On est choqué par son choix d'un sujet jugé trop

[1] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris : Actes sud, 1993, p. 894.
[2] Ou les danseurs quand il s'agit d'une pièce qui intègre la danse.
[3] Parfois des grands noms tels que Dufy et Picasso.

sensible qu'on lui reproche d'avoir abordé, on est outré par les mots grossiers qu'il a employés, on exècre son insolence. Ainsi, malgré tous les intermédiaires qui existent au théâtre entre l'auteur et le public, c'est presque toujours au premier que le second s'en prend directement[1]. C'est ce constat qui nous mène à centrer notre réflexion sur ce que nous disent les textes des auteurs, mais aussi sur les textes témoignant de la réception de leurs pièces.

A la question centrale de la poétique – qui inclut l'écriture mais aussi la manière dont l'auteur envisage les questions de la mise en scène, des acteurs et de leur jeu, des décors et même de l'éclairage[2] – s'ajoute donc celle de la réception, essentielle quand on aborde le scandale. Nous interrogerons l'imaginaire des auteurs et leurs textes – analysés avec d'autant plus d'attention qu'ils sont ce qui reste après la représentation, ce qui traverse les années –, mais aussi la manière dont les pièces furent accueillies. L'écart entre la réception fantasmée par les dramaturges et la réception réelle est parfois considérable. Ainsi, « Il faudrait étudier le public »[3], dans la mesure où « Etudier la réception d'un texte, c'est accepter l'idée que la lecture d'une œuvre est toujours une recréation qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place »[4]. De la même manière que les dramaturges reconnaissent le rôle essentiel du spectateur au théâtre, nous prendrons en compte le public et ses réactions, tâche compliquée par une réalité, celle du caractère fugace, temporaire du théâtre ; en effet, les rares « archives », programmes et dossiers de presse « peinent à transmettre ce qui émerveilla les spectateurs »[5]. Les supports permettant une analyse de la réception des pièces sont limités : il y a parfois peu ou pas de témoignages de critiques, de journalistes, de spectateurs, de proches des auteurs ou des auteurs eux-mêmes[6]. Ces documents sont pourtant fondamentaux, et les articles critiques, notamment, constituent, comme le note C. Meyer-Plantureux, « l'un des meilleurs baromètres de l'opinion publique pour le chercheur qui s'interroge sur la réception d'une pièce »[7]. La multiplicité des disciplines mobilisées[8] – en gardant à l'esprit que l'analyse littéraire domine – mène à poser un regard plus objectif et plus fin sur le scandale, regard dénué de tout jugement moral, positif ou négatif, et qui cherche à en saisir les enjeux profonds.

[1] Les cas pour lesquels le scandale naît d'un conflit entre les auteurs, les metteurs en scène ou les acteurs – conflits nés de tensions, fâcheries et rivalités ayant lieu en amont ou au cours de la représentation – seront tout de même abordés.
[2] Ionesco est particulièrement sensible à l'éclairage.
[3] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 142.
[4] M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Réception », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 167.
[5] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 449.
[6] Deux jours passés à la Fondation Boris Vian à Paris en mai 2009 nous ont permis de combler le manque de supports quant à la réception du théâtre de Vian.
[7] C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 27.
[8] Outre quelques rares références psychanalytiques, philosophiques – elles s'imposent avec Sartre –, on fera des emprunts à la pragmatique, à la sociologie et à la psychologie sociale.

Problématique

L'ensemble de notre démarche se fonde sur un constat : le scandale, tel qu'il est pensé et pratiqué par les dramaturges que nous proposons d'étudier, est un phénomène aux mécanismes moins simples et visibles qu'il n'y paraît. Protéiforme et profondément ambigu, se trouvant au cœur d'une réflexion complexe sur le rapport aux autres, il permet de faire dialoguer des auteurs – souvent séparés par l'histoire littéraire – autour de l'idée fondamentale de la cité. Le scandale pose les questions suivantes : dans une France en crise et instable, le théâtre est-il encore capable d'offrir l'espoir d'une forme de communauté ? Quelle(s) forme(s) peu(ven)t prendre cette communauté qui s'efforce de concilier l'individu et la collectivité par le biais d'une rencontre tendue, celle d'un auteur et de son public ?

Nous commencerons par envisager le scandale dans tout son éclat et sa visibilité : pour des auteurs qui se veulent marginaux, exceptionnels, le scandale est le moyen de s'imposer avec force et grand bruit à un public qu'ils jugent médiocre et paresseux. S'élabore donc l'image du dramaturge scandaleux, individu qui brave les spectateurs, leur morale et le monde contre lequel il se dresse, supérieur et superbe. L'agression est provocation : elle appelle le réveil du public, le scandale étant l'évènement qui doit permettre à l'auteur de régler ses comptes avec lui.

Ping-pong, dirait Adamov ; le jeu exige un retour de balle, un échange, car le théâtre, plus que tout autre lieu, est régi par cette règle : c'est le public qui détient le pouvoir. Lui seul permet l'éclat du scandale et détermine la fortune des pièces ou des auteurs. Ces derniers en ont pleinement conscience et s'en remettent, non sans réticence, à son jugement, adoptant, en même temps que la posture du scandaleux, celle de l'humble. La scène est alors le lieu d'un jeu de rôle – les rôles étant ambigus et réversibles – qui mène à la métamorphose généralisée. La hiérarchie d'abord construite par les dramaturges vole alors en éclat, imposture laissant la place à la possibilité d'une rencontre.

De l'instabilité des rapports et des postures naît un équilibre dynamique qui laisse peut-être entrevoir une forme nouvelle de collectivité. Le scandale, par son caractère agressif, conflictuel, permet d'échapper aux utopies communautaires et, par le contact qu'il instaure entre les hommes, de sortir de la solitude. Ainsi, le théâtre qui nous intéresse pourrait être, contre toute attente, un théâtre de la cité conciliant les intérêts de l'individu et du groupe.

1. « QUI EST FORT SELON VOUS ? »[1]

Le théâtre constitue un lieu privilégié de questionnement du rapport aux autres ; lieu de rassemblement, il favorise notamment le contact entre le dramaturge, son œuvre et le public, impliquant un regard du premier sur le second, et réciproquement. De sympathie, d'hostilité ou d'indifférence, d'égalité ou d'inégalité, la relation qui s'établit repose sur des principes subjectifs, mais aussi sur des préjugés et des attentes de part et d'autre, qui influencent la poétique comme la réception. Les questions que nous poserons exigent une attention portée sur l'une comme sur l'autre : comment le public perçoit-il le dramaturge ? Comment l'auteur intègre-t-il le regard des autres sur lui ? Comment lui-même voit-il et représente-t-il le public ? Ces représentations, sans prétendre rendre compte d'une réalité exacte, sont le fruit d'un imaginaire personnel ou collectif qu'il s'agira d'analyser.

Les auteurs établissent avec leur public des rapports hiérarchiques, affirmant leur supériorité sur lui. De leur rencontre avec le public découlent à la fois le choix d'une posture dominante et la définition des spectateurs, représentés comme inférieurs. Ainsi, les dramaturges, en tant que créateurs, façonnent une double image, celle du public et la leur[2], se présentant comme « le sujet fort » – selon l'expression de P. Ricœur –, tandis que le spectateur est considéré comme le « sujet faible »[3].

Le public, quant à lui, se représente souvent l'auteur comme le scandaleux qui provoque, indigne, par sa vie et par son œuvre, ainsi qu'en témoignent les articles des critiques – partie influente du public – et les témoignages. Au moment où il écrit, l'auteur, conscient de la manière dont il est perçu, garde à l'esprit ces représentations : il intègre donc en amont le regard des autres sur lui, a le pouvoir de l'accepter ou au contraire de le contester. Que ceux qui le jugent scandaleux interprètent ce trait comme une qualité ou un défaut, l'en félicitent ou le condamnent, le dramaturge, lui, assume son image pour l'ériger en manifestation de sa propre supériorité. Il se conforme donc à l'image que l'on se fait de lui, semblant s'y soumettre, mais se l'approprie pour la manipuler. Dans son imaginaire – proche du discours moderne valorisant le scandale –, le scandaleux détient le pouvoir de choquer, de s'imposer, faisant fi de tout conformisme. Il est l'exception à la règle, s'oppose

[1] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 877.
[2] Image qui transparaît à la fois dans leurs pièces, mais aussi dans leurs textes non dramatiques, biographiques, romanesques et théoriques.
[3] Expression de P. Ricœur.

à la norme et à la médiocrité, incarnées selon lui par le public, installé dans son confort et ses habitudes.

Ainsi, jouant de leur image, les dramaturges, plutôt que de subir une vision caricaturale d'eux-mêmes que les autres leur renvoient, ménagent le passage de la caricature au mythe, le glissement d'une représentation déplaisante à une image idéale à leurs yeux. L'élévation et la démesure les séduisent, à la fois parce qu'elles constituent des moyens d'échapper à la médiocrité exécrée et parce qu'elles peuvent être reliées à une pensée religieuse[1]. Croyants ou non, les auteurs s'identifient aux notions de hauteur, d'ascension, et à des personnages empruntés à l'imaginaire chrétien – l'ange, Dieu, le saint – pour construire leur propre mythe et heurter le public. Ce qui fut considéré comme un outrage à la religion et de l'orgueil de la part des auteurs – deux formes de l'acte d'hybris – suscita bien des scandales, dans la mesure où, tout en reprenant la culture religieuse, ses valeurs et sa définition du Bien et du Mal, ils les malmenaient, allant même parfois, comme Genet, jusqu'à ériger le Mal en valeur suprême.

Pourtant, cette posture ambiguë, entre aspiration à la hauteur et choix du bas, du Mal[2], se révèle être une imposture, car les auteurs, ennemis du figement, ne peuvent se satisfaire d'une image statique du monde, d'eux-mêmes, des autres : l'image inaltérable, forgée à partir de préjugés, n'est adoptée que pour tromper le spectateur, le provoquer, le pousser à sortir de sa torpeur. Le théâtre, dont « les vertus propres […] peut-être, ne relèvent que du mythe »[3], devient un lieu d'illusions appelées à être dévoilées. Il est donc le lieu du mouvement, de l'imposture, comprise par A. Compagnon comme le rejet d'une pose artificielle et pétrifiante. Les images se compliquent et se transforment ; ainsi, le mouvement, au cœur de l'esthétique et de la dramaturgie de ces auteurs, vient brouiller l'ethos simple d'abord construit. Le scandale théâtral, qui constitue un évènement, répond à cette exigence : quelque chose doit se passer, sur scène, dans la salle, en chacun de nous. Tout vacille : le dramaturge prend le risque de la chute, le public se réveille, et le scandale est bien moins le signe de la supériorité de l'auteur qu'un moyen de produire le mouvement et l'action.

[1] Le public, tel que les dramaturges se le représentent, est soumis à des traditions dont la religion fait partie.
[2] Le scandale, faut-il le rappeler, est un péché condamné par la Bible.
[3] J. Genet, *L'Etrange mot d'…*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 882.

1.1. Le scandaleux contre la société : l'exception et la règle

Un titre brechtien permet de résumer l'opposition principale sur laquelle repose la double image du dramaturge scandaleux et du public médiocre et passif : l'exception et la règle. Cette relation est entretenue à la fois par l'un et l'autre, le dramaturge cherchant à faire du statut d'exception une marque de supériorité, le public tantôt admirant, tantôt condamnant l'homme qu'il estime en dehors du commun, du général. L'auteur, plutôt que de subir un regard réprobateur, fait de l'image du scandaleux un mythe valorisant la capacité à provoquer l'indignation, à surprendre par une absence de conformisme.

Le scandale devient le moyen d'accéder à cette prééminence ; phénomène ponctuel, inhabituel, il constitue une exception en déclenchant le passage du calme, de la règle, du silence à l'effervescence, au désordre dans la salle. Ainsi, le scandaleux, dans le système de pensée du dramaturge, est exceptionnel au double de sens d'« unique » et de « remarquable » : il réalise ce que peu sont capables de faire, au risque de susciter la réprobation générale et d'être seul, rejeté. Marcel Aymé, évoquant en 1952 l'absence de liberté d'expression en France, constatait que « l'écrivain est toléré parce qu'il est l'exception, et [que] cette tolérance n'exclut pas pour lui le risque d'être mis à l'index par ses confrères et emprisonné par les juges »[1]. Ainsi, le statut particulier du dramaturge est le signe de sa supériorité, la singularité et l'audace étant perçues comme des valeurs, le scandale comme un moyen de les exprimer. Ce que Sartre disait de Genet vaut pour des auteurs convaincus que l'exception ne confirme pas la règle mais la déstabilise, s'oppose à elle : ils doivent « révéler à l'univers la puissance de l'exception, de la singularité »[2]. Le dramaturge scandaleux, par son caractère exceptionnel, détient donc une forme de pouvoir sur son public, soumis à ses provocations.

Image du dramaturge élaborée par les autres

Avant d'étudier l'art avec lequel les dramaturges s'emparent de leur image scandaleuse pour l'élever au mythe, un parcours de divers extraits d'articles ou de lettres permettra d'appréhender la manière dont leurs contemporains les percevaient à travers leur

[1] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme*, Paris : Les Belles Lettres, 1997, p. 358.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris : Gallimard, 1952, p. 266.

vie ou leurs œuvres. Ces témoignages, émanant de sources diverses, bienveillantes ou au contraire hostiles, ont tous en commun de les identifier au scandale et au plaisir de la provocation.

Cette image se diffuse parfois avant le début même de la carrière des dramaturges, plus connus pour leur mode de vie que pour leurs écrits. C'est le cas de Genet, dont l'existence – marquée par l'homosexualité, le vol, la prostitution, autant de mœurs réprouvées par la société – suscitait la curiosité de la presse et du public. Sartre choquait un public attaché aux valeurs traditionnelles en entretenant une relation libre avec S. de Beauvoir, qui joua un rôle non négligeable dans la construction du personnage de Sartre[1]. Quant à Vian, il propose dans *L'Ecume des jours* le célèbre « récit ironico-burlesque » d'une grande conférence de Sartre dégénérant en émeutes, « texte capital dans la construction de la légende sartrienne »[2]. Lors d'un entretien avec S. de Beauvoir, Sartre faisait le constat suivant : « les gens se créent un certain personnage qui est moi. Il y a un moi-il et un moi-moi. Le moi-il, c'est le moi créé par les gens »[3]. Le « moi-il », c'est l'homme public, dont Sartre laisse entendre qu'il n'est qu'un masque, différent de l'homme qui n'est pas exposé. C'est pourtant la figure publique qui est visible, celle du « dramaturge à scandale », comme le définit Guy Leclerc dans *L'Humanité*.

Même type de critique pour Ionesco, dont Gabriel Marcel releva la « volonté hystérique d'irriter le spectateur »[4], et pour Anouilh, dont la pièce *Pauvre Bitos*[5] suscita le titre « Anouilh provoque Paris », ou encore le commentaire suivant : « C'est un art de boueux. M. Anouilh aime salir »[6]. Il est surprenant de voir à quel point les attaques sont formulées de la même façon, mettant en avant la dépravation, la bassesse des auteurs : Marcel Aymé provoque la fureur de Mauriac qui dénonce les « tombereaux d'ordures que, chaque soir, à l'Atelier, M. Marcel Aymé déverse sur les magistrats français »[7] dans *La Tête des autres*[8]. Il arrive que les jugements soient plus modérés : un critique de *L'Intransigeant*, par exemple, déplore, parlant de la plume de Marcel Aymé, que « rien ne l'arrête » et qu'« elle [aille] un peu loin »[9]. Le plus souvent cependant, la critique, quand elle est défavorable à l'auteur ou à l'une de ses œuvres, se montre virulente, tel Mauriac à nouveau, qui résume ainsi son opinion : « avec l'œuvre de M. Jean Genet nous nous

[1] A. Cohen-Solal évoque *L'Invitée*, roman dans lequel Beauvoir décida « d'exhiber […] ce que les couples traditionnels tiennent caché, surtout quand il s'agit d'expériences pour l'époque marginales, dans la transgression de l'ordre bourgeois », A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980,* Paris : Gallimard, 1985, p. 353.
[2] *Ibid.*, p. 430.
[3] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 227.
[4] G. Marcel cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1574.
[5] Pièce créée en 1956 au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty par J. Anouilh et R. Piétri.
[6] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 502.
[7] Mauriac, *Le Figaro*, cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 302.
[8] Pièce créée en 1957 à la Comédie des Champs-Elysées par C. Sainval.
[9] *L'Intransigeant*, cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 174.

heurtons à une provocation, presque à un attentat »[1]. Boris Vian lui aussi se voit affublé d'une réputation de scandale par la critique, qui note la « provocation systématique de ses outrances »[2] dans la pièce *L'Equarrissage pour tous* ; il devient « Boris Vian, l'équarrisseur »[3] dans un article de T. Maulnier, dont le titre imagé souligne le plaisir que Vian aurait à tout tailler en pièces, à détruire. Selon beaucoup de journalistes, pour Vian, « Ce qu'il faut absolument, c'est provoquer » ; Jeener résume ainsi ce qui motive « cet appétit de scandale » : « Par vocation, obsession de soi ou désir de se singulariser, M. B. Vian crache sur tout »[4].

Aux détracteurs font face les admirateurs, qui défendent les dramaturges avec autant d'ardeur : pour M. Blanchot, Montherlant est l'exemple d'« une tradition de l'insolence française », qui constitue « un moyen d'être supérieur aux autres » et manifeste une « volonté de repousser le convenu », de « rejeter le monde qu'on méprise »[5]. Quant à Paul Giannoli, il vante l'audace de Marcel Aymé : « il a le courage de ses opinions. Et il les affiche avec des couleurs criardes »[6]. René Barjavel, avant de prédire que *L'Equarrissage pour tous* fera scandale, honore la pièce pour son « grand souffle de rire secouant les impostures »[7], tandis que Valère Renaud, applaudissant « le bombardement intense de propos non-conformistes » dans cette même pièce, prévient le public : « Il y a un contrat tacite avec le spectateur : s'il veut profiter de sa soirée, il faut qu'il laisse ses préjugés au vestiaire, qu'il n'oublie pas que le nom de l'auteur est Boris Vian »[8]. Aux auteurs est donc attachée une réputation de provocation qui réjouit ceux qui estiment le scandale nécessaire. Cocteau lui-même s'est fait critique, défendant entre autres Vian et Genet, participant lui aussi à l'élaboration de l'image du dramaturge scandaleux, et nous verrons que Genet le lui reprocha. Ce dernier, avec le roman *Notre-Dame-des-Fleurs*, « arrive sur les pieds légers du scandale, sur ses pieds de velours », au moment où, selon Cocteau, « Le scandale devait revenir. Le vrai scandale »[9]. Cocteau célébrait donc en ce jeune auteur encore inconnu la capacité à choquer, et s'inquiétait de la possibilité de le publier, craignant la censure et la réaction offusquée du public. Même éloge de Vian, dont Cocteau exalte dans *L'Equarrissage pour tous* l'« insolence exquise » aux retombées percutantes : « le rire

[1] Mauriac, « Le cas Jean Genet », cité dans J. Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 961.
[2] G. Dornand, *Libération*, 17 avril 1950, « L'Equarrissage et la critique », *L'Equarrissage pour tous suivi de Tête de méduse et de Série blême théâtre*, Paris : Pauvert, 1965, p. 148.
[3] T. Maulnier, *La Bataille*, 18 avril 1950, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 153.
[4] J-B. Jeener, *Le Figaro*, 17 avril 1950, « L'Equarrissage et la critique », *op. cit.*, p. 179.
[5] M. Blanchot, *Journal des débats*, juin 1942, *Les Arrière-gardes au XX^e^ siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, textes issus des réflexions et débats du colloque de l'Université Lyon III-Jean Moulin, 16-17 mai 2003, sous la direction de William Marx, Paris : PUF, 2004, p. 172.
[6] P. Giannoli, *Paris-Presse*, 24 mars 1959, P. Vandromme, *Aymé*, Paris : Gallimard, 1960.
[7] R. Barjavel, Carrefour, 25 avril 1950, « L'Equarrissage et la critique », *op. cit.*, p. 142.
[8] V. Renaud, *Opéra*, 19 avril 1950, *ibid.*, p. 160.
[9] J. Cocteau, *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 270.

éclate où la bombe éclate, et la bombe éclate de rire, et le respect que l'on porte aux catastrophes éclate de lui-même »[1].

Si ces critiques, favorables ou défavorables, étaient souvent des réactions à la représentation d'une pièce, ils la précédaient parfois : ainsi, certains articles, annonçant une œuvre, pariaient sur son caractère houleux, orageux, coïncidant avec l'image qu'ils se faisaient de l'auteur. Ainsi, le journal *Paris-Presse*, avant la création des *Paravents*, prévenait ses lecteurs : « attendez-vous à tout, spectateurs de l'Odéon »[2]. La critique littéraire jouait donc un rôle incontestable dans l'élaboration de l'image des auteurs, créant – et ayant elle-même – des attentes, alléchant le public par la promesse d'un évènement. L'image du dramaturge scandaleux était si bien ancrée dans les esprits qu'on lui reprochait parfois de ne pas être à la hauteur de sa réputation ; *L'Alouette* d'Anouilh, malgré un grand succès public, fut sujet à controverse, et R. Kanters tint rigueur à l'auteur de faire de Jeanne d'Arc « une héroïne pour salle douillette et qui tient à son confort intellectuel »[3]. Guy Verdot, à propos de *Vogue la galère*[4] de Marcel Aymé, constatait, non sans humour, qu'« Il n'y [avait] pas de quoi fouetter un chat perché », et que « Siffleurs et claqueurs n'[auraient] pas leur bataille »[5].

Quant à l'adaptation théâtrale de *J'irai cracher sur vos tombes*, elle crée la surprise : alors que tous prévoient et espèrent un esclandre similaire au roman, la pièce ne déclenche pas l'effet attendu. Le 12 janvier dans *Libération*, Jean Prasteau intitule son article : « En 1948 le scandale sera bien français »[6]. Pourtant, les articles après la création de la pièce montre la déception de la critique, titrant : « On crachera modérément sur vos tombes »[7] ou encore « Pas de scandale sur les tombes »[8]. T. Maulnier confia sa déconvenue : « on est un peu déçu »[9]. Il s'agit de ce que Cocteau appelle judicieusement un « scandale de banalité »[10], provoqué par une attente de scandale frustrée. Vian céda progressivement, accablé par les reproches, et réintégra quelques scènes parmi les plus choquantes et violentes du roman, acceptant de se conformer à l'image que le public se faisait de lui.

Cette image n'était pas seulement construite par la critique et le public en général : elle émanait aussi de l'entourage relativement proche des dramaturges, qui les incitait à

---

[1] J. Cocteau, « Salut à Boris Vian », cité dans B. Vian, *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 1025.
[2] *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 28.
[3] R. Kanters, *L'Express*, 24 octobre, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 358.
[4] Pièce créée en 1951 au Théâtre de la Madeleine par Douking.
[5] G. Verdot, *Franc-Tireur*, 15 décembre, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 259.
[6] L'excitation retombe vite : « Trompette de son état, M. Boris Vian a soufflé en vain dans celle du scandale », constate *La Bataille*, 28 avril, N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », Paris : C. Bourgeois, 2006, p. 130.
[7] *L'Aurore*, 2 avril, N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 114.
[8] *La Bataille*, 28 avril 1948, *ibid.*, p. 130.
[9] T. Maulnier, *Spectateur*, 27 avril 1948, *ibid*., p. 136.
[10] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 440.

persévérer dans la voie du scandale. S'il est vrai que le célèbre « Etonne-moi » de Diaghilev à Cocteau est à l'origine de *Parade*, et si Eluard a effectivement encouragé Cocteau à poser sa candidature à l'Académie française sous prétexte qu'elle scandaliserait[1], on se rend compte à quel point les contemporains de Cocteau espéraient de lui le scandale, ou du moins s'attendaient à ce qu'il le provoque. Le Collège de 'Pataphysique, en intégrant Ionesco et Vian, les jugeant dignes de faire partie de ses membres, leur reconnaissait une parenté avec la science des exceptions qu'il souhaitait diffuser. Il voyait en ces auteurs des exceptions, autrement dit, dans son système de pensée, des êtres capables de faire avancer la science. Vian y fut même nommé « Equarrisseur de première classe » en 1952 après *L'Equarrissage pour tous*, titre témoignant de la valeur accordée à tout artiste capable de provoquer la société.

Notre parcours de commentaires sur Montherlant, Cocteau, Genet, Sartre, Vian, Aymé, Ionesco et Anouilh a permis, par son caractère quelque peu descriptif, de révéler l'image que l'on se faisait d'eux. Souvent réduite au seul trait du scandale, elle émanait autant de leurs amis que de leurs ennemis, élaborée à partir de leur vie comme de leur œuvre, se fondant aussi bien sur des préjugés que sur la représentation de l'une de leurs pièces. Une alternative se présentait aux auteurs face à cette image tenace : la dénégation ou l'assomption. Les dramaturges réagirent différemment les uns des autres, hésitant parfois entre le refus et l'acceptation, voire la revendication de cette image, manifestant leur souffrance, ou au contraire leur amusement ; mais le plus souvent, ils comprirent l'avantage que présentait le fait de l'assumer. Ainsi, sans adhérer complètement et profondément à une image caricaturale d'eux-mêmes, ils en saisirent l'intérêt au théâtre.

« Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi »[2]

L'image qu'une partie du public se fait des dramaturges, caricaturale, les réduit à quelques traits – la provocation, la marginalité – dont elle exagère l'importance au point qu'on ne perçoit plus qu'eux. Déplaisante dans la mesure où elle déforme la réalité, s'attaque à l'individu et le fige dans une identité de manière ridicule, la caricature ne devrait a priori pas avoir les faveurs de sa victime. « Les Idées-toutes-faites », affirme Montherlant, sont des « Idées-bêtes »[3]. Le théâtre, plus que la poésie ou le roman, est un

[1] « Au premier abord l'Académie française semble être contre mon style. Mais Eluard me dit : « Ton élection ferait encore scandale. Donc c'est dans ta ligne » », raconte Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 46.
[2] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles : Oui et Non*, Paris : Librairie académique Perrin, 1963, p. 288.
[3] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière, Carnets 1958-1964*, Paris : Gallimard, 1966, p. 17.

genre qui manie la caricature, qui en fait presque une convention[1]. « Le théâtre [...] révèle (et fixe) les stéréotypes, les préjugés, les fantasmes d'une société[2] », affirme C. Meyer-Plantureux. Les dramaturges aiment la caricature et la pratiquent dans leurs pièces[3] : Marcel Aymé estime que si les personnages théâtraux n'étaient pas « des caractères [...] schématiques, sommaires, auxquels toute évolution est refusée au cours de la pièce » et dont la « vérité est d'être statique », le public serait déçu et perturbé : « une évolution [...] semblerait être arbitraire [...] et dépourvue de vraisemblance »[4]. Ainsi, le public aurait besoin de personnages simples, aux traits facilement identifiables.

Si la société fantasme un dramaturge qui, à travers ses pièces, les situations qu'il imagine, les personnages qu'il met en scène, provoque le scandale, alors le théâtre va la conforter dans ce fantasme en publiant la caricature du dramaturge scandaleux. Genet, analysant *Le Balcon*[5], va dans ce sens en disant de sa pièce qu'« Elle est une glorification de l'Image et du Reflet »[6]. En effet, les personnages, de l'évêque du premier tableau au chef de la police à la fin, cherchent à devenir une Image, à être représentés dans le bordel ; de même, dans *Les Nègres*[7], Archibald menace Diouf d'être chassé s'il devait « apporter parmi [eux] la moindre de leurs idées qui ne soit caricaturale »[8]. Il lance un appel aux Noirs à assumer et à exagérer leur image – « Que les Nègres se nègrent »[9] –, concluant ainsi : « Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons »[10]. Genet, comprenant les bienfaits de l'image[11], crée des personnages tels que le public les imagine, et devient lui-même l'un des personnages attendus par les spectateurs : le scandaleux[12].

---

[1] Ce qui est évident pour la comédie et ses types est aussi vrai pour d'autres genres, comme le drame, qui peuvent mettre en scène des personnages simples, parfois ridicules, ou – indépendamment de toute volonté de les moquer – aux traits marqués, exagérés.

[2] C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 49.

[3] Ionesco, poussant ce travail sur la caricature à l'extrême, regrette que le théâtre de son époque ne le fasse pas. Il explique sa préférence pour le guignol, « une forme infiniment simplifiée et caricaturale », forme qui l'inspire pour son théâtre, *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 8. Au début de *Jacques ou la soumission*, il indique que les personnages doivent être « masqués » ou « fortement grimés, comme des caricatures », E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 87.

[4] Notons qu'Aymé observe une évolution : « Toutefois [...] le théâtre tend à s'affranchir des stylisations », et partage avec le roman le goût pour les « héros changeants », « Comment un romancier devient un auteur dramatique », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, p. 1754-1755.

[5] Pièce créée en 1960 au théâtre du Gymnase par P. Brook.

[6] J. Genet, *Le Balcon*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 260.

[7] Pièce créée en 1959 au théâtre de Lutèce à Paris par R. Blin.

[8] J. Genet, *Les Nègres*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 492.

[9] *Ibid.*, p. 503.

[10] *Ibid.*, p. 541.

[11] « La quête de l'image est au cœur de l'esthétique de Genet. Thème lancinant de l'œuvre, elle est aussi le nœud qui la préforme et la structure », explique M-C. Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris : Sedes, 1997, p. 5.

[12] Ghelderode, dans *Don Juan*, prête la réplique suivante au personnage du Noir : « Crois en mon expérience de nègre. Veux-tu réussir ? […] Sois bête et gras et rigolard ; tu atteindras les cimes », *Théâtre IV*, Paris : Gallimard, 1955, p. 40.

Ainsi, les auteurs ne sont pas étrangers à leur propre caricature, qu'ils ont contribué à diffuser en l'acceptant et en l'outrant. Le choix de la caricature présente deux intérêts majeurs pour eux : elle est facile à saisir par le public d'une part ; d'autre part, elle lui laisse croire que l'on se soumet à lui, à ses règles. Un auteur, pour ne pas être complètement rejeté, censuré, doit au moins partiellement se faire comprendre ; la caricature, par la simplification qu'elle opère de la réalité, est intelligible, elle ne nécessite pas d'effort d'analyse de la part des spectateurs[1]. Evoquant *L'Equarrissage pour tous*, pour lequel on lui a reproché d'être uniquement préoccupé par l'envie de scandaliser, Vian constate qu'« il est plus commode de cataloguer quelqu'un que de prendre la peine de l'écouter »[2]. Malgré l'amertume que l'on sent à travers ces lignes, il semble que les auteurs aient senti l'intérêt de ce penchant du public. Gagner ses faveurs en lui donnant ce qu'il veut voir est une méthode à laquelle Cocteau, par exemple, reconnaît avoir trop cédé, l'image scandaleuse, la face publique de l'auteur étant plus assimilable qu'une personnalité complexe comme la sienne, à la fois fascinée et rebutée par le scandale. Le théâtre, qui accroît l'exposition de l'écrivain, sa visibilité, est le lieu de l'élaboration de son image.

La caricature, rassurante, séduit le public comme l'auteur ; mais elle comporte un autre enjeu pour celui-ci : en ayant l'air d'aller dans le sens du public, de le conforter dans ses préjugés, en reprenant la vision que les spectateurs se font de lui et de son théâtre, il endort leur méfiance et reprend en main sa propre image. Se caricaturer, c'est prendre le contrôle de son image plutôt que la subir, c'est établir une forme de supériorité sur l'autre en lui retirant son pouvoir sur nous. Cela ne signifie pas que l'auteur adhère à cette image, ni qu'elle le satisfasse, mais qu'il l'assume pour la manipuler et manipuler le public.

La formule célèbre de Cocteau – « Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi »[3] – pourrait résumer la posture adoptée par les dramaturges face à l'image que leur renvoyaient les autres. Proche de la phrase de S. de Beauvoir : « ce qu'on représente pour autrui, il faut l'assumer »[4], elle signale un refus d'être victime d'une caricature et une volonté de confisquer aux autres le pouvoir de les façonner, en prenant le contrôle de leur propre image. Elle va dans le sens de la philosophie sartrienne et de la notion de responsabilité, qui imposent à chacun, selon une situation donnée, de faire le choix d'assumer ou de refuser une image à laquelle on ne peut échapper, plutôt que de la subir ou de la nier. Il ne s'agit pas ici de déterminer si les dramaturges se perçoivent

[1] Cocteau, tout en le regrettant, remarquait que son « étiquette » était facile pour le public dans la mesure où elle « évit[ait] de chercher le pourquoi des œuvres », *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 378.
[2] B. Vian, « Avant-propos », *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 38.
[3] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles*, *op. cit.*, p. 288.
[4] S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, Paris : Gallimard, 1963, p. 167.

réellement comme des artistes scandaleux[1], mais de montrer qu'ils se représentent comme tels, à travers leurs discours et leur théâtre. Admettons, avec P. Ricœur, que « la responsabilité implique que quelqu'un assume les conséquences de ses actes [...] en dépit du fait qu'ils n'ont pas été expressément prévus et voulus ; [que] ces événements sont son œuvre, malgré lui »[2] ; dès lors, le scandale produit par une pièce, délibéré ou non, espéré ou redouté, apparaît comme l'œuvre du dramaturge, dont il assume les conséquences, positives ou négatives.

Le ballet *'adame Miroir*[3] illustre avec force la nécessité d'assumer sa propre image : Genet y met en scène un matelot qui lutte d'abord avec son reflet dans le miroir, ne l'accepte pas, avant de l'embrasser, de fusionner avec lui[4]. Genet raconte le souvenir à l'origine du ballet, la « foire de Montmartre, devant une sorte de Palais des miroirs où semblaient emprisonnés des badauds se cognant à leur propre image, et incapables de découvrir la sortie »[5]. Puisque notre image est une prison[6], mieux vaut, selon Genet, l'accepter. Dans *Saint Genet : comédien et martyr*, Sartre évoque longuement, notamment dans le chapitre « Je est un autre », la constitution de la personnalité de Genet ; selon lui, celui-ci serait devenu ce que les autres ont voulu qu'il devienne ; il aurait subi dès sa naissance leur influence, et s'y serait conformé. Si l'on suit cette hypothèse séduisante, Genet serait un dramaturge opposé à la société parce que le public a désiré voir en lui l'artiste scandaleux et marginal. C'est la thèse de B. Dort s'appuyant sur cet aveu de Genet : « je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être »[7], c'est-à-dire, le provocateur, en dehors des lois. Le regard des autres est donc constituant, nous transforme, nous imposant des « gueules », selon l'expression de Gombrowicz[8], ces visages dont les autres nous affublent malgré nous. Genet, conscient du pouvoir de l'image, choisit de l'assumer, jusqu'à la revendiquer. Le théâtre, cette « maison d'illusions où l'on devient enfin ce que tous les autres veulent qu'on soit »[9], est alors le lieu de prédilection de l'image, du masque, que l'on accepte de porter en public. Le jeu s'avère même divertissant, et Genet a endossé le personnage du scandaleux avec un plaisir certain. Roger Blin, revenant sur la création des *Paravents* et sur le scandale qui l'accompagna, se

[1] Nous verrons que leur rapport au scandale est complexe et ne se limite pas simplement à un refus ou à une adhésion.
[2] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 341.
[3] Ballet créé en 1948 au Théâtre Marigny par la compagnie Roland Petit.
[4] J. Genet, *'adame Miroir, Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 253.
[5] J. Genet cité dans « Notice », *'adame Miroir,* J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1115.
[6]« Ce n'était pas vous qui parliez : c'était vous, vus par moi, s'emporte Antoine. On n'en sort pas ! On est en cage. On ne connaît les autres que par l'idée qu'on se fait d'eux », J. Anouilh, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 751.
[7] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, Paris : POL, 1995, p. 185.
[8] Expression employée tout le long du roman *Ferdydurke*.
[9] B. Dort, *Théâtres, essais*, Paris : Seuil, 1986, p. 132.

souvient que « Genet se marrait beaucoup »[1] et évoque leur amusement face aux réactions outrées du public. Quant à Soupault, il assume ouvertement un désir de scandale : dans une note du *Bon apôtre*, il confie ceci, évoquant son expérience surréaliste : « Scandaliser. Pourquoi ne pas avouer enfin que nous avons passionnément aimé le scandale. Il fut une raison d'exister. (Comptons-les) »[2].

Le dramaturge prend donc d'abord conscience de son personnage public, qui se résume souvent à un trait, le scandale, comme le constate Cocteau : « [La France] ne cherche en moi que l'effigie du scandale. Je les résume tous »[3]. Il s'identifie ensuite à lui – « j'ai été dans l'art le personnage toujours fusillé pour indiscipline »[4] – avant de s'approprier le rôle imposé par ce personnage. Ainsi, Cocteau, revenant sur sa carrière, la synthétise ainsi : « Quarante ans de liberté. Quarante ans que je les emmerde »[5], mettant au cœur de sa vie et de son œuvre son opposition à la société, qu'il provoque en soutenant « le vote de l'exceptionnel, de l'accident, de la foudre »[6]. Cette énumération désigne le choix d'une ligne de conduite marquée par le scandale dans ce qu'il a de déroutant, d'inattendu et d'intense. L'acceptation de son image par le dramaturge s'accomplit donc, jusqu'à une identification avec elle.

Insensiblement, l'auteur glisse de la caricature, négative, au mythe du scandaleux. La formule coctalienne – « Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi » –, signifie plus qu'une incitation à accepter le regard des autres ; elle est un appel à passer d'une posture passive à une attitude active. On ne subit pas son image, mais on la « cultive », on l'entretient, et surtout, on l'exploite, on la fait grandir, s'élever.

---

[1] *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 40. Soupault prête à Jean le même type de réaction et d'émotion face à la réception de son œuvre : « Nouvel article à propos de mon livre. Je suis traité d'anarchiste, de gâcheur de papier, de « riche » amateur assoiffé de réclame. Cela devient amusant », *Le Bon Apôtre,* Paris : Editions du Sagittaire, 1923, p. 187.

[2] Soupault prête au personnage de Jean un goût revendiqué pour le scandale : « Ce qui m'amuse, disait-il, c'est de scandaliser », P. Soupault, *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 176 et 217.

[3] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 71.

[4] *Ibid.*, p. 93.

[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 370.

[6] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 550.

1.2. Le mythe du scandaleux : « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur »[1]

La caricature comme le mythe sont des représentations qui altèrent la réalité ; mais le passage de l'une à l'autre inverse le rapport hiérarchique entre le dramaturge et le public. L'image négative du scandaleux forgée par la caricature devient, sous la plume de l'auteur, un mythe qui témoigne d'un idéal construit contre les autres : à un public apathique et indifférent s'oppose un dramaturge solitaire et individualiste qui réveille, qui frappe avec violence. Affecté par le regard qu'on porte sur lui, l'auteur prend le pouvoir sur son image, feint d'en être l'organisateur, tel le personnage du photographe dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*[2], d'abord déstabilisé par son appareil détraqué. Dans *Un Théâtre de situations*, Sartre formule la nécessité de « Forger des mythes » : il énonce le besoin d'un « théâtre de mythes » que « chacun puisse comprendre et ressentir profondément »[3]. Le mythe, comme la caricature, s'impose au théâtre du fait de son caractère apparemment intelligible ; comme la caricature, qui est schématisation, il est une expression imagée, déformée, simplifiée ; mais, contrairement à elle, il est le moyen pour le dramaturge d'améliorer ce que la pragmatique appelle sa « face positive »[4]. Si le mythe, « selon Lévi-Strauss, a pour fonction d'être un instrument qui permet de résoudre une question insoluble »[5], il est, pour les auteurs, un moyen d'élaborer une image à la fois idéalisée et équivoque d'eux-mêmes, image plus subtile et riche que celle proposée par la caricature.

Un théâtre de la solitude

La profession d'écrivain entretient des liens étroits avec la solitude : il s'agit d'un lieu commun, et bien des auteurs ont souligné la condition nécessairement solitaire de l'artiste[6]. Dubillard, dans *Où boivent les vaches*, fait évoquer par le personnage de Félix

[1] J. Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 47.
[2] Ballet créé en 1921 au Théâtre des Champs-Elysées.
[3] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, Paris : Gallimard, 1992, p. 62-64. « Le théâtre prend toujours les choses au niveau du mythe », affirme Sartre, « Autour des « Séquestrés d'Altona » », *op. cit.*, p. 1028.
[4] « Chacun cherche [...] à valoriser, faire reconnaître, apprécier par autrui la qualité de sa propre image », D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Nathan, 2001, p. 111.
[5] M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Mythe », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 129.
[6] Soupault évoque « cette solitude de malade qu'il aimait », expliquant que « Cette imperméabilité l'empêcha de considérer ses camarades comme des semblables. Ils le gênaient. Il les oublia un peu sans les avoir jamais

« La solitude des créateurs »[1]. Les dramaturges reprennent ce cliché en exprimant sans cesse leur sentiment de solitude, adoptant la posture du solitaire, y compris à des périodes de grande activité théâtrale. Cette posture leur permet de cultiver l'image d'un être à part, en marge, exceptionnel. « Je ne suis solidaire de rien ni de personne, assène Montherlant. A la guerre, combattant volontaire, c'est-à-dire libre de partir quand je voudrais […]. Noble, et crachant sur ces gens. Catholique, et ne pratiquant pas. […] Toujours cavalier seul, mais toujours donnant l'impression d'être embringué »[2]. Dans *Le Solitaire*, Ionesco établit une distinction entre deux formes de solitude : il oppose une solitude absolue à une solitude sociale. La première est nécessaire à une forme d'équilibre, à la possibilité d'un recueillement[3], tandis que la seconde est une fausse solitude, qui ne coupe pas réellement des autres. Dans la préface du *Baron Lazare*, Cocteau fait du poète le « plus solitaire des hommes »[4]. Genet est probablement celui qui affirme avec le plus de conviction ce désir de solitude lié à l'écriture :

> L'écriture me procurait un plaisir personnel. Tout acte d'écriture ne faisait qu'assouvir ce plaisir. Il ne me serait jamais venu à l'idée de penser aux autres... Je n'aurais jamais toléré que leurs exigences, leurs intérêts puissent interférer dans ce rapport intime. J'écrivais pour l'ivresse, pour l'extase, pour couper toujours plus profondément les liens qui me rattachaient encore à ce monde qui me rejetait et que je rejetais.[5]

Non seulement on écrit seul, mais on écrit pour renforcer la « solitude mortelle »[6] qui est le lot de l'artiste tel que le conçoit Genet dans *Le Funambule*. Il tente d'analyser ce besoin dans *Journal d'un voleur* : « La solitude ne m'est pas donnée, je la gagne. Je suis conduit vers elle par un souci de beauté. J'y veux me définir, délimiter mes contours, sortir de la confusion, m'ordonner »[7]. La solitude participe donc d'une quête à la fois identitaire et esthétique et permet un travail sur soi qui doit se faire loin du regard des autres. Sartre et Maria Casarès ont tous deux souligné à quel point Genet était seul. La célèbre interprète du personnage de la Mère dans *Les Paravents* le constate sans l'expliquer : « je l'ai toujours senti, vu seul. Je ne crois pas qu'il appartenait à un milieu ni au théâtre… Je ne sais pas où il était »[8]. Sartre[1], quant à lui, analyse cette solitude extrême comme le refus d'une

---

compris, sans avoir essayé de se rapprocher d'eux et par réciprocité on le tint à l'écart, on le classa à part. « C'est un original ». Cette épithète le poursuivait dans sa famille, au collège », *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 21.
[1] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 944.
[2] H. de Montherlant, *Carnets*, *Essais*, Paris : Gallimard, 1963, p. 20-21.
[3] C'est cette solitude que tente d'atteindre le narrateur du *Bon Apôtre*.
[4] J. Cocteau, *Le Baron Lazare*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 243.
[5] E. White, *Jean Genet*, Paris : Gallimard, 1993, p. 198.
[6] J. Genet, *Le Funambule*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 823.
[7] « C'est peut-être la solitude morale – à quoi j'aspire – qui me fait admirer les traîtres et les aimer », J. Genet, *Journal du voleur,* Paris : Gallimard, 1949, p. 50.
[8] M. Casarès, « Entretien avec Maria Casarès », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 985.

réciprocité quelconque : « il a d'abord refusé la seule chance d'un salut par l'amour : la réciprocité »[2]; l'auteur de *Saint Genet* voit dans la pratique du vol par Genet le moyen de rejeter une réciprocité qu'il n'a jamais connue enfant, le choix initial de la poésie étant une autre manifestation de ce refus : « la prose est communication, recherche en commun de la vérité, reconnaissance, réciprocité ; qu'en ferait-il ? »[3]. L'identification de la prose à la communication laisse supposer qu'à partir du moment où Genet s'est mis à pratiquer d'autres genres que la poésie, il serait sorti de son isolement[4]. Pourtant, il semble voué à la solitude d'après Sartre, qui relève le paradoxe suivant : « cette générosité qui le pousse vers les autres l'isole de plus en plus » ; « le geste du don […] n'engendre pas de réciprocité ». Ainsi, même s'il arrive à Genet de connaître des joies – comme le plaisir de donner –, il ne connaîtra jamais, prétend Sartre, celle de recevoir et de partager. C'est que le donateur ressemble au créateur, à l'artiste : tous deux contestent le monde. Or, « leur contestation prend son origine […] dans l'incommunicable »[5] ; c'est pourquoi ils sont condamnés à la solitude. La générosité, forme d'oubli de soi, geste pour l'autre, se heurte au même mur que l'œuvre offerte par Genet au public : elle est sans retour.

Bien sûr, il convient de prendre ses distances avec la posture de l'écrivain solitaire[6]. Sans être incompatible avec l'expression sincère d'un sentiment de solitude, cette posture est exagérée : le texte de Sartre, par exemple, cultive l'image d'un Genet asocial. S. de Beauvoir, lors de ses entretiens avec Sartre, évoque « le mythe de l'homme seul »[7] élaboré

---

[1] Notons qu'être seul pour Sartre, c'est d'abord être sans Dieu, affirmation capitale dans son œuvre : « Importance absolue de l'homme seul », « Autonomie de l'homme seul. / Créativité absolue de l'homme seul », J-P. Sartre, « Apprendre la modestie », *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1238. La solitude est valorisée, elle est un gage de liberté. L'homme seul, c'est l'homme sans Dieu, mais aussi l'homme sans les autres hommes. En 1939, Sartre décrit son rapport avec les autres réservistes, qui se caractérise par « Une solitude sans isolement » : « Nous sommes seuls parce que chacun vit sa vie […] Mais en même temps […] partout la collectivité est là. Partout [tout homme] se sent vu, regardé, écouté […] partout on le harcèle dans sa solitude et on empêche celle-ci de devenir une source positive de profit et d'invention », *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*, p. 29. S'il nuance par la suite ses propos en montrant les bienfaits de cette vie en communauté et les changements qu'elle produisit en lui, il présente ici l'impossibilité de la solitude comme un poids entravant la création.

[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 133.

[3] *Ibid*., p. 487. Il est intéressant de noter que Sartre lui-même est réfractaire à toute forme de réciprocité, qu'il considère comme une marque de faiblesse. Lors d'un entretien, il confie détester « se mettre sur un plan de réciprocité », expliquant que « la subjectivité d'autrui ne [lui] plait guère » et qu'il évite cet « état de dépendance » par rapport à autrui, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974, op. cit.*, p. 364. Quant à Montherlant, il prête au personnage de Porcellio le refus de « vivre emprisonné et empoisonné par des devoirs de gratitude » ; « l'enfer de la reconnaissance » le pousse à assassiner Malatesta, *Malatesta*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 516.

[4] Nous verrons que Genet évolue et s'ouvre au monde avec le temps.

[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 642-644.

[6] Il convient de relativiser la solitude des dramaturges : Cocteau a beaucoup écrit avec Radiguet et a collaboré avec de nombreux artistes ; on connaît les expériences créatrices de Soupault avec les surréalistes ; Sartre aimait travailler dans les lieux publics – on pense au café de Flore – et demandait souvent son avis à S. de Beauvoir. Ainsi, l'écriture ne coupe pas complètement ces auteurs du monde et des hommes. De plus, en se tournant vers le théâtre, les auteurs font le choix de briser la solitude du créateur, amenés à travailler avec un metteur en scène et des acteurs.

[7] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 184.

par ce dernier. La posture traditionnelle de l'écrivain est vouée à être moquée et parodiée. Sartre le fait dans des scènes retranchées de *Nekrassov* ; Jérôme Cocardeau, caricature évidente de Cocteau, cultive son image de solitaire. Dans une scène initialement prévue pour le sixième tableau, il demande à être photographié : « Trouvez un cadre qui suggère ma solitude. […] *(Il va à la fenêtre, l'ouvre à deux battants et se place devant elle.)* Ai-je l'air seul ? »[1]. Sartre force le trait, à la fois pour amuser son public et pour piquer Cocteau à qui il reprochait notamment une attitude parfois trop théâtrale.

On pourrait supposer que la posture solitaire de l'écrivain s'évanouit au théâtre : le dramaturge, pour être joué, passe par divers interlocuteurs, du metteur en scène aux acteurs, et rend son œuvre publique. Les acteurs jouent pour la salle, les spectateurs assistent ensemble au même spectacle. Théâtre et solitude semblent ainsi incompatibles, le premier rompant la seconde[2]. Le texte qui précède *Mademoiselle Jaïre* va dans ce sens : Ghelderode se dit « au fond de sa solitude, c'est-à-dire, loin des tréteaux »[3] : c'est dire combien la scène permet à l'auteur de s'ouvrir aux autres.

Paradoxalement, les auteurs vont jusqu'à faire du théâtre même un lieu de solitude. A la fin d'une représentation, rappellent-ils, on est seul ; le théâtre ne briserait que provisoirement et vainement la solitude des hommes. Bien plus, le moment même de la représentation isolerait les uns des autres les spectateurs et les acteurs. Le théâtre serait donc, pour l'auteur, l'acteur, le spectateur, et même le personnage, une expérience de la solitude. On se souvient des propos de Rousseau : « L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables »[4]. Audiberti avance une idée proche de Rousseau, constatant que « le spectateur théâtral dispose d'un angle de vue personnel et incommunicable suivant le fauteuil où l'ouvreuse l'a mis »[5], concluant que le public ne peut pas s'abandonner « au rêve éveillé collectif » possible au cinéma, comme si le théâtre était étranger à un sentiment de communauté.

Quant à l'acteur, il est exposé à la même solitude, alors même qu'il joue au sein d'une troupe et devant des spectateurs. D'après M. Corvin, la séparation entre les acteurs et la salle serait caractéristique d'un nouveau théâtre, dont Genet serait l'un des représentants : « les acteurs ne viennent pas divertir le public ni l'instruire : ils le refusent ;

---

[1] J-P. Sartre, « Autour de « Nekrassov » », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 848-849.
[2] « L'auteur dramatique échappe à la solitude qui est celle du romancier et du poète », P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris : PUF, 1972, p. 32.
[3] M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1950, p. 184.
[4] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, op. cit.*, p. 16.
[5] Audiberti précise tout de même qu'il n'en va pas de même dans les salles de taille modeste : « Dans les petits théâtres […] Tout le monde participe. L'émotion se concentre d'une manière plus crispée, plus nerveuse », cité par G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 290-295.

ils restent seuls sous les projecteurs en dehors de toute complicité avec la salle »[1]. Ainsi, l'acteur est seul lorsqu'il s'exhibe sur scène, et seul quand le spectacle est terminé. C'est ce qu'Anouilh affirme dans le programme de la création de *Tu étais si gentil quand tu étais petit*[2] : « la représentation finie […] on se retrouve toujours finalement seul sur le plateau nu »[3]. A travers la mise en abyme du jeu des acteurs, Anouilh pose un regard inhabituel sur le théâtre, envisagé comme un lieu de solitude. La pièce s'ouvre et se ferme sur la solitude d'Electre sur le plateau en attendant la prochaine représentation[4]. Le dramaturge, plus encore, se trouve isolé en cas d'échec. Quand le « public [est] clairsemé », le théâtre est « un monstre […] sinistre »[5] ; Giraudoux, dans *L'Impromptu de Paris*[6], prête au personnage de Louis Jouvet une réflexion sur l'auteur dramatique et sur la manière dont « le théâtre le reçoit quand sa pièce flanche » : tout le monde le fuit ou s'efforce d'éviter de lui parler de sa pièce : « Ils ont une amnésie en ce qui le concerne […] on ne le voit plus, […] il est devenu transparent […] on ne l'entend plus ».

Ces discours, qui semblent refuser au théâtre sa capacité à réunir, à produire un échange, affirment la posture d'auteurs qui mettent en scène une solitude recherchée et célébrée par les personnages[7]. La solitude est au cœur de ce théâtre, elle en est même, dans de nombreuses pièces, le thème majeur : « Ma prochaine pièce, annonce Cocteau dans son journal, sera *encore* la solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher »[8]. Le texte qui précède *Le Grand écart* radicalise cette remarque : « Mon œuvre entière tourne autour du drame de la solitude et des tentatives de l'homme pour la vaincre »[9]. Anouilh s'exprime en des termes proches : « *Cher Antoine* est, en fait, une pièce sur la solitude »[10]. Leur théâtre affectionne les personnages fuyant la compagnie des autres, vécue comme une oppression. A la fin de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*[11], le personnage de l'Empereur goûte sa solitude et le sentiment de libération qu'elle lui procure : « Enfin seul !... Cette fois c'est sûr, je vais être heureux [...] Sans sujétion [...] Et

[1] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 951.
[2] Pièce créée en 1956 au Théâtre Antoine par J. Anouilh et R. Piétri.
[3] J. Anouilh, *Ne réveillez pas Madame, Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 1304.
[4] « On ne fait pas de théâtre sans public, la balle tombe inlassablement dans le vide », « avant les premiers témoins, ce sont des déserts désolants », J. Anouilh, « Programme de la création », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1313.
[5] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 714-715.
[6] Pièce créée en 1937 au théâtre de l'Athénée par L. Jouvet.
[7] La solitude est un thème obsessionnel qui parcourt leur œuvre dans son ensemble, pas seulement leur théâtre. Sartre dit des livres de Genet que « l'expérience universelle et incommunicable qu'ils nous proposent à tous en particulier, c'est celle de la solitude », *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 651. Sartre lui-même représente cette grande solitude dans *La Nausée*, avec Roquentin, dégoûté par le monde. Quant à Ionesco, il a écrit un roman intitulé *Le Solitaire*, dans lequel il imagine un homme qui, après avoir fait un héritage, se retire de la vie.
[8] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 413. Nous soulignons.
[9] J. Cocteau, *Le Grand écart*, *Romans, poésies œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 265.
[10] J. Anouilh, « Les pièces font ce qu'elles veulent », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1288.
[11] Pièce créée en 1967 au Théâtre Montparnasse par J. Lavelli.

comme je suis seul, l'humanité ne m'ennuiera pas, ne me persécutera pas [...] Vive moi ! Vive moi ! Et merde pour les autres »[1]. La quête de la solitude résulte d'une impression d'étouffement, d'angoisse au contact des autres. La solitude, synonyme de liberté, semble moins subie que choisie : elle est un moyen d'afficher et d'assumer sa différence. Dans *Rhinocéros*[2], Bérenger, qui souffre d'être seul, sent que c'est la condition pour préserver sa singularité. Il se condamne à la solitude en refusant de renoncer à son humanité tandis que le personnage de Dudard, par exemple, préfère devenir un rhinocéros plutôt que d'être isolé par son apparence humaine. Dès le début de la pièce, Ionesco évoque la gêne de Bérenger, gêne liée au contact avec les hommes : « Je me sens mal à l'aise […] parmi les gens »[3]. A la fin de la pièce, il constate son incapacité à entrer dans la norme, quelle qu'elle soit, et le résultat de cette incapacité : « Je suis tout à fait seul, maintenant »[4].

Preuve d'un caractère d'exception, la solitude est même une vocation. Goetz « retourne [s]a veste et […] parie d'être un saint », y voyant « la meilleure manière d'être seul »[5]. Criminel pour se couper des autres, il aspire à la sainteté pour la même raison. Même discours chez saint François d'Assise dans la pièce de Ghelderode : le personnage chante une hymne à la solitude – « Chère solitude »[6] –, est obsédé par elle – « Je veux être seul !… C'est une idée fixe ! »[7] – et prend pour modèle le fils de Dieu : « Qui fut plus solitaire que Toi, ô Christ, agitateur des peuples »[8]. Quant à Galaad dans *Les Chevaliers de la Table ronde*[9], il quitte la Cour, rappelant aux chevaliers, qui insistent pour qu'il reste, qu'il « ne peu[t] prendre contact avec personne »[10]. La figure du saint[11], à laquelle les auteurs s'identifient, incarne plus que toute autre la solitude comme choix et comme épreuve du fait de sa nature antisociale. Montherlant confie son affinité avec elle, justifiant l'aspiration à la solitude en s'appuyant sur la Bible qui appelle à une retraite, à une vie à l'écart du monde, pour qui souhaite approcher la sainteté : « N'aimez pas le monde ni ce qui est dans le monde. Si quelqu'un aime le monde, l'amour du Père n'est pas en lui »[12]. Il se sert de la Bible pour se défendre contre certains reproches des critiques :

---

[1] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Théâtre panique*, Paris : C. Bourgeois, p. 151-152. Même soulagement pour Blandine dans *Mademoiselle Jaïre*, qui s'apaise après le départ de sa mère à la fête : « Plus de mère non seule comme j'ai tant espéré », *op. cit*., p. 256.
[2] Pièce créée en 1960 à l'Odéon-Théâtre de France par J-L. Barrault.
[3] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 552.
[4] *Ibid.*, p. 637.
[5] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 428.
[6] M. de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise*, Bruxelles : Editions Lansman, 1926, p. 72.
[7] *Ibid.*, p. 103.
[8] *Ibid.*, p. 72.
[9] Pièce créée en 1937 au Théâtre de l'Œuvre par J. Cocteau.
[10] J. Cocteau, *Les Chevaliers de la Table ronde*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 656.
[11] Voir le chapitre « Du mythe à la légende : la figure du saint ».
[12] Première Epitre de Jean, II, 15.

> J'aime mettre en scène des gens qui sont morts au siècle, ou qui aspirent à l'être : Alvaro, les sœurs de Port-Royal, le cardinal Cisneros, la reine Jeanne de Castille ; eux, je sais toujours comment les faire parler ; cela coule de source. Cette disposition est appelée par les chrétiens le « mépris du monde », et elle est essentielle pour tout chrétien digne de ce nom […] Je partage avec le chrétien tout ce qu'il rejette.[1]

Montherlant fait l'éloge d'une vie chrétienne en ce qu'elle correspond selon lui à sa propre tendance à prendre ses distances avec le monde. Dans *Le Maître de Santiago*[2], Alvaro ne cesse de réclamer la solitude, « las du monde »[3] : « Je n'ai soif que d'un immense retirement »[4], « je suis affamé de silence et de solitude », « les attachements me déplaisent »[5]. Ainsi, la solitude clamée par les auteurs est davantage mise en scène, représentée, que réelle : elle leur permet de construire leur image. Ces appels et hymnes à la solitude vont de pair avec une défense de l'individu.

Défense de l'individu

Les dramaturges de notre étude sont généralement considérés comme des individualistes ; cela vient notamment des choix de vie de certains d'entre eux : sans enfants, non mariés, athées, refusant de s'engager politiquement, ils cumulent parfois les indices d'une personnalité indépendante et non-conformiste. De plus, beaucoup d'entre eux défendent ouvertement l'individu. P. Sipriot rappelle qu'en 1936, Montherlant avait ébauché un roman comportant trois personnages : l'Isolé, l'Engagé et l'Individu, le troisième ayant « toutes les sympathies »[6] de l'auteur ; c'est que pour Montherlant, « L'individu […] ne peut agir que pour des buts qui lui sont strictement personnels. Pour les « causes », il ne marche pas »[7]. J-F. Domenget reprend l'expression de Montherlant pour le rapprocher de Cocteau, avec lequel il partage un point commun au début des années 1940 : « Tous les deux choisissent, dans le malheur de la nation, de suivre « le fil d'or de la conduite individuelle »[8]. « Je forme le vœu que l'Académie française protège alors les personnes suspectes d'individualisme. Je rêverais que nos portes s'ouvrissent devant le singulier que le pluriel persécute »[9], confie Cocteau. C'est aussi ce qu'espère Sartre, estimant nécessaire de se préoccuper des personnes plutôt que des groupes, des

[1] H. de Montherlant, « Notes », *Le Maître de Santiago*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 690.
[2] Pièce créée en 1948 au Théâtre Hébertot par P. Oettly.
[3] H. de Montherlant, « Ferrante et Alvaro », *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 683.
[4] H. de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 611.
[5] *Ibid.*, p. 622-623.
[6] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, « Ecris avec ton sang » : 1932-1972*, Paris : Laffont, 1990, p. 110.
[7] *Ibid*.
[8] Expression de Montherlant, J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 122.
[9] J. Cocteau, URL : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/cocteau.html.

collectivités, contestant l'« idée anti-révolutionnaire selon laquelle l'individu n'est rien »[1]. Dans leur théâtre, les auteurs semblent privilégier les personnages ayant une existence propre, affirmant leur indépendance face aux règles et aux institutions, tels Antigone, Oreste, Forlano, Barabbas ou encore Bérenger. Tous sont condamnés par la société : ils sont, selon la formule coctalienne, des « personnes suspectes d'individualisme ». Sous Vichy, rappelle P. Sipriot, « une nouvelle déclaration des droits de l'homme, publiée en 1941, reconnait que « l'homme tient de la nature des droits fondamentaux, mais [qu']ils ne lui sont garantis que par les communautés qui l'entourent : la famille, qui l'élève, sa profession, qui le nourrit, sa nation, qui le protège »[2].

C'est que la notion d'individualisme, complexe, est souvent assimilée à l'égoïsme. Or, le théâtre qui nous occupe ne flatte pas les personnages ne pensant qu'à leur intérêt ou à leur plaisir sans se soucier des autres : Lucienne[3], les proches de l'auteur dans *Episode de la vie d'un auteur*[4], le Père dans *Les Bâtisseurs d'Empire*, sont des égoïstes auxquels les dénouements donnent tort. S'ils mettent en scène des égocentriques – « ce qui ressort de mon théâtre et de tout, résumait Anouilh, c'est des égocentrismes qui s'opposent »[5] –, autrement dit des personnages qui ont du mal à envisager le monde autrement que de leur propre point de vue, les auteurs répugnent à représenter des personnages égoïstes autrement qu'en les ridiculisant ou en les condamnant. Ainsi, leur individualisme est bien distinct d'une volonté de ne vivre que pour soi. De plus, il diffère d'un individualisme bourgeois[6], ne se définissant ni par l'aspiration à la propriété, à des biens privés, ni par la recherche de privilèges, mais par des notions telles que l'égalité[7], la liberté[8], la subjectivité[9], la différence et la distance, sans déboucher sur une quelconque doctrine.

En cela, les points de rencontre entre le dandy et les auteurs sont nombreux, bien que cette figure comporte des limites et ne suffise pas à les définir. Certes, ainsi que le rappelle

---

[1] Sartre donna des « cours de morale pratique » au lycée Condorcet en 1943, cours auxquels Jean Balladur assista, et qu'il prit en notes, A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, Paris : PUF, Que sais-je ?, 2005, p. 113. Sartre reproche au socialisme le fait que « la personne était dissoute au profit des collectivités », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 447.

[2] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 178.

[3] Dans *Lucienne et le boucher* de Marcel Aymé.

[4] Pièce créée en 1948 à la Comédie des Champs-Elysées par R. Piétri.

[5] J. Anouilh cité dans J. Anouilh, *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1350.

[6] André Akoun rappelle que l'une des valeurs phares de la bourgeoisie est l'individualisme, Article « Individualisme », *Encyclopædia Universalis*, 2004. L'individualisme ne serait alors pas le fait de quelques personnes isolées et marginales, mais de toute une classe. Les auteurs semblent donc en phase avec leur époque, par leur défense commune de l'individu.

[7] Nous reviendrons sur la notion d'égalité.

[8] Sensibles à la question de la liberté individuelle, les dramaturges aiment l'esprit d'indépendance, qui s'accompagne parfois d'un non-conformisme assumé. Bon nombre des textes de Sartre, littéraires ou philosophiques, abordent la question de la liberté : les intrigues de pièces telles que *Vogue la galère* et *Transfiguration dans un cirque* en font leur sujet principal.

[9] « L'anti-progrès est dans l'asservissement du subjectif à l'objectif », J-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris : Gallimard, 1983, p. 446.

M-C. Hubert, le dandysme est un « phénomène de société né dans l'Angleterre du début du XX^e siècle » qui se répand en France ; mais le dandy est une figure transhistorique : il y a « tout un mythe du dandysme »[1] dont les auteurs s'inspirent. Cocteau, par exemple, reprend dès 1909 le célèbre personnage d'un dandy non moins célèbre, Oscar Wilde, pour en adapter l'histoire au théâtre avec *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray*. C'est que « le dandy, de Baudelaire et Bourget à Proust et Drieu La Rochelle, restera une belle figure antimoderne : l'individualiste réfractaire et rebelle »[2] ; en cela, il ne pouvait que fasciner les dramaturges[3]. Ses comportements s'opposent ostentatoirement aux règles de la vie en société ; son opposition au monde se traduit par son apparence extérieure, qui comprend aussi bien ses vêtements que ses attitudes et sa conversation, le dandysme étant « avant tout […] une doctrine de l'apparence »[4]. Le dandy se préoccupe de son image et du regard des autres, qu'il cherche à accrocher. Si, telle que la définit Cocteau dans *La Difficulté d'être*, « La beauté est une des ruses que la nature emploie pour attirer les êtres les uns vers les autres et s'assurer leur appui »[5], alors le dandy est celui qui a en compris le pouvoir et qui sait s'en servir. Son esthétique, personnelle, prend pour support sa propre personne. Ce « solitaire de parade » est à la fois, résume J-P. Martinon, auteur et acteur, habilleuse et maquilleuse ; il joue sa propre pièce, se met en scène, construit sa légende. Dans quel but ? Celui d'étonner et d'éblouir ceux qui le regardent, fascinés. On reconnaît dans cette description bien des traits des auteurs de notre étude : l'élaboration d'une image théâtrale de soi, le besoin du regard de l'autre, celui de le surprendre, voire de le choquer[6], et la valeur accordée à la beauté.

Pour bien des auteurs étudiés, l'esthétique joue en effet un rôle fondamental. C'est en évoquant son importance chez Genet que E. White souligne le dandysme de ce dernier, le dandy se caractérisant notamment par son désir de faire de sa vie et de sa propre personne une œuvre d'art. B. Dort estime même que dans *Les Paravents*, l'esthétique remplace la morale[7]. Il est vrai que la pièce témoigne d'un questionnement d'ordre esthétique : dès le début, Genet indique qu'« Aucun visage ne devra garder cette beauté conventionnelle des

[1] M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Dandysme », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 52.
[2] A. Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris : Gallimard, 2005, p. 129.
[3] Le dandysme s'oppose à la médiocrité, dont nous verrons que les auteurs l'exècrent ; le « Soyons médiocres », slogan qui, selon Baudelaire, « implique une immense haine contre le sublime », s'oppose en tout point à l'objectif du dandy, qui « doit aspirer à être sublime sans interruption », A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 129.
[4] Afin de définir les principaux traits du dandy, nous nous appuierons sur l'article « Dandysme » de J-P. Martinon, *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[5] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, Paris : Librairie Générale Française, 1993, p. 955.
[6] Dans *Silhouette du scandale*, Marcel Aymé consacre tout un chapitre aux rapports entre « Art et scandale » pour affirmer la forte « relation entre l'idée de forme et l'idée de scandale », *op. cit.*, p. 186.
[7] B. Dort, *Théâtres, essais*, *op. cit.*, p. 129.

traits dont on joue trop au théâtre »[1]. Leïla est, selon la mère, « la plus laide femme du pays »[2] ; quant au général, lyrique, il s'émerveille de la beauté du sergent qui n'hésite pas à tuer des enfants à la guerre. E. White adopte le même point de vue que Dort, affirmant que chez Genet, l'esthétique prend le pas sur l'éthique, l'art sur le monde, le Beau sur le Bien[3]. Pour être plus précis, on pourrait dire que la beauté telle que la conçoit Genet naît d'une morale personnelle et singulière qui lui permet d'affirmer sa différence.

Comme le dandy, les dramaturges font de la différence une exigence : « Ne ressembler à rien. Ne ressembler à personne. Il n'existe pas d'éloge qui puisse me toucher davantage »[4]. Cocteau, imaginant un dialogue avec son public, justifie son œuvre par son désir d'être différent des autres : « Pourquoi faites-vous ainsi ?, demande le public. Parce que vous ne feriez pas ainsi, répond le créateur »[5]. Le théâtre étudié reflète l'angoisse de l'indifférenciation[6]. Dès le début de *La Grande et la petite Manœuvre*[7], l'un des personnages imaginés par Adamov répète cette phrase qui annonce le dénouement, la mise à mort de tous les personnages principaux sans souci de distinction : « Tous les mêmes »[8]. Quant au théâtre de Ionesco, il manifeste une peur de l'uniformité et de la disparition de l'individu, submergé, noyé par le nombre, gagné par l'indifférenciation. L'individu est tantôt en lutte contre sa famille qui veut le forcer à adopter ses habitudes et ses valeurs[9], tantôt poussé à prendre la même apparence que les autres[10], tantôt interchangeable avec ses proches[11].

La différence des personnages de ce théâtre intrigue ou dérange leur entourage. Toto, le fils d'Antoine dans *Les Poissons rouges*[12] d'Anouilh, pose la question suivante à son

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 576.
[2] *Ibid.*, p. 579.
[3] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 171.
[4] Phrase citée lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière d'Evian en juillet 2010.
[5] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, textes réunis par Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin. *La Revue des Lettres Modernes*, 1972, n°1, p. 96.
[6] On pense à la métaphore du banc de poissons pour illustrer l'idée d'indifférenciation que développe Barthes dans *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris : Seuil, 2002, p. 71-72.
[7] Pièce créée en 1950 au théâtre des Noctambules par J-M. Serreau.
[8] A. Adamov, *La Grande et la petite Manœuvre*, *Théâtre Tome 1 : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*, p. 148. Giraudoux, dans *La Folle de Chaillot*, fait du président un ennemi acharné de la différence ; observant les gens du quartier dans lequel il est venu faire des affaires, il prétend détester « Ces fantoches tous dissemblables, de couleur, de taille, d'allure », et rêve d'« un type unique du travailleur, le même visage, les mêmes vêtements, les mêmes gestes et paroles pour chaque travailleur », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1982, p. 966.
[9] C'est le cas du Jacques de Ionesco.
[10] Celle d'un rhinocéros, par exemple.
[11] A la fin de *La Cantatrice chauve*, les couples inversent leur rôle initial ; dans *L'Impromptu de l'Alma*, les trois docteurs, uniquement différenciés par leur numéro, portent le même nom.
[12] Pièce créée en 1970 au Théâtre de l'Œuvre par J. Anouilh et R. Piétri.

père : « Pourquoi tu n'es pas comme les autres ? »[1]. Dans *Barabbas*[2], Hérode saisit la raison de l'acharnement des hommes contre Jésus : « Son tort est de ne pas être comme les autres »[3]. « Vous n'êtes pas pareil aux autres. Vous êtes un être supérieur »[4], dit Roberte II à Jacques, les deux phrases juxtaposées établissant l'équivalence entre la différence et la supériorité chez ce personnage qui refuse de se soumettre « à la tradition. Au lardement »[5].

Cette obsession de la différence est parodiée avec humour par Sartre dans une scène retranchée de *Nekrassov* ; Cocardeau, caricature de Cocteau, y affiche sa singularité : « Je diffère […] De tous et de chacun ». Il répond « avec hauteur » à Georges, qui lui fait remarquer que lui-même diffère aussi de lui : « Vous, vous différez au premier degré. Moi je diffère aussi dans ma manière de différer »[6]. Si Sartre se moque gentiment de Cocteau, il ne sous-estime pas pour autant la force subversive du dandy. Dans les premières versions de *Kean*[7], un personnage de garde remarque l'arrivée d'un dandy au théâtre : « Celui-là il faut l'avoir à l'œil ! », dit-il à l'ouvreuse. Malgré la remarque indifférente de celle-ci – « Il n'a pas une tête à faire du scandale ! » –, le garde reste méfiant : « Surveillons toujours... »[8]. Le dandy, par sa seule apparence, est perçu comme une menace potentielle de l'ordre, et suscite la vigilance.

Si le dandy inquiète, c'est qu'il déroute ; afin de conserver ce qui le différencie des autres, de fasciner, de faire de lui-même un « hiéroglyphe vivant »[9], il met de la distance – elle est, selon Nietzsche, « une valeur forte »[10] – avec ceux qui l'entourent. Les auteurs, réticents aux idées de fusion[11] et d'intimité, semblent rejoindre ici la figure du dandy. Le but du théâtre n'est pas pour eux de réaliser ce type de relation avec la salle. Ils auraient pu, comme Bakhtine, dénoncer la vanité d'un rapport fusionnel : « Que m'apporte le fait que l'autre fusionne avec moi ? [...] Qu'il reste en dehors de moi »[12]. Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau raconte son état et ses impressions à son réveil, après un rêve exaltant : « Je

[1] J. Anouilh, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 853. Zucco revendique cette différence qui le caractérise, disant au personnage de la gamine : « Je ne fais pas ce que fait tout le monde », B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, Paris : Editions de Minuit, 1990, p. 24. Il a la hantise d'oublier son propre nom, qui semble lui échapper, « comme s'il s'effaçait », p. 76. Son nom signifie son identité propre, il est le garant de son individualité, de son unicité.
[2] Pièce jouée en 1950 aux Mardis de l'Œuvre par J. Le Poulain.
[3] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *Théâtre V*, Paris : Gallimard, 1957, p. 117. C'est presque littéralement ce que constatent les religieuses de Port-Royal sur leur propre persécution : « Nous sommes différentes, et c'est en effet le seul grief qu'on ait contre nous », H. de Montherlant, *Port-Royal*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 900.
[4] E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, *op. cit.*, p. 106.
[5] *Ibid.*, p. 94.
[6] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 848.
[7] Pièce créée en 1953 au théâtre Sarah-Bernhardt par P. Brasseur.
[8] J-P. Sartre, *Kean*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 684.
[9] J-P. Martinon, Article « Dandysme », *op. cit*.
[10] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 179.
[11] Le Client tente de maintenir une distance avec le Dealer : « je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous », B-M. Koltès, *Dans la Solitude des champs de coton*, Paris : Editions de Minuit, 1986, p. 50.
[12] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 166.

rentre dans notre monde. Je vois l'unité qui se reforme. Quel ennui ! Tout est un »[1]. La réalité, pour Cocteau, est marquée par l'homogénéité, l'indifférenciation des êtres et de ce qui les entoure, tandis que le rêve est le lieu de toutes les audaces, de tous les écarts : il laisse à l'individu un espace pour s'affirmer et se différencier, le place au centre de l'aventure.

Paradoxalement, c'est le théâtre qui permet aux auteurs de réaliser ce besoin de distance ; on aurait pu s'attendre à l'inverse, la présence des acteurs créant une proximité avec la salle que ne permet pas, par exemple, l'écran de cinéma ; pourtant, le théâtre est associé à la notion de distance. Le procédé du théâtre dans le théâtre[2], par exemple, peut offrir une possibilité de recul au public, par la rupture de l'illusion[3]. Dans *Un Théâtre de situations*, Sartre y voit un procédé qui procure du plaisir au spectateur par cette « distance au second degré, particulièrement flatteuse pour celui qui regardait ». Ce « désir de distance que nous trouvons chez le spectateur lui-même »[4] permet à Sartre de mettre dos à dos le cinéma et le théâtre : le premier se caractériserait par une complicité avec les personnages, une identification, contrairement au second, qui invite le spectateur à prendre du recul :

> L'origine même, le sens même du théâtre me parait être de présenter le monde humain avec une distance absolue, une distance infranchissable, la distance qui me sépare de la scène ; […] Si c'est bien là un des principes du théâtre, il me semble que cette distance ne doit pas être sous-estimée ; nous ne devons pas chercher à la réduire si nous faisons du théâtre, soit comme auteur, acteur ou metteur en scène.[5]

Sartre pose la distance comme règle fondamentale du théâtre et exige son respect par les hommes de théâtre ; elle peut être réalisée de différentes manières – par le lieu ou l'époque dans lesquels on situe une intrigue, par le langage ou par le style, précise Sartre –, mais elle est nécessaire. Cocteau prête à Esther, personnage de directrice de théâtre et de comédienne dans *Les Monstres sacrés*[6], une distinction proche de celle de Sartre : « Le théâtre et le cinéma se tournent le dos » ; « ce que j'aime au théâtre, c'est le recul, le

[1] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 897.
[2] La distance ne se confond pas avec la distanciation, concept dont Ionesco et Anouilh se moquent : dans *L'Impromptu de l'Alma*, Bartholoméus II évoque « l'électrochoc de la distanciation, ou effet Y », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 432. Dans *Ne réveillez pas Madame*, Fessard dit des spectateurs qu'« Ils ne veulent plus d'illusion. Ils veulent la distanciation » ; Tonton « aboie » en demandant « La quoi ? », *op. cit*., p. 933.
[3] Précisons que le procédé du théâtre dans le théâtre peut aussi viser une exaltation du théâtre, qui s'affirme comme tel.
[4] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 29. Sartre prête à Lucien le même désir de distance dans sa nouvelle « L'Enfance d'un chef » : Lucien aime que les autres, surtout les femmes, restent distincts de lui, et rejette l'« écœurante intimité » qu'on peut entretenir avec eux, *Le Mur*, *op. cit.*, p. 234.
[5] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 29.
[6] Pièce créée en 1940 au Théâtre Michel par A. Brulé.

mystère. J'aime tout ce qui lui donne de la solennité, tout ce qui nous sépare du public »[1]. Sartre et Cocteau affirment la séparation entre les deux espaces du public et de la scène, tous deux régis par des règles, une forme de cérémonial qui instaure une distance entre eux. Comme Sartre et Cocteau, Genet ne veut pas que l'auteur, les acteurs et le public s'associent dans une unité convergente ; il va même plus loin selon B. Dort : « La distance qui existe entre la représentation et nous, Genet n'entend pas la réduire mais l'accroître, jusqu'à la rendre infinie »[2].

Cependant, les auteurs se distinguent du dandy dans la mesure où la distance établie avec le public est moins un moyen de façonner une image mystérieuse et intrigante d'eux-mêmes qu'une manière de préserver leur individualité. Pour Cocteau, « Le dandy est tête froide et main froide » : « Je conseille aux navires d'éviter cet insolent iceberg. Rien ne change sa route. Il tuerait pour nouer sa cravate. Du reste, son impérialisme est sans base. Il n'est oint que par lui-même »[3]. Orgueil, obsession de l'apparence, dureté : la figure du dandy, résumée par une métaphore efficace – « insolent iceberg » –, n'emporte pas l'adhésion absolue de Cocteau ni des autres dramaturges. Elle comporte des limites, dont l'une des moins pardonnables est la fréquentation du monde, de la haute société, fréquentation ressentie comme une corruption, une compromission. Anouilh, dans *La Répétition ou L'Amour puni*[4], dénonce, par l'intermédiaire de Tigre, les « ineptes » « gens du monde »[5] qui veulent être « entre soi »[6]. Dans *Ne réveillez pas Madame*[7], Julien, homme de théâtre, évoque avec ironie sa situation, annonçant à Maureen qu'il va se rendre « A la Nuit des Etoiles », se vantant lui-même d'être une Etoile, puisqu'il « fai[t] partie du Tout-Paris, depuis dix ans »[8]. Plus loin, face au personnage de Madame la Reine qui se rappelle une époque et un milieu dont elle est nostalgique – « au Français […] Au moins nous étions entre gens de bon ton » –, Julien « *explose* » contre « des fils […] d'épiciers […] qui se figurent qu'ils sont distingués parce qu'ils lèvent le petit doigt en tenant leur tasse »[9]. « Le monde d'aujourd'hui, affirme Montherlant dans *Va jouer avec cette poussière*, est gouverné par le snobisme social, le snobisme politique, le snobisme

[1] J. Cocteau, *Les Monstres sacrés*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 842.
[2] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 178. Cette distance, Genet la grandit par un langage original – il fait chanter les mots les plus vils, les plus méprisés –, mais aussi par ses personnages si particuliers, éloignés des caractères traditionnels, agissant sans justifier leurs raisons : par exemple, on ne sait pas pourquoi Forlano et Yeux-Verts ont tué, ni pourquoi ce dernier pousse Lefranc à assassiner Maurice.
[3] J. Cocteau, « De la frivolité », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 922.
[4] Pièce créée en 1950 au théâtre Marigny par J-L. Barrault.
[5] J. Anouilh, *La Répétition ou L'Amour puni*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 841.
[6] *Ibid.*, p. 846.
[7] Pièce créée en 1970 à la Comédie des Champs-Elysées par J. Anouilh et R. Piétri.
[8] J. Anouilh, *Ne réveillez pas Madame*, *op. cit*., p. 928.
[9] *Ibid.*, p. 937.

intellectuel, le snobisme religieux, le snobisme artistique, le snobisme économique »[1]. Le dandy, tout en prétendant se distinguer de ce monde, en est imprégné ; en cela, il ne peut être une figure satisfaisante pour des auteurs qui rejettent la mondanité : « Quand je vois tous les artistes qui faisaient profession de mépriser le monde parce qu'ils n'y étaient encore pas reçus, tomber dans le snobisme après la quarantaine, je me félicite d'avoir eu la chance d'aller dans le monde à seize ans et d'en avoir eu par-dessus la tête à vingt-cinq »[2], confie Cocteau dans *Opium*. Il vante les mérites de « l'opium antimondain » : « Sauf chez quelques personnes actives et d'une santé débordante, explique-t-il, l'opium supprime toute mondanité »[3]. Cette haine des mondanités, très affirmée chez Aymé ou encore Montherlant, doit cependant être relativisée chez un auteur tel que Cocteau, bien plus présent dans les salons qu'il ne le laisse entendre. C'est, selon Dominique Païni, son « profond besoin de l'autre qui engendrera la mondanité, si insatisfaisante fût-elle pour [Cocteau] »[4].

Quoi qu'il en soit, la posture antimondaine des auteurs va à l'encontre de la posture du dandy, qui tend à se confondre dans leur esprit avec la figure négative du snob. Pour les dramaturges, le snob affiche une originalité et une sensibilité artistiques illusoires. Cocteau – qui, avec *Parade*, est peut-être à l'origine de l'un des derniers scandales provoqués par la forme du spectacle plutôt que par son contenu – déplore la disparition du scandale esthétique : « L'absence de scandale au BŒUF SUR LE TOIT, à ANTIGONE, à ROMEO, à ORPHEE, vint d'une longue période où le snob, averti par ses gaffes, s'applaudissait lui-même ». Il explique cette tendance par une partie du public qu'il méprise, et contre laquelle il prétend écrire : « LA VOIX HUMAINE, acte inesthétique, acte de présence contre les esthètes, contre les snobs, contre les jeunes (les pires snobs), capable d'émouvoir seulement ceux qui n'attendent rien et ne préjugent pas »[5]. Marcel Aymé fait une parodie savoureuse des snobs dans *Le Minotaure*[6]. Alors que Gérard installe un tracteur appelé Minotaure en plein milieu du salon, Irène, son épouse, est choquée par la laideur de l'objet : « Je ne supporte pas ce qui est laid […] pourquoi vouloir m'imposer la vue de cet objet immonde, à moi qui n'ai pas d'autres vrais soucis que ce qui est beau ? »[7]. Ses certitudes sur le bon goût et sur la beauté basculent lors de la visite d'un couple d'amis qui s'extasient sur « ce scandale » : « C'est d'une effrayante beauté. Mon Dieu, que c'est beau,

[1] « J'entends par snobisme la conduite de celui qui adopte une certaine opinion, simplement parce qu'on lui a dit que c'était elle qu'il était convenable d'avoir », H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 78-79.
[2] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 231.
[3] *Ibid*.
[4] A. Metternich, *Jean Cocteau sur le fil du siècle, Connaissance des arts (Hors-série)*, 2010, p. 10.
[5] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 258.
[6] Pièce créée en 1963 au Théâtre des Bouffes-Parisiens par J. Heim.
[7] M. Aymé, *Le Minotaure*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 938.

que c'est beau, que c'est beau, que c'est beau ! »[1], s'exclame le personnage de Rirette. Irène incarne le snob, privé d'un sens artistique personnel, se soumettant aux opinions de son groupe social, renonçant à son individualité tout en prétendant à l'originalité.

On a souvent reproché aux auteurs leur individualisme, perçu comme une opposition au monde, un rejet des autres[2]. P. Barillet, évoquant la réception du *Malentendu* de Camus, rappelle que « Les collaborateurs virent dans cet éloge de l'individualisme où, d'une certaine manière, Camus rejoint Sartre, une provocation »[3]. La posture individualiste serait une posture scandaleuse qui ne viserait qu'à déranger, à choquer, et consisterait en une affirmation de soi contre les autres. De la même manière que le scandale est communément condamné, l'individualisme a mauvaise presse ; René Girard l'explique en faisant état de l'opinion générale sur deux types de conduites évoquées par Claude Lévi-Strauss, « une conduite individuelle qualifiée négativement », « une conduite collective qualifiée positivement »[4]. Cette pensée se transpose au théâtre avec la tradition de la tragédie grecque, qui érige la cité en valeur supérieure que menace le héros. Le Bien émanerait donc de la société, le Mal de l'individualiste. Pour les dramaturges de notre étude, c'est précisément l'inverse : c'est parce que les diverses institutions et les règles émanant de la société sont insatisfaisantes que l'individu doit clamer son autonomie. Il s'agit d'une autonomie morale, qui permet à chacun d'avoir ses opinions propres, de ne pas se les laisser dicter par un groupe quel qu'il soit. Pour Sartre, parler d'une « morale individualiste » relève du pléonasme, « toute morale étant individualiste »[5]. La morale n'est donc pas, à ses yeux, un ensemble de règles communément admises, mais le résultat d'une pensée singulière et libérée. Pas de manichéisme entre le Bien, représenté par la société, et le Mal, incarné par un individu qui construit une morale personnelle. L'Etat, la famille, la nation, sont autant de groupes sociaux ou politiques auxquels ces auteurs opposent leur singularité, formulant des questions que les évènements du XX^{e} siècle les ont poussé à se poser : faut-il sauver l'individu ? Ce dernier est-il une chance ou une menace pour le groupe[6] ? Cet individualisme parfois militant fut le plus souvent lu comme une provocation qui contribua à la naissance d'une image scandaleuse des auteurs, perçus comme des perturbateurs chroniques, image qu'il s'agit à présent de définir.

[1] *Ibid.*, p. 941.
[2] Nous verrons que dans ce théâtre, il n'y a pas plus de doctrine, de glorification sans nuance de l'individu qu'il n'y a d'utopie collectiviste : le point de vue des auteurs est plus subtil.
[3] P. Barillet, *Quatre années sans relâche*, Paris : Editions de Fallois, 2001, p. 311.
[4] R. Girard, « La Voix méconnue du réel », URL : www.edition-grasset.fr/chapitres/ch_girard2.htm.
[5] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 113.
[6] C'est toute la question d'une pièce telle que *Rhinocéros.*

« J'irai cracher sur vos planches »[1]

Le mythe du scandaleux s'incarne dans la figure que l'auteur présente au public de lui-même. Montherlant souligne dans plusieurs textes son audace et sa spécificité par rapport aux autres, jugés trop prudents : « Dans mon théâtre, j'ai crié les hauts secrets qu'on ne peut dire qu'à voix basse »[2]. Dans *Syncrétisme et alternance*, il prétend écrire « en faisant une fois de plus tout ce qu'il faut pour n'avoir rien à gagner et beaucoup à perdre (dans l'opinion du monde, s'entend) »[3]. Il se représente comme celui qui passe outre ce qui est admis, convenable, et regrette de n'être pas toujours perçu ainsi. Revenant sur *La Ville*[4], il rappelle à quel point l'intrigue était subversive – un prêtre amoureux d'un jeune garçon – et note, amer, qu'« au temps des assourdissantes fausses audaces, celle-ci n'a pas été signalée »[5]. La réaction de Montherlant rend compte d'un désir d'être reconnu comme l'audacieux qui porte à la scène des sujets potentiellement scandaleux, et d'une déception face à la réception de la pièce, dont la subversion a été selon lui sous-estimée. Il essaie, rétrospectivement, de se représenter comme un auteur scandaleux.

Le mythe du scandaleux passe donc par le mythe au sens de parole, discours. Chez Genet, l'élaboration d'une image scandaleuse est encore plus frappante : dans tous ses textes, théoriques, autobiographiques, dans sa correspondance, il se construit contre les autres, contre le public. Le seul titre de l'un de ses textes, *L'Ennemi déclaré*, en témoigne, et la lecture de ses journaux montre qu'il se présente comme le héros d'une aventure : c'est évident dans *Le Miracle de la rose* et dans *Journal d'un voleur*, le pronom « moi », désignant Genet, marginal, se disant dressé contre « votre monde ». L'opposition de l'artiste au public aboutit à la victoire du premier, supérieur par son caractère scandaleux. Dans *Le Funambule*, Genet s'adresse à un acrobate, l'incitant à choquer les spectateurs du cirque : « Sache contre qui tu triomphes. Contre nous »[6]. La supériorité naît donc de la capacité à braver le public, à le malmener, attitude qui provoque un sentiment de

[1] B. Vian, *L'Intransigeant*, 1948, N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 116.
[2] H. de Montherlant, *Notes de théâtre*, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 1375.
[3] H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *Aux Fontaines du désir, La Petite Infante de Castille*, Paris : Gallimard, 1954, p. 31.
[4] Pièce créée en 1967 au Théâtre Michel par J. Meyer.
[5] « J'ai annexé à l'art dramatique un sujet qui lui est entièrement nouveau. Ni en Occident, ni en Orient même depuis que le monde est monde, on n'a vu un public sélectionné applaudir, acclamer le plus souvent, pendant quinze cents représentations l'amour d'un homme de trente-cinq ans, et qui est prêtre, pour un petit garçon […] Amour non pas voilé, certes, mais exprimé au contraire, tant par l'auteur que par l'acteur, avec quelle véhémence ! Au temps des assourdissantes fausses audaces, celle-ci n'a pas été signalée », H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre,* Paris : Gallimard, 1972, p. 117. « L'opinion », estime Œdipe dans *Œdipe ou Le Roi boiteux* d'Anouilh, est « femme changeante », *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 1215.
[6] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 830.

satisfaction : « J'aime être dans la réprobation », écrit Genet dans *L'Ennemi déclaré*[1] en 1970. Du début à la fin de sa carrière, du *Miracle de la rose* à *L'Ennemi déclaré*, une même volonté, celle de faire de lui-même un personnage à part, contesté, et par là même au-dessus des autres.

Arrabal élabore sa propre mythologie en se réclamant de Pan, divinité à l'origine du mouvement Panique qui le fascinait. Quant à Boris Vian, lui aussi souvent accablé par les critiques, présenté comme un auteur amoral aux œuvres inadmissibles, il réagit en pervertissant le discours offensif dont il est objet : il l'adopte, littéralement, mais l'investit d'un sens positif. Avec humour, il confirme ce qu'on lui reproche : « je suis un méchant et je ne respecte rien »[2], « Je suis un obsédé sexuel »[3], donnant un retentissement à ces accusations et les tournant à son avantage. Il revêt le vêtement de scandale dont on l'a affublé et le porte effrontément, déjouant les attentes. Au lieu de se défendre, d'adopter une posture de victime, il fait sienne l'arme de ses adversaires, s'identifiant au scandaleux (« je suis »). Bien plus, il s'invente des personnages à travers la création de multiples pseudonymes, autant de rôles qui contribuent à faire de lui un auteur qui aime se jouer du public : son personnage le plus célèbre, Vernon Sullivan, est un auteur américain sulfureux.

Le mythe du scandaleux s'écrit aussi à travers des récits : le mythe est parole, il se construit par le discours, et des auteurs tels que Cocteau et Anouilh parachèvent leur image de dramaturge scandaleux dans des textes qui contribuent à les représenter comme des artistes déchaînant les foudres du public. Revenant sur des pièces qui reçurent un accueil tumultueux, ils racontent avec emphase ces moments de leur carrière. Dans « Charmants mystères du théâtre », publié dans *L'Avant-Scène Théâtre* en 1980, Anouilh retrace la réception de *Pauvre Bitos* :

> Je ne vous raconterai pas ce qu'a été cette générale épique – lisez la presse, cela en vaut la peine : pas un article favorable, pas un applaudissement à la fin. Il paraît même qu'un critique, qui criait dans la salle qu'il fallait monter aux loges me trouver et me battre, en est mort, le soir même, d'une crise cardiaque.[4]

Anouilh note aussi que, par le bouche à oreille, l'idée se répandit que la « soirée [était] à la fois scandaleuse et ennuyeuse ». Il est vrai, comme le rappelle Elisabeth Le Corre, que, créée en 1956, « alors que la France est engagée dans la crise de Suez et la guerre d'Algérie », « la pièce déclencha un véritable tollé » :

[1] J. Genet, *L'Ennemi déclaré : textes et entretiens*, *Œuvres complètes 6*, Paris : Gallimard, 1991, p. 15.
[2] B. Vian, « Utilité d'une littérature érotique », *Œuvres. Tome quatorzième*, *op. cit*., p. 365.
[3] B. Vian, « Je suis un obsédé sexuel », *Œuvres. Tome quatorzième*, *op. cit*., p. 449.
[4] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1260-1261.

> La presse accusa Anouilh d'avoir écrit un pamphlet et de rouvrir les blessures mal fermées de la Libération. On lui reprocha aussi son manque de connaissances historiques, sa vision dégradée de l'humanité, son poujadisme inavoué[.] Le débat qui opposa dans la presse les détracteurs, nombreux, et les défenseurs de cette pièce féroce contribua à son succès.[1]

Le lexique employé par Anouilh, de l'adjectif « épique » à la transmission d'une anecdote sensationnelle, laisse néanmoins deviner son désir d'exagérer, de théâtraliser les passions déclenchées par sa pièce.

Cocteau procède de la même manière lorsqu'il revient sur le scandale déjà ancien de *Parade* pour affirmer son identification à Orphée :

> Après les quinze minutes de drame dans la salle qui suivirent le baisser du rideau, des spectateurs en vinrent aux mains. Je traversais les couloirs avec Apollinaire pour rejoindre Picasso et Satie qui m'attendaient dans une loge lorsqu'une grosse chanteuse me reconnut. En voilà un ! s'écria-t-elle. Elle voulait dire un des auteurs. Et elle se jeta sur moi pour me crever les yeux, en brandissant une épingle à chapeau. Le mari de cette bacchante et Guillaume Apollinaire eurent toutes les peines du monde à me sauver.[2]

Ce récit, à la fois comique et effrayant par la violence des réactions du public, est fortement dramatisé ; Cocteau a pris plaisir à exagérer le péril dans lequel il se trouvait, faisant de cette femme une figure furieuse et funeste rappelant les bacchantes qui persécutent Orphée dans la pièce du même nom. Anouilh et Cocteau écrivent donc leur propre mythe, ayant pleinement saisi qu'« un scandale, cela s'explique ; mais avant tout, cela se raconte »[3].

Indifférence : « réponds-moi… réponds quelque chose… »[4]

L'élaboration d'une image aussi subversive vise à provoquer la réaction du public ; en effet, plus que les huées, l'indifférence de la salle inquiète les auteurs. Le théâtre, pour eux, est « un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite »[5]. Il arrive que les dramaturges adoptent la posture du bel indifférent coctalien en affirmant leur insensibilité aux autres, à la mort, aux évènements extérieurs. Dans *Le Bon apôtre*, Soupault, parlant de lui-même, évoque un trait de sa personnalité, une « insensibilité [qui] devint une manie,

[1] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris : Champion, 2005, p. 458.
[2] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 120.
[3] C. Coste, « Le scandale de *Pelléas et Mélisande* », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 130.
[4] J. Cocteau, *Le Bel Indifférent*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 862-863.
[5] « Si deux hommes, poursuit Koltès, espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face – sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on s'entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite ; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité – qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif », « Prologue », *Dans la Solitude des champs de coton*, *op. cit*.

puis indifférence »[1]. Montherlant a souvent analysé ce sentiment comme une qualité, l'érigeant même en déesse[2] ; il s'explique ainsi à la fin de *La Petite Infante de Castille* :

> Cette indifférence, tant remarquée, de la nature créatrice, peut être celle de l'homme créateur, se déchirant pour offrir ses fruits, parce que c'est cela sa fonction, mais n'aimant pas les hommes, ne tenant ni à leur amour, ni à leur admiration, ni seulement à leur estime, ne se flattant pas davantage de leur haine, n'attachant d'importance ni à eux, ni à soi, ni à son œuvre et délivrant tour à tour, sans joie, ni tristesse, ni fatigue, ses monstres et ses anges intérieurs, parce qu'il est fait pour cela et ne peut faire que cela […] cette façon-là de créer […] c'est la mienne, […] et je n'en veux pas d'autre…[3]

L'indifférence, s'approchant parfois du mépris, offre une forme de supériorité à celui qui la ressent, mais surtout, elle est une manière de se protéger, de ne pas se laisser atteindre. Elle relève davantage d'une posture ; « posture distinctive, moyen d'assurer de manière feutrée sa différence », « l'indifférence permet […] de se soustraire, de manière générale, au regard d'autrui »[4]. Cependant, comme toutes les postures adoptées, la posture de l'indifférent ne tient pas : Montherlant en souligne la dureté, notant que l'indifférence « va moins loin que l'assassinat, dont cependant quelquefois elle est proche »[5]. L'effet produit par une telle attitude est donc conséquent, ce qui la rend difficile à tolérer.

Ainsi, les propos et œuvres des auteurs ne cessent de contredire cette indifférence de façade dont ils ne supportent pas d'être eux-mêmes les victimes. L'absence de regard, l'absence de réponse du public signifient au théâtre l'échec de la communication. « Brecht ne dit que des conneries », décrète Genet : le public brechtien, selon lui, affiche « une désinvolture à l'égard de l'œuvre d'art qui en fait n'est pas permise »[6]. Même emportement chez Cocteau qui, dans *Opium*, s'indigne de la réaction aux œuvres de Stravinsky : « La veille de 1930, le snob, remonté sur sa bête, se permet de condamner par le silence les œuvres où Stravinsky remporte les plus hautes victoires sur lui-même et sur la musique »[7]. Le silence lui paraît insultant et injuste, marque d'une indifférence ou d'un refus de répondre. C'est que, constate T. Todorov, « pour le discours (et par conséquent pour

---

[1] Dans *Le Bon Apôtre*, Soupault se décrit ainsi : « Plus loin des gens, plus occupé de soi, Philippe Soupault était et se savait indifférent ». « Cette insensibilité devint une manie, puis indifférence. Cela n'était ni égoïsme, ni égotisme, mais incapacité de voir dans l'attention qui s'attachait à lui [...] qu'un attentat à son calme ». A cette description s'oppose le portrait qu'il fait de Jean, son ami, qui a « trop besoin de sympathie », *op. cit.*, p. 20-22 ; le double portrait vise donc à opposer fortement deux personnages, et force probablement le trait.

[2] « La déesse Indifférence », H. de Montherlant cité par J. Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 138.

[3] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 452.

[4] *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 176. Parmi les différentes sortes d'indifférences énumérées, l'auteur s'arrête aussi sur celle dont fait preuve Nimier, indifférence synonyme de « neutralité, refus de s'engager », de « N'être ni à gauche, ni à droite, ni avec Vichy, ni avec les Résistants, etc. », p. 175.

[5] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 36.

[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 145.

[7] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 146.

l'homme) rien n'est plus effrayant que l'absence de réponse », « état insupportable »[1] qui laisse l'auteur seul.

Bon nombre de pièces mettent en scène le caractère intolérable de l'indifférence, vécue comme un cauchemar dans *Les Naturels du Bordelais*[2] ; alors que le personnage de la béquilleuse la célèbre avec l'avènement d'un peuple nouveau – « Que jaillisse pour nous, devant nous, ce qui n'est ni la vie ni la mort mais la contrée d'indifférence où la souffrance n'a pas lieu »[3] –, Pierre, le personnage d'écrivain créateur de cette fiction, s'inquiète de la voir se réaliser. Quant à Marialène, elle refuse de se laisser emporter par les grillons insensibles, horrifiée par l'ampleur « de ce carnage, de ce désert »[4]. Comme le Dealer de Koltès[5], les auteurs pensent que le choc de la rencontre ne doit pas être évité, que les corps doivent entrer en contact afin d'empêcher l'impassibilité. C'est particulièrement visible dans le théâtre de Ghelderode. Dans *Barabbas*, Judas supplie Pierre de le regarder, de le juger : « Si tu es mon frère, si tu m'aimes, crache sur moi […] Ne sois pas comme Jésus, indifférent, sans colère, sans reproches. C'est ce qui m'a précipité dans le désespoir »[6]. La haine et le mépris sont préférés à l'absence de regard[7]. Dans *La Mort du docteur Faust*[8], Diamotoruscant désespère lui aussi d'avoir des sentiments : « Je suis hors des lois humaines et divines ! […] Il m'est interdit d'aimer et de haïr »[9]. Condamné à ne rien ressentir, il est malheureux. Ainsi, la frustration gagne aussi bien celui qui ne peut rien éprouver que celui qui subit l'indifférence d'un autre. Cocteau montre un exemple magistral du second cas avec sa pièce *Le Bel Indifférent*[10]. Le personnage masculin, muet, lit le journal puis s'endort, malgré les efforts de sa compagne pour attirer son attention. « Ma patience est à bout », s'emporte-t-elle ; « Si, quand j'aurai compté jusqu'à trente, tu

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 171.
[2] Pièce créée en 1953 au théâtre La Bruyère par G. Vitaly.
[3] La béquilleuse se réjouit de voir que « Conformément aux vues géniales de Pierre Gonfaloni, les hommes et les femmes se transforment en grillons transparents invulnérables », J. Audiberti, *Les Naturels du Bordelais*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1952, p. 292-294.
[4] *Ibid*., p. 299.
[5] Avec *Dans la Solitude des champs de coton*, Koltès exprime remarquablement bien son refus de l'indifférence à travers le personnage du Dealer. Le Client souhaite l'ignorer et être ignoré de lui, chacun passant son chemin : « Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire […] ni frapper, ni être frappé […] Je redoute la cordialité, je n'ai pas la vocation du cousinage, et plus que celle des coups je crains la violence de la camaraderie. Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction ». Le discours du Client, en apparence assuré, dissimule une fuite et une forme de lâcheté que le personnage du Dealer refuse : « Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité », *op. cit*., p. 47-52.
[6] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 148.
[7] Dans *Mademoiselle Jaïre*, le personnage éponyme souffre de n'éprouver aucune émotion : « elle ne ressentait rien, se plaignait même de ne rien ressentir, disait qu'elle eût préféré avoir mal », *op. cit*., p. 214.
[8] Pièce créée en 1927 par L. Autant-Lara.
[9] M. de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *Théâtre V*, Paris : Gallimard, 1957, p. 245.
[10] Pièce créée en 1940 au Théâtre des Bouffes-Parisiens. Le thème de l'indifférence continue d'intéresser le théâtre contemporain : on pense à la pièce documentaire *Septembre.doc* d'Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov, créée à Nancy en 2005, dont le bloc thématique final dénonce les dangers de l'indifférence du public face à des évènements qui appellent une réaction.

ne lâches pas ce journal, je te préviens que je ferai un malheur ». Après avoir menacé de se jeter par la fenêtre, elle le supplie : « réponds-moi… réponds quelque chose… tu es trop dur […] j'attends à en crever […] Ouvre la bouche. Ne reste pas comme une borne, comme une statue »[1]. L'absence de regard, de réponse, lui fait perdre la raison[2].

Le théâtre dans le théâtre permet l'identification du public à des personnages de spectateurs indifférents qui provoquent l'échec d'une pièce ou d'un acteur. Kean, face aux spectateurs qui le sifflent après qu'il les a insultés, laisse tomber le masque et se montre tel qu'il est :

> Evidemment, si vous m'aviez aimé… Mais il ne faut pas trop en demander, n'est-ce pas ? […] Tenez, je vais vous faire un aveu : je n'existe pas vraiment, je fais semblant. Pour vous plaire, messieurs, mesdames, pour vous plaire. Et je… (*Il hésite et puis, avec un geste « A quoi bon ! »*)… c'est tout.[3]

Sa sincérité laisse le public de marbre et il quitte la scène, renonçant à un lien qu'il a vainement tenté d'établir avec ses spectateurs, incapables de le comprendre. Même échec du personnage du Régisseur dans *L'Impromptu d'Alice*. Après les interventions inattendues d'une spectatrice qu'il a tenté de calmer et de faire taire, la scène se vide, désertée par les acteurs. Le Régisseur tente alors de sauver la pièce en faisant appel à cette spectatrice :

> Me voilà seul en scène, madame. Car vous m'avez laissé seul, seul avec un redoutable monologue que j'improvise et qui m'effraye, car le public est un élément à l'égal de la mer et donne le trac, comme la mer donne le mal de mer. […] Vous plaît-il, maintenant, de venir à mon aide, et puisque l'avant-scène est vide, de continuer ? Puis-je vous tendre la main et solliciter votre gracieux concours ?

La spectatrice refuse et quitte le théâtre, laissant le Régisseur sans autre choix que celui de présenter ses excuses à la salle, renonçant à la pièce initiale, qui ne pouvait se faire qu'avec le public : « l'auteur comptait sur votre interruption [qui] est le texte même de la pièce qu'il offre au public ce soir »[4].

Contrairement à Kean et au Régisseur, les dramaturges ne renoncent pas à faire réagir le public, plus proches du personnage féminin du *Bel Indifférent* : la jeune femme provoque son amant pour le faire sortir de sa torpeur ; de même, les dramaturges, pour émouvoir, mettre en mouvement le public, l'agressent par un réveil brutal.

---

[1] J. Cocteau, *Le Bel Indifférent*, *op. cit*., p. 862-863.
[2] Adamov développe l'horreur que l'indifférence lui inspire dans *La Grande et la petite Manœuvre*, *op. cit*., p. 130. Quant à Anouilh, il met en scène, dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, un orchestre qui commente les actions des personnages ; un des musiciens de l'orchestre, cependant, est indifférent à ce qui se passe sur scène : « Vous êtes bien bête […] de vous faire mal pour rien ! Moi, pendant leurs scènes, je fais mes comptes », *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 986.
[3] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 640-641.
[4] J. Cocteau, *L'Impromptu d'Alice*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 670-671.

« Je réveille »

Nombre d'écrivains ont souvent regretté l'incapacité du théâtre à soulever les foules ; Roger Vitrac, par exemple, formulait cette exigence : « Parlez-nous d'un théâtre qui nous empêche de dormir »[1]. Mauriac faisait un portrait à la fois désabusé et satirique du spectateur : « c'est un pauvre animal que le spectateur : dès que vous ne le chatouillez plus au bon endroit pour qu'il rie ou qu'il ait la larme à l'œil, il s'endort »[2]. Quelques années plus tard, cette conception du théâtre se maintient : Benedetto, s'exprimant sur le théâtre des années 1960, affirme qu'il « ne sert que de digestif »[3], « de somnifère », qu'il ne vise qu'à « désamorcer les bombes ». Pour ces auteurs, comme pour P. Brook, « le théâtre est semblable à une réaction chimique » : au cours de la représentation, « La salle aussi a subi un changement », elle quitte la vie quotidienne pour pénétrer dans une arène où l'intensité est reine[4]. L'effet de la pièce sur le spectateur doit ressembler à un réveil. On passe d'un état à un autre : il y a un avant et un après ; l'indignation, la colère se substituent à l'indifférence du dormeur. Le théâtre doit faire office de réveil, et de réveil brutal, par le scandale, qui le fait passer à un état d'alerte et de dynamisme. A la somnolence succède donc l'agitation, à la passivité l'activité et l'action.

Ce théâtre envisage le spectateur comme un bourgeois privé de spontanéité et d'enthousiasme. Dans *Le Passé défini*, Cocteau déplore le fait que « Les Parisiens trouvent tout ennuyeux »[5]. Sartre leur reproche de ne pas supporter l'idée de changement : « ce qu[e la bourgeoisie] demande au théâtre, c'est de ne pas l'inquiéter par l'idée de l'acte » ; « Il y avait le calme avant le lever du rideau et le calme revient » : « Entre les deux, ça s'agite mais ça ne doit pas agir »[6]. La distinction a son importance : la seule agitation est provisoire et n'aboutit à rien ; Sartre l'oppose à l'action, qui suscite un changement effectif. Selon lui, c'est au théâtre que revient la mission de libérer « les forces terribles qui dorment en nous »[7]. L'image du sommeil est à nouveau convoquée pour être révoquée.

Le scandale, bombe prête à éclater, pour peu que le public l'y aide, est l'instrument et la manifestation de ce réveil. Les auteurs ne supportent pas une salle passive[8].

---

[1] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 268.
[2] F. Mauriac, *Le Figaro*, 18 janvier 1955, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 417. Nous verrons dans la deuxième partie qu'à l'inverse de cette image du spectateur endormi, les dramaturges représentent aussi ce dernier dans un état de veille accentué : celui de la surveillance.
[3] O. Neveux, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui, op. cit.*, p. 30.
[4] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris : Le Seuil, 1977, p. 177-183.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 352.
[6] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 133.
[7] *Ibid.*
[8] Contrairement au personnage de François de Ghelderode, qui accepte d'assurer seul la veille – « Dors... Ivrogne ! Je garderai mes yeux grand ouverts » –, les auteurs veulent forcer le public au réveil, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 38.

Montherlant s'adresse directement à ce public qu'il méprise, sur un ton où percent à la fois le découragement et la provocation : « que faut-il faire pour mériter vos louanges ? », « Faut-il donc se tuer soi-même sur la scène, pour réveiller les gens ? ». Il mesure le contraste entre eux et lui : « on se déchire pour jeter ce qui sort sanglant de soi à un public impassible »[1]. Cocteau, moins lyrique, exprime pourtant une pensée très proche de Montherlant en se demandant comment inciter à l'action, à l'animation : « Pour réveiller la France, il faudrait un cri. [...] Un cri, mais lequel ? »[2]. Le scandale semble être ce cri[3]. En 1920 déjà, Cocteau lançait avec Radiguet son mensuel avec pour devise « Je réveille ! »[4] ; en 1943, il créait *Renaud et Armide*, dont le premier vers – « Réveillez-vous, Renaud, et reprenez vos armes »[5] – a certes parfois été interprété, a posteriori, comme un appel à la Résistance, mais qui, surtout, souligne à nouveau l'importance de l'image du réveil dans son œuvre. Cette nécessité de sortir de sa torpeur est affirmée dès le début de la pièce, comme une injonction jetée aux spectateurs. Contrairement à Julien Paluche, le personnage de metteur en scène d'Anouilh qui, dans *Ne réveillez pas Madame*, n'ose pas réveiller son épouse de peur de la déranger, Cocteau ne craint pas de brutaliser son public ; *Parade* comporte des appels directs au public, apostrophé de manière provocante par les trois managers :

> MONSIEUR !
> Vous vous êtes endormi sans vous en apercevoir
> *Il siffle*.
> Réveillez-vous !
> Secouez-vous ![6]

Le code théâtral qui invite les acteurs à jouer leur rôle en imaginant un mur invisible qui sépare la scène de la salle est transgressé, le spectateur est perturbé dans ses habitudes et surpris par cette interpellation[7]. Ghelderode imagine le même type de situation, recourant au procédé du théâtre dans le théâtre pour représenter le rapport qui doit s'instaurer selon lui entre la scène et la salle ; dans *La Mort du docteur Faust*, Diamotoruscant assiste à une représentation mais constate que le public dort : « Debout! Dormeurs! »[8], leur crie-t-il

[1] H. de Montherlant, *Notes de théâtre*, *op. cit.*, p. 1381.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 602.
[3] Cocteau associe la beauté au scandale dans *La Jeunesse et le scandale* : elle « annonce les règles d'un jeu nouveau plus difficile et qui exige qu'on se réveille », *op. cit.*, p. 114.
[4] P. Bergé, *Album Cocteau*, Paris : Gallimard, 2006, p. 116.
[5] J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 971.
[6] J. Cocteau, *Parade*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 21.
[7] Dans *Louisiane*, Marcel Aymé prête à Jessie, la Noire scandaleuse, des propos très proches des managers coctaliens : « C'est justement [la] résignation [des Noirs] qui me met hors de moi », « Ils ont d'autant plus besoin d'être secoués. D'eux-mêmes, ils ne sortiront jamais de leur sommeil », *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 768.
[8] M. de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *op. cit*., p. 243.

après avoir fait scandale et interrompu les acteurs : « Finissez ! C'est stupide ! »[1]. Cet éclat provoque le réveil des spectateurs, qui « crient à tue-tête » et se mettent à le huer. S'en suit un « Vacarme », la scène s'achevant sur « le tumulte [qui] atteint son comble »[2].

Quand les exhortations à l'action ne suffisent pas, quand on craint que la parole seule ne fasse pas effet, on fait déborder l'action scénique dans l'espace de la salle. On peut alors parler d'une invasion – terme cher à Cocteau – visant à placer le spectateur dans un état de veille inquiète, d'intranquillité, de non repos. L'œuvre théâtrale a le pouvoir d'envahir, contrairement à la conception de l'art comme moyen d'évasion. Ainsi, Cocteau préfère le mot « invasion » à « évasion », car, explique-t-il, « une belle chose [...] doit nous envahir »[3]. L'auteur de *La Jeunesse et le scandale* insiste sur le caractère nécessairement scandaleux, frappant, de la beauté : elle n'est pas un prétexte pour fuir la réalité, pour s'échapper, mais elle s'empare de nous, nous secoue. Le scandale n'est donc pas ce qu'il semble être pour les provinciaux selon Aymé, à savoir une évasion plaisante apportant la « satisfaction d'un instinct anarchique »[4] ; le scandale doit envahir au sens fort : il prend d'assaut ses acteurs.

Sur le plan dramaturgique, cette prise d'assaut se traduit à la fois par la représentation sur scène de l'invasion et par l'invasion de la salle de théâtre même. En effet, les dramaturges font fréquemment de l'espace un lieu envahi, encombré à l'excès[5]. L'invasion peut se produire par le biais des objets, qui constituent pleinement des éléments d'analyse de l'espace. Ainsi, Ionesco souhaite, pour la mise en scène des *Chaises*, que le plateau soit « envahi par ces chaises », « une quarantaine au moins ; davantage si possible »[6], créant la panique des deux personnages principaux au fur et à mesure qu'elles s'entassent. Même amoncellement d'objets – des tasses cette fois, que Madeleine amène et accumule sur la table – dans *Victimes du devoir*[7]. Le traitement de l'espace passe également par l'étude du nombre des personnages et de leur mode d'occupation de la scène. Un seul cadavre, qui ne cesse de grandir et « va occuper tout l'espace encore libre »[8], suffit à encombrer la chambre des époux dans *Amédée ou Comment s'en*

[1] *Ibid*., p. 237.
[2] *Ibid*., p. 243-244.
[3] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens,* Monaco : Editions du Rocher, 1988, p. 56.
[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 87.
[5] Notons que l'excès inverse existe dans ce théâtre, à savoir la quasi-absence de décor ; c'est par exemple le cas dans *En attendant Godot*. A. Ubersfeld oppose, dans son étude de l'espace théâtral, la « dramaturgie de l'encombrement scénique » à celle « de l'aire de jeu vide », considérant « l'espace vide comme milieu unifiant par excellence », A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996, p. 143, p. 101. Cette analyse revient à conclure qu'un espace scénique envahi, saturé, est facteur de tensions.
[6] E. Ionesco, *Les Chaises*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 167.
[7] Pièce créée en 1953 au théâtre du Quartier latin par J. Mauclair. Même invasion dans *Le Nouveau locataire :* le mobilier s'accroît au point que les locataires sont recouverts sous des amas de meubles.
[8] E. Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 308.

débarrasser[1]. La critique fut divisée, et certains réagirent violemment ; G. Marcel, dans *Le Monde*, explique « Ce qui paraît intolérable dans tout cela » : selon lui, il y a dans cette pièce « une espèce de volonté hystérique d'irriter le spectateur, de le secouer ou peut-être de déterminer chez lui je ne sais quel spasme »[2].

Lieu saturé, le théâtre est choisi par des auteurs qui ont pour la plupart pratiqué d'autres genres tel que le roman, ouvert sur l'espace illimité de la fiction. L'espace théâtral séduit précisément par ses contraintes, qui permettent la subversion, dont la plus spectaculaire est probablement l'invasion de la salle de théâtre même. Dans *La Fête noire*[3], Audiberti formule l'indication suivante : « Brouhaha. La terre tremble jusque sous le fauteuil des spectateurs. Des feuilles vertes volent dans la salle. Au fond de la scène on voit filer une boule jaunâtre et velue […] Des fumées emplissent le théâtre »[4]. Le spectateur est alors atteint physiquement, se sent presque attaqué, forcé à l'attention. Quant à Kateb Yacine, il va plus loin en mettant en scène, à la fin du *Cadavre encerclé*[5], le jeune Ali qui, plaçant des oranges dans sa fronde, « vise en direction du public. Pluies d'oranges dans la salle. Le rideau tombe, criblé de coups de fronde »[6].

Ainsi, le spectateur endormi tel que les dramaturges (se) le représentent doit *in fine* sortir de sa torpeur ; le dramaturge s'attèle à cette tâche parfois brutalement, ainsi que le montre la métaphore du coup.

« Les frapper »[7]

Au réveil, même brutal, les dramaturges préfèrent l'image du coup pour signifier leur recherche d'un contact fort, de la naissance d'émotions chez le spectateur, qu'il s'agit de frapper pour provoquer une réaction. On se situe ici à l'opposé du théâtre brechtien et de la notion de distanciation. Brecht prône en effet l'instauration d'une distance entre la scène et la salle afin d'empêcher le spectateur de se laisser aller à un état émotionnel excessif inhibant sa réflexion et son esprit critique. Pour être compris, l'auteur devrait donc rompre avec l'émotion, éviter une trop grande proximité physique et affective avec ce qui est représenté sur scène. M. Blanchot part de la pensée brechtienne pour en questionner la pertinence dans *L'Entretien infini*, mettant en cause l'hypothèse suivante : le spectateur,

[1] Pièce créée en 1954 au théâtre de Babylone par J-M. Serreau. En décembre 1959, *Libération* établit un parallèle entre *Amédée* et *Les Bâtisseurs d'Empire*, y voyant le même principe d'invasion de l'espace, « Les Bâtisseurs d'Empire et la Presse », *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*, Paris : L'Arche, 1959, p. 98.
[2] G. Marcel, *Le Monde*, 25 mai 1954, cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1574.
[3] Pièce créée en 1948 à Bruxelles puis à Paris : au théâtre de la Huchette par G. Vitaly.
[4] J. Audiberti, *La Fête noire*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1952, p. 73.
[5] Pièce jouée en 1959 au théâtre Lutèce par J-M. Serreau.
[6] Y. Kateb, *Le Cadavre encerclé*, *Le Cercle des représailles*, Paris : Seuil, 1959, p. 66.
[7] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », J. Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 860.

incapable de prendre la distance nécessaire, s'identifie pleinement à ce qu'il voit. L'écrivain pose la question suivante : « En est-il bien ainsi ? Le spectateur n'est-il pas souvent un homme très léger, c'est-à-dire très légèrement intéressé, aussi incapable de fascination que d'attention ? »[1]. M. Blanchot, contrairement à Brecht, pense que c'est l'effet de distance, et non la proximité, qui agit sur le public, qui le fascine[2].

Les auteurs cherchent un équilibre entre distance et proximité, la première découlant de leur posture de supériorité, d'élévation, la seconde naissant d'une conception du théâtre comme le lieu de l'échange de coups[3] ; ainsi, le dramaturge est celui qui engage le combat : « Les gens du monde ignorent le secret du théâtre. Ce qui frappe et ce qui ne frappe pas »[4], remarque Cocteau dans *Le Passé défini*. Evoquant sa pièce *L'Aigle à deux têtes*[5], il raconte qu'il cherchait un titre « propre à frapper l'œil, l'oreille, l'intelligence »[6]. Dans sa correspondance avec Blin, Genet explique où il souhaite entraîner ses spectateurs, disant vouloir « les amener vers un théâtre plus hiératique. Sinon, [...] les frapper »[7], le public étant « la bête que finalement [l'artiste] vien[t] poignarder »[8]. Dans le texte « Le théâtre comme cérémonie panique », Arrabal a recours à une image équivalente pour décrire la forme que doit prendre le théâtre : « Au théâtre, la poésie, le dialogue poétique naît […] d'un style émouvant et direct comme « une volée de pierres » »[9].

Le scandale, né d'une œuvre « à sensation », est un coup porté au public : il le heurte, provoquant l'effet escompté, la forte émotion. Ainsi, la pièce *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth – mise en scène en 1963 par F. Darbon et P. Brook à l'Athénée –, lorsqu'elle fit scandale, provoqua ce commentaire de *La Tribune de Genève* : « le scandale déchaîné par la pièce de M. Hochhuth est un phénomène extraordinaire dans Paris. Indépendamment de toute considération religieuse, philosophique ou même esthétique, tous ceux qui portent intérêt à la survie du théâtre devraient s'en réjouir »[10]. Selon l'auteur de l'article, « cette explosion de passion » est salutaire pour le théâtre ; elle est un sursaut de vie qui anime un genre en péril. Un tel retentissement implique l'animosité d'une partie du public envers l'œuvre,

---

[1] M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 530.
[2] *Ibid*., p. 536.
[3] Voir le chapitre « La boxe ».
[4] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 35.
[5] Pièce jouée en 1946 à Paris.
[6] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 884.
[7] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *Théâtre complet, op. cit*., p. 860. Dans *La Fourmi dans le corps* d'Audiberti, le boulet lancé sur Turenne par De Bouton-Lacote pourrait être une image forte du coup comme provocation : « Ce globe impérial qu'à monsieur de Turenne nous expédiâmes direct pour lui rappeler la modestie qui sied au serviteur d'un roi », *Théâtre IV*, Paris : Gallimard, 1961, p. 205.
[8] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 833.
[9] F. Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie panique », *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 9. Des *Parents terribles* de Cocteau, P. Bergé, recourant à la métaphore de la boxe, souligne le « style « coup de poing » », *Album Cocteau*, *op. cit.*, p. 226.
[10] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 643.

animosité que l'auteur doit assumer : « Le grand ennemi c'était le public, explique Soupault dans *Le Bon apôtre*. Il fallait l'atteindre par tous les moyens […] il fallait à tout prix faire scandale »[1]. Soupault dramatise les rapports entre la salle et la scène, comme Genet lorsqu'il compare le public à une bête à abattre[2].

Ce que vise profondément le scandale chez les auteurs, c'est la création d'une communauté par l'émotion qui naît du spectacle. P. Larthomas décrit le public comme une « étrange collectivité […] si curieusement divisée, les riches en bas et les pauvres en haut, mais unie comme elle ne l'est jamais dans la vie par la même angoisse ou la même joie »[3]. C'est ce type d'émotions que les auteurs cherchent à susciter, en apportant une nuance de poids : « Bien des esprits confondent être atteints et être victimes »[4]. Ainsi, le coup porté aux spectateurs par le dramaturge permet une mise en contact autant qu'il instaure un rapport de force. Le rire et les larmes ne rendent cependant pas compte de la force de la réaction que les auteurs espèrent provoquer chez les spectateurs[5] et ne sauraient être la seule réponse. Les dramaturges ne veulent pas davantage susciter la compassion du public envers eux ni envers les personnages qu'ils imaginent[6]. Ce sentiment, qui désigne le fait de « souffrir avec », semble pourtant favoriser à première vue l'élaboration d'une communauté, par le partage de la souffrance. La pitié, avec la terreur, est aussi l'un des principaux effets traditionnellement visés par le théâtre et théorisés depuis Aristote : elle doit, selon ce dernier, permettre la *catharsis*[7]. Elle s'oppose à l'indifférence, qui est insensibilité à la souffrance d'autrui, et pourrait constituer une solution pour des auteurs qui cherchent à impliquer émotionnellement le public. Pourtant, elle n'est pas satisfaisante. Aucune trace de compassion dans le théâtre d'Arrabal et de Genet : ces auteurs ne cherchent pas à rendre les personnages sympathiques ni à les excuser, à leur trouver des circonstances atténuantes. Les deux bourreaux d'Arrabal exécutent le mari de Françoise sans état d'âme, de même que celle-ci obtient la mise à mort de son époux sans éprouver aucun remords. Lefranc tue Maurice sous le regard froid de Yeux-Verts dans *Haute surveillance*[8]. Dans *Huis clos*[1], chacun des trois personnages souffre, mais ne se préoccupe

[1] P. Soupault, *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 173.
[2] Selon Sartre, Genet « veut déplaire ; et pour déplaire, il faut toucher », mais « pour que l'éloge du mal scandalise, encore faut-il qu'il se fasse comprendre. Ainsi, la volonté profonde de refuser la communication l'oblige à communiquer ». J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 480. Il faut aussi inverser le raisonnement de Sartre : Genet veut toucher, et pour toucher, il faut déplaire ; il veut communiquer, et pour communiquer, il faut scandaliser.
[3] P. Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, *op. cit.*, p. 35.
[4] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 143.
[5] C'est moins vrai pour le rire que pour les larmes, et nous verrons dans la troisième partie les enjeux communautaires du rire.
[6] A l'exception, peut-être, de Montherlant, qui revendique – notamment dans *La Tragédie sans masque* – l'influence de la tragédie grecque et, en creux, les effets sur lesquels elle repose, dont la terreur et la pitié.
[7] Sur la notion de *catharsis*, voir le chapitre « Malaise du corps ».
[8] Pièce créée en 1949 au théâtre des Mathurins par J. Marchat et J. Genet.

pas de la douleur des deux autres. J-F. Louette note « le refus des ressorts que sont la terreur et la pitié, inscrit explicitement dans le texte de *Huis clos* »[2]. Quant à Georges dans *Nekrassov*, il insulte le couple de mendiants qui le sauve du suicide, suspectant des motivations malhonnêtes, ne pouvant imaginer que leur geste soit né d'un sentiment de pitié pour sa détresse. Pas de bons sentiments dans ce théâtre, donc : « on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments », il n'est pas besoin de « discours édifiants » ni de « personnages vertueux »[3], affirme Sartre.

Ainsi, à des scènes larmoyantes ou terrifiantes, les auteurs préfèrent les scènes violentes, plus aptes à susciter le type d'émotions qui les intéressent. Coup porté à ceux qui le provoquent ou le subissent, le scandale est générateur d'une violence qui peut aussi bien opposer les hommes que les unir. Ainsi, dans *La Violence et le sacré*, René Girard analyse le fonctionnement unificateur de la crise sacrificielle grâce à la violence :

> Toutes les différences s'effacent peu à peu. Partout c'est le même désir, la même haine, la même stratégie, la même illusion de différence formidable […] les membres de la communauté deviennent tous les jumeaux de la violence. […] ils sont les doubles les uns des autres.[4]

Les scènes de violence, verbale ou physique, représentées sur scène, choquent ceux qui en sont les témoins, vrais ou faux spectateurs. Le reproche du personnage du Pape à Malatesta dans la pièce de Montherlant pourrait être celui du public à l'auteur : « vos crimes dépassent toute mesure »[5]. La violence, d'autant plus quand elle est publique, constitue une infraction à des normes ; au théâtre, elle porte atteinte à la règle de la bienséance, scandalise, heurte les sensibilités en contrevenant à des codes moraux et sociaux.

Sartre, dans *Kean*, crée une situation de violence verbale qui provoque le scandale sur scène ; le personnage éponyme, alors qu'il joue Othello, sort de son rôle, perturbé par l'indiscipline de la salle ; « grondant », « d'une voix forte »[6], il se met à insulter le Prince et à provoquer le public. Indignés, les spectateurs se manifestent bruyamment, poussant des « grondements », des « cris » et « sifflant »[7]. La rumeur devient esclandre, le scandale éclate, augmenté par le public qui mime par réaction l'attitude du provocateur. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, « L'Enfant bombarde la noce qui s'effondre en criant », « Il hurle. Il trépigne »[8]. Sa colère est suivie d'un « autre tapage », la fuite des dépêches[9]. Les

---

[1] Pièce créée en 1944 au théâtre du Vieux-Colombier par R. Rouleau.
[2] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 104.
[3] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 79.
[4] R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972, p. 121-122.
[5] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 475.
[6] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 638.
[7] *Ibid.*, p. 639.
[8] J. Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit*., p. 48.
[9] *Ibid.*, p. 49.

scandales s'enchaînent, leur violence a des effets imprévisibles car ils sont la conséquence d'une perte de contrôle. Le personnage de l'enfant fait une crise, ceux qui y assistent sur scène, ahuris, paniquent[1].

Violence et scandale fonctionnent donc ensemble, et franchissent la rampe pour contaminer le public. Le deuxième acte *La Machine à écrire*[2], ayant pour titre « la crise d'épilepsie », représente Maxime en train de se convulser ; la scène, jugée trop violente et indécente, dut être supprimée. L'acte I des *Parents terribles*[3] met en scène Yvonne, qui crie « Je l'aurai, mon scandale ! Je l'aurai ! »[4], en apprenant que son fils veut se marier. On connaît la fortune de la pièce, conspuée par la presse d'extrême droite, retirée du théâtre des Ambassadeurs malgré son succès public. Ces scènes d'éclat – aimées de Cocteau – auxquelles la représentation donne leur puissance, qui font entendre les cris et donnent à voir les gestes, soumises aux réactions immédiates du public, eurent un grand retentissement. *Haute surveillance*, qui montre sur scène le prisonnier Lefranc en train d'étrangler Maurice en souriant[5], choqua aussi lors de sa création. Les critiques de droite comme de gauche furent outrées, J-J. Gautier était hors de lui. Avant même d'être jouée, la pièce avait suscité des réticences : Cocteau ne l'aimait pas, Marais avait décliné le rôle principal, Barrault avait refusé de la mettre en scène[6]. Quant à *La Leçon*[7], jouée sans trop de difficultés à Paris, elle fit scandale à Bruxelles : « Les spectateurs exigèrent d'être remboursés et le metteur en scène, Marcel Cuvelier, dut s'échapper par une porte dérobée »[8]. Ionesco ménageait la progression rythmée et extrême de la violence, décrite dans les indications liminaires – « la voix du professeur devra devenir […] extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore »[9] – et à la fin, où le professeur « tue l'Elève d'un grand coup de couteau bien spectaculaire ». Cuvelier dut modifier la position finale

[1] Cocteau rend compte de la violence du scandale à travers l'évocation de deux figures privilégiées dans sa vie et dans son œuvre : Dargelos et Al Brown. Le premier est le jeune garçon des *Enfants terribles* qui fascine Paul par son audace sans bornes. La métaphore de la boule de neige que Dargelos lance sur lui signifie certes le coup de foudre du jeune homme pour l'écolier rebelle, mais surtout le lien étroit que ce dernier entretient avec le scandale : « Cette boule de neige, origine d'un scandale dont les suites forment la trame de mon livre, rayonne de phosphorescence. Elle frappe la poitrine de Paul comme un coup de poing de statue », « Portraits-souvenirs », *Romans, poésies œuvres diverses,* Paris : Librairie Générale Française, 1995, p. 785. La violence extrême du coup porté par Dargelos au cours de la bataille de neige est à nouveau soulignée dans *La Fin du Potomak* : « Une boule de neige pouvait devenir un couteau d'Espagne, entre ses mains », « En marge de « La Fin du Potomak » », *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, 2006, p. 751.

[2] Pièce créée en 1956 à la Comédie-Française par J. Meyer.

[3] Pièce créée en 1938 au Théâtre des Ambassadeurs sous la direction artistique de R. Capgras et d'A. Cocéa.

[4] J. Cocteau, *Les Parents terribles, Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 700.

[5] J. Genet, *Haute surveillance*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 31.

[6] J. Genet, « Notice », *Haute surveillance*, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1022-1023.

[7] Pièce créée en 1951 au théâtre de Poche par M. Cuvelier.

[8] E. Ionesco, « Notice », *La Leçon*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 1497-1498.

[9] E. Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 47.

indécente de la jeune fille, « les jambes, très écartées »[1], qui suggérait le viol. Même scandale avec *Morts sans sépulture*[2] : sur scène, Henri étrangle François pour l'empêcher de trahir, alors que le jeune homme supplie sa sœur de le sauver[3]. Henri est ensuite torturé avec sadisme par Clochet, qui cherche avec succès à le faire crier de douleur malgré lui[4]. Ce deuxième tableau, surtout, choqua lors de la création.

C'est que Sartre, comme les autres dramaturges de notre étude, espère une réponse plutôt qu'un attendrissement, sentiment jugé indolent et inutile ; cette réaction à la hauteur de leurs attentes, c'est le scandale, qui se traduit par un sentiment d'indignation.

Scandale et indignation comme réponse

L'indignation du public naît d'une provocation qui n'est pas une agression gratuite de l'auteur, mais un appel. Or, c'est ainsi que les dramaturges conçoivent l'œuvre d'art : « Tout ouvrage littéraire est un appel. Ecrire, c'est faire appel au lecteur »[5], note Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. L'art est donc provocation au sens étymologique : il appelle dehors, il incite, excite à sortir. Jean-Louis Barrault se montre sensible à sa signification réelle chez Genet : « sans choisir délibérément le terrain propre à un scandale, il arrive que l'artiste provoque... La provocation, contrairement à ce qu'elle peut paraître, est autre chose qu'une attaque. Le plus souvent elle est une riposte. Riposte qui se traduit par un cri d'indignation... provocant »[6]. Dès lors, l'œuvre de l'auteur est à la fois une interpellation vigoureuse et un appel ; le scandale – comme l'indignation qui le suscite – constitue une réponse dynamique et forte à cet appel. Puisque le personnage est en crise dans ce théâtre, il semble que c'est le spectateur qui prend le relais, incité à agir, à répondre.

Répondre, c'est, au sens fort, répliquer, résister, braver. Les dramaturges attendent du public une attitude aussi violente que la leur. Ce que dit P. Brook du théâtre brut semble valable pour le théâtre qui nous occupe : « C'est le théâtre du bruit, et le théâtre du bruit est le théâtre des applaudissements »[7]. Le scandale tel que les auteurs le pratiquent contredit le jugement de P. Jourde : « Le scandale fait passer le bruit pour de la discussion, les vociférations pour du sens »[8]. La réduction du scandale à un phénomène sans fond, sans

[1] *Ibid.*, p. 72. On observe la même progression dans *Victimes du devoir*.
[2] Pièce mise en scène en 1946 au théâtre Antoine par M. Vitold.
[3] J-P. Sartre, *Morts sans sépulture*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 182.
[4] *Ibid.*, p. 170.
[5] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 159.
[6] J-L. Barrault, *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 53.
[7] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 96.
[8] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, Paris : L'Esprit des péninsules, 2008, p. 444.

autre signification que son expression tapageuse, est dépassée par les dramaturges ; pour eux, le bruit n'est pas nuisible : manifestation de l'éclat du scandale, il constitue une réponse fortement exprimée. Or, « Sans réponse, pas de scandale »[1], remarquent très justement D. de Blic et C. Lemieux. Il faut donc, comme l'exige Genet, que « le public réagi[sse], comme il veut, comme il peut », à l'« explosion active »[2] que constitue l'œuvre.

La réaction la plus courante à une œuvre provocante est l'indignation, qui se manifeste de différentes manières : en effet, explique J-P. d'Introno, « le scandale incarne […] une menace à laquelle la parole indignée constitue une réponse »[3]. C'est ainsi que l'interprète B. Poirot-Delpech dans son article sur *Les Paravents* :

> La rumeur n'a pas menti : c'est bien un scandale qui vient d'éclater à l'Odéon. De ceux qui jalonnent les grandes heures de l'aventure théâtrale […] A[ux] yeux [de l'auteur] ce sont la société et le créateur de la vie telle qu'elle est qui ont causé les premiers le scandale. Il se contente d'y répondre par un autre scandale à la mesure de l'indignation où l'a jeté le premier.[4]

Le critique inverse le raisonnement traditionnel : ce n'est pas Genet qui est à l'origine du scandale, mais la société ; après avoir révolté et indigné l'auteur, elle se trouve scandalisée par l'œuvre qu'elle a elle-même inspirée[5]. Cette réaction est saine, comme l'affirme Saint Exupéry dans *La Morale de la pente* : « Il est d'abord nécessaire de nous indigner. L'indignation, c'est le signe du courant, c'est une réaction »[6]. La réaction espérée par les dramaturges est le scandale, fruit de l'indignation d'un public actif fantasmé par les auteurs. Les mises en scène de spectateurs scandalisés, qui interrompent la représentation, ne sont pas rares dans ce théâtre[7]. Dans *S'il vous plait*, écrit en collaboration avec Breton, Soupault imagine un quatrième acte au cours duquel il met en scène la salle de théâtre et l'indignation des spectateurs face à une pièce. Un personnage de spectateur s'emporte :

> Je répète que je ne comprends rien. (*Applaudissements*). Il est probable que je ne suis pas seul (*Debout sur son fauteuil*). Depuis quelques temps, sous prétexte d'originalité et d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus […] qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes […] Supporterons-nous que les idées, les esthétiques les plus opposées, le beau et le

[1] D. de Blic et C. Lemieux, « Le scandale comme épreuve. Eléments de sociologie pragmatique ». *Politix : revue des sciences sociales du politique*, 2005, vol.18, n°71, p. 71.
[2] J. Genet, « Avertissement », *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 261.
[3] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 78.
[4] B. Poirot-Delpech, *Le Monde,* avril 1966, *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 63.
[5] Il existe un cercle du scandale : un auteur, scandalisé par la société, exprime son indignation par son œuvre, œuvre qui scandalise à son tour le public.
[6] A. de Saint Exupéry, « La Morale de la pente », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1999, p. 23.
[7] Notons que le public tel que le fantasment les auteurs est souvent individualisé : un spectateur ou une spectatrice intervient. L'individu, là encore, est perçu de manière positive, par contraste avec l'image d'un public formant une masse indifférenciée et passive. Ce type d'intervention de personnages de spectateurs est relativement fréquent dans le théâtre coctalien. On pense à *L'Impromptu du Palais-Royal* ou encore à *L'Impromptu d'Alice.*

> laid […] se trouvent placés désormais sur un même plan ? J'en appelle à notre vieux bon sens [...][1]

Soupault renonce à intégrer cet acte, ne souhaitant pas diriger, influencer la réception de sa pièce, mais l'on peut penser qu'il attendait cette réaction de son public. Ionesco adopte exactement la même démarche avec un dénouement envisagé pour *La Cantatrice chauve*[2] avant d'être abandonné : des personnages de spectateurs devaient envahir le plateau afin d'inciter les spectateurs à le faire[3]. Sartre invite plus explicitement encore les lecteurs et spectateurs de Genet au même type de réaction :

> Il faut vous laisser faire, vous laisser duper […] vous indigner naïvement. N'ayez point honte de passer pour un sot : puisque cette contestation fanatique de tout l'homme et de toutes ses amours est expressément destinée à choquer, soyez choqué.[4]

Selon Sartre, la vérité d'une œuvre et d'un auteur est révélée par le public si ce dernier accepte de se prêter au jeu : « l'univers de l'écrivain ne se dévoilera dans toute sa profondeur qu'à [...] l'indignation du lecteur ». « L'indignation généreuse, poursuit-il, est serment de changer »[5]. Ainsi, loin de n'être qu'un sentiment de révolte qui pousse le spectateur à protester, l'indignation est en rapport avec la notion du don, don de soi, de son énergie, de son cœur. C'est à ce prix que le scandale peut se produire et laisser espérer un changement. Le scandale, explique N. Heinich, exige une « unanimité dans l'indignation », unanimité qui révèle des valeurs partagées[6] ; la critique va ici dans le sens de l'expression « signe du courant » employée par Saint Exupéry : l'indignation renforce la communauté dans un même sentiment de colère qui se confond parfois avec un sentiment de haine très vif à l'égard des dramaturges.

Le public a souvent répondu aux attentes et aux provocations de ces derniers, exprimant vivement, parfois violemment, leur indignation. On pense à la colère de Ionesco lors d'une représentation des *Nègres*, à la réaction de Mauriac le soir de la générale de *Bacchus*, pour ne citer que les plus mémorables. Plus connu encore est l'esclandre de la générale de *La Voix humaine* en 1930 : Paul Eluard, jugeant ou feignant de juger indécente cette histoire de rupture – une femme fait une scène à l'homme qu'elle aime par téléphone – cria : « C'est obscène ! […] C'est à Jean Desbordes que vous dites cela ! »[7]. Le

[1] P. Soupault, *S'il vous plait*, cité dans *Présence de Philippe Soupault*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 23-30 juin 1997, sous la direction de M. Boucharenc, Claude Leroy. Caen : Presses universitaires de Caen, 1999, p. 301.
[2] Pièce créée en 1950 au théâtre des Noctambules par N. Bataille.
[3] E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 1479.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 647.
[5] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 79.
[6] N. Heinich, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *op. cit.*, p. 13.
[7] F. Ramirez, C. Rolot, « Notice », *La Voix humaine*, J. Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1678.

surréaliste – homophobe comme Breton et la plupart des membres du mouvement – voyait dans cette pièce la transposition de la relation orageuse de Cocteau avec Desbordes.

Les bagarres générales lors des représentations des *Paravents* furent plus spectaculaires encore : il ne s'agit plus, ici, de réactions isolées, venant d'un individu ou d'un petit groupe, mais de mouvements de foule violents et incontrôlables, auxquels Genet, s'il s'en est amusé, ne s'attendait pas. Le scandale, parti d'une indignation spontanée, est organisé : les opposants à la pièce préparent avec soin leurs attaques contre elle. *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966* retrace la chronologie de la réception de la pièce au fil des représentations à travers différents témoignages. *Le Parisien* évoque des pétards lancés, un comédien et un chef machiniste blessés le vendredi soir et des manifestations d'étudiants d'une classe préparatoire de Saint Cyr le samedi. *Le Monde*, relatant les évènements du vendredi, mentionne des chaises et des bouteilles projetées sur la scène, des pétards fumigènes, des bagarres entre les acteurs et les manifestants, le discours de Barrault après la descente du rideau de fer[1]. *Aspects de la France*[2] énumère les dégâts : « des horions, des boulons, des chaises jouant au rugby, des acteurs pochés, des œufs écrasés, des poings nickelés, des flics tabassés, des vitres brisées ». Des manifestations furent organisées par le « Comité de Liaison des Anciens Combattants » des deux guerres mondiales, d'Indochine et d'Algérie. Quant à Barrault, dans un *Cahier destiné à présenter l'œuvre de Genet*, il ne remarque aucun incident aux onze premières représentations mais raconte qu'en avril 1966, « A la douzième, ce fut une attaque-surprise » bien orchestrée. Sauts de « paras » depuis le deuxième balcon ; bagarres, blessés, sang sur la scène, bombes fumigènes, rideau de fer ». Il y eut des « bagarres les trente représentations suivantes ». En septembre, une nouvelle représentation provoqua le jet de toutes sortes d'objets : « Boules incendiaires, sacs de clous, volées d'ampoules électriques, jetées de plâtre, jetées de rats ».

Le public, aussi imprévisible dans la violence de ses réactions que dans ses diverses manières de signifier son indignation, prolongeait le scandale au-delà du temps de la représentation, notamment par des manifestations organisées avant ou après elle. La réaction de Genet, qui se réjouit de ce scandale, nous semble aller dans le sens de la définition que donne Montherlant de l'indignation dans *Oran-matin* en 1933 : « On m'a reproché quelquefois de n'avoir pas beaucoup d'amour, mais j'ai de l'indignation qui est une forme de l'amour »[3]. Les auteurs saisissent la profondeur de ce sentiment complexe qui laisse entrevoir la possibilité d'un échange, aussi violent soit-il. La violence du

[1] *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 31.
[2] Périodique royaliste successeur de *L'Action française*.
[3] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 437.

dramaturge frappe d'autant plus qu'il l'exagère en s'érigeant lui-même en personnage scandaleux, se mettant en scène dans ses propres pièces.

« Eh bien, va pour le scandale » ou profils du scandaleux sur scène

Personnages d'auteurs

Il arrive que le dramaturge se mette explicitement en scène à travers un personnage d'auteur. Cocteau est peut-être celui qui pousse le plus loin cette tentation du mythe, semblant suivre le conseil donné par Persicaire au narrateur dans *Le Potomak* : « Passez pour gérer des bars, scandaliser et pervertir la jeunesse. Laissez un nom à votre œuvre. Cent ans après votre mort, vous vous reposerez fortune faite »[1]. Dans *Orphée*[2], il met en scène le personnage éponyme écrivant sous la dictée d'un cheval blanc qui l'inspire. Le résultat de son travail est une phrase : « Madame Eurydice Reviendra Des Enfers », dont la première lettre de chaque mot forme le mot « MERDE ». Orphée propose son poème à un concours de poésie et provoque volontairement le scandale : « Il faut obtenir un scandale […] On étouffe »[3]. La fin de cette « tragédie en un acte et un intervalle » rend explicite l'identification de Cocteau au poète mythique[4] : la tête décapitée d'Orphée est interrogée par le commissaire sur son identité, ce qui donne lieu aux répliques suivantes :

> LE COMMISSAIRE : […] Vous vous appelez…
> LA TETE D'ORPHEE : Jean.
> LE COMMISSAIRE : Jean comment ?
> LA TETE D'ORPHEE : Jean Cocteau.
> LE COMMISSAIRE : Coc…
> LA TETE D'ORPHEE : C.O.C.T.E.A.U. Cocteau.[5]

Cocteau s'amuse à créer une attente du spectateur, afin de susciter la surprise à l'énoncé inattendu de son nom. Il s'identifie explicitement à ce nouvel Orphée scandaleux, publiant de manière transparente sa volonté d'être un artiste qui choque. Le choix d'Orphée, pour un auteur en quête de son image, est judicieux dans la mesure où ce personnage incarne le mythe du poète[6]. Comme Œdipe – autre grande figure mythique dont il se sent proche –,

---

[1] J. Cocteau, *Le Potomak*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, 2006, p. 699.
[2] Pièce créée en 1926 au Théâtre des Arts.
[3] J. Cocteau, *Orphée*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 392.
[4] Ségramor, dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, rappelle la figure orphique : il est un jeune poète tourmenté qui comprend le chant des oiseaux, et dont Galaad envie l'impureté, la souillure, *op. cit*., p. 657.
[5] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 420.
[6] La fascination de Cocteau pour la figure orphique s'exprima aussi au cinéma, dans le film *Orphée*, et surtout dans *Le Testament d'Orphée*, dans lequel il joue son propre rôle, tout en fusionnant avec le poète mythique. Dans *Images de la vie de Saint François d'Assise* de Ghelderode, Orphée est même bien plus

Cocteau se présente en victime d'une force supérieure qui le mène malgré lui au scandale : « Ma nature a besoin de sérénité. Une mauvaise force me pousse au scandale comme un somnambule sur le toit. La sérénité de la drogue m'abritait contre cette force qui m'oblige à m'asseoir sur la sellette, alors que la simple lecture d'un journal me détruit »[1]. Cocteau se représente accablé par une transcendance puissante qui le mène au pire, posture de victime qui lui permet d'entériner son identification avec l'un des mythes les plus célèbres. D'autres personnages dans son théâtre sont des avatars d'un Cocteau scandaleux. Dans *L'Aigle à deux têtes*, le jeune anarchiste Stanislas, venu au château pour assassiner la reine[2], est reconnu comme l'auteur d'un texte appelé « Fin de la royauté », défini par la reine comme un « court poème qui cherchait à [l']atteindre et qui a fait scandale »[3]. Or, ce texte est un poème écrit par Cocteau lui-même pour le recueil *Opéra* une vingtaine d'années avant cette pièce. En attribuant à son personnage la paternité de cet écrit, Cocteau révèle à une partie du public – celle qui aura reconnu son poème – la proximité qu'il entretient avec ses héros scandaleux.

Anouilh, s'il n'a pas recours, comme Cocteau, à d'illustres figures mythiques, procède néanmoins d'une manière similaire, élaborant, comme l'auteur d'*Orphée*, une image à la fois scandaleuse et idéalisée du poète, et plus précisément, de l'homme de théâtre. Au cœur de ses pièces évoluent des personnages dont la parenté avec leur auteur, quoique moins explicite que chez Cocteau, est évidente. Piédelièvre, dans *Cher Antoine ou L'Amour raté*[4], souligne le caractère scandaleux des pièces d'Antoine, personnage proche d'Anouilh : « j'avoue qu'à certaines de ses pièces j'ai quelquefois été choqué comme une vieille demoiselle »[5]. C'est surtout avec *Les Poissons rouges* qu'Anouilh travaille à la construction d'un mythe du dramaturge scandaleux. Antoine de Saint-Flour, lassé des attaques dont il est sans cesse victime, décide d'assumer son image dérangeante :

> On m'a traité de « fachiste ». C.H. Ce qui est un mot moderne, commode, qui ne veut absolument rien dire et qui doit probablement venir de « fâcheux ». Et si tu prends Le Littré, tu peux y lire (je l'ai appris par cœur) : « Fâcheux : homme importun, incommode et dont la présence embarrasse ».[6]

---

qu'un poète : à Saint François qu'il accueille au Paradis, Orphée explique qu'il est sa « préfiguration », son « aspect sensuel », *op. cit*., p. 128.

[1] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 151.

[2] L'entrée en scène du jeune anarchiste au début du premier acte laisse présager l'esclandre ; il tombe puis trébuche, comme l'indiquent les didascalies, ce qui peut être interprété comme l'annonce de son rôle scandaleux : le meurtre d'une reine, jugée divine.

[3] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1081.

[4] Pièce créée en 1969 à la Comédie des Champs-Elysées par J. Anouilh et R. Piétri.

[5] J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit*., p. 701.

[6] J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit*., p. 817. Très proche du « Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi » coctalien, Antoine accède au statut de personnage mythique, avec son lot d'actions illustres, dont cet épisode enfantin qu'il raconte à son fils, Toto : petit, il a uriné dans le bocal des poissons. A Toto qui lui demande si « ça a fait du raffut », Antoine répond ceci : « Oui. Cela en fait encore ». Cet acte, en apparence

Antoine, après avoir récité cette définition, « s'écrie soudain, superbe » : « Hé bien, je suis un fâcheux ! Et je vais être digne de ma réputation ». Elaboré dans leur théâtre, à travers des personnages qui leur ressemblent, le mythe se construit aussi par le biais de personnages moins ouvertement identifiables aux auteurs.

Les dramaturges affectionnent particulièrement les personnages scandaleux, qui constituent autant de figures de l'auteur. Genet, dans *Journal du voleur*, analyse le rapport qui, selon lui, unit Dieu aux hommes, le créateur à son œuvre, en des termes laissant penser que ce rapport est le même qu'entre l'artiste et ses personnages : « le créateur se chargera du poids du péché de ses personnages », devra « assumer soi-même jusqu'au bout les périls risqués par les créatures », « endosser [...] le mal donné par lui, que librement choisissent ses héros »[1]. La responsabilité du dramaturge est totale : si ses personnages provoquent le scandale lors de la représentation, c'est l'auteur, à travers eux, qui est scandaleux, parce qu'il les a créés à son image, ou tels qu'il aurait aimé être. L'identification du dramaturge à l'un de ses personnages est parfois explicite : Marcel Aymé, dans un article pour *Marianne* en 1933, disait de l'homme de lettres et du clochard qu'« Il y a des analogies entre ces deux états »[2]. Il commence sa pièce *Le Cortège* par une scène opposant le gardien d'un jardin public à un clochard. Se disant déserteur et fraîchement sorti de prison, le vagabond transgresse deux règles du lieu public qu'il occupe, se trouvant sur la pelouse, espace interdit, et ayant l'air de vouloir y uriner. Au gardien, furieux, qui le soupçonne de s'apprêter à le faire derrière une statue, il réplique, provocant : « Moi, derrière la statue ? Pensez-vous, je me serais planté là, au milieu de l'allée »[3], manifestant son désir de scandaliser et de transgresser la règle, incarnée par le gardien. Quand l'identification entre l'auteur et le personnage n'est indiquée ni dans une préface ou autre texte du dramaturge, ni dans la pièce – comme dans *Orphée –,* l'affinité entre eux parait par l'importance que le premier donne au second dans l'intrigue, et à travers le comportement qu'il prête aux autres personnages, partagés entre la haine et la fascination pour celui qui fait scandale[4].

---

anodin, devient le symbole puissant de son opposition au monde, « de la liberté humaine », et contribue à élaborer son image : « J'ai pissé dans les poissons rouges, et je repisserai dans les poissons rouges chaque fois que l'acte de pisser dans les poissons rouges se représentera à moi comme une manifestation profonde de mon moi », p. 865. Triviale, puérile, cette action prend l'allure d'une geste, d'un haut fait, et érige, non sans ironie, Antoine en héros. A Madame Prudent – l'onomastique est ici transparente – qui lui reproche d'avoir perdu son bon sens, il répond avec éclat et superbe : « Erreur ! J'en déborde ! Mais c'est toujours scandaleux le bon sens ! […] Depuis que je suis tout petit, si j'en crois les autres, je suis toujours coupable. […] un jour, je me suis aperçu que ce qui était mal, c'était ce qui les gênait, eux ! », p. 789. Autour d'un épisode lointain et espiègle se construit donc un mythe, glorieux, de l'auteur, supérieur par son « bon sens » et par son insolence.

[1] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 236.

[2] M. Aymé cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 145.

[3] M. Aymé, *Le Cortège ou les Suivants*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 1124.

[4] Les auteurs sont sévères envers les personnages imaginés par d'autres écrivains. Sartre, particulièrement exigeant, reproche à Salacrou la discrétion et le manque de force des personnages dans *Les Nuits de la colère* : « les rôles de résistants sont très faibles. Il aurait fallu que Salacrou les fréquentât un peu plus », *Le*

Bien souvent dans leur théâtre, le personnage principal s'oppose explicitement à la société et la choque, qu'il se définisse ainsi lui-même ou que les autres le fassent. Le mythe du scandaleux ne s'établit donc pas seulement à travers les actions du personnage, mais à travers une reconnaissance, formulée hautement, de sa nature scandaleuse. Dans *Kean*, le personnage éponyme, acteur à la fois célèbre et méprisé, énonce la ligne de conduite qu'il choisit : « Eh bien, va pour le scandale »[1], développant plus loin en quoi elle consiste : « Je veux faire du désordre », « je foutrai le feu au théâtre »[2]. Dans *La Tête des autres*, Valorin, fraîchement échappé de prison, s'introduit dans la famille d'un magistrat corrompu pour y semer le désordre, clamant qu'il « [s]e fai[t] une joie de déchaîner le scandale »[3]. Dans *Mademoiselle Jaïre*[4], Ghelderode prête au personnage du Roux, engagé par Jacquelin qui veut sauver Blandine, cette réplique qui explique son intervention : « J'agis, par l'occasion qui m'est donnée de créer un scandale nouveau. Tant pis pour vous. […] vous me haïrez »[5]. Ces personnages partagent avec leur créateur la posture de celui qui s'oppose au monde.

Non

De tels personnages se définissent par la négation[6] ; pour Montherlant, « Le savoir dire non est à la base de toute réforme, […] mais aussi, savoir tenir le coup sur ce non. La vertu d'inflexibilité ! »[7]. La célèbre réplique d'Antigone à Créon résume le trait dominant du scandaleux, l'opposition, le refus : « Je suis là pour vous dire non et pour mourir »[8] ; le prologue annonce avant le début de la pièce qu'elle va « se dresser seule en face du monde »[9], proche en cela du personnage de Ionesco dans *Rhinocéros*. Presque prêt à

Crapouillot, 1946, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 28. Regrettant de n'avoir pas pensé plus tôt à reprendre *Les Sorcières de Salem*, il est presque le seul à critiquer l'adaptation de Marcel Aymé en 1954 qui, selon lui, a affadi la pièce ; il en déplore l'« idéalisme déconcertant », regrettant que la mort du personnage de Montand ne soit pas « un acte libre pour déchaîner le scandale ». « C'était pour moi, pourquoi n'ai-je pas fait l'adaptation ? », conclut-il, instaurant une forme de rivalité avec Aymé, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République*, *op. cit.*, p. 405. Ironiquement, c'est sensiblement la même remarque que Cocteau fait à l'auteur de *Huis clos* : « Je reproche à Sartre d'avoir mis en scène des damnés conformistes », disant préférer sur scène « le damné qui aime être damné », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 526. Dans le discours de Sartre comme dans celui de Cocteau point une même sympathie pour les personnages scandaleux et exceptionnels. Dans la postface du *Cardinal d'Espagne*, Montherlant dit de ses deux personnages, Don Juan et Cisneros, que « l'un et l'autre sont des exceptionnels », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 1171.

[1] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 582.

[2] *Ibid.*, p. 613.

[3] M. Aymé, *La Tête des autres*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 91.

[4] Pièce créée en 1949 par R. Iglésis.

[5] M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, *op. cit*., p. 218.

[6] La négation ne se confond cependant pas avec le nihilisme. Sur la destruction, voir le chapitre « Théâtre de la défaite ».

[7] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 184.

[8] J. Anouilh, *Antigone*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 82. Pièce créée en 1944 au théâtre de l'Atelier par A. Barsacq.

[9] *Ibid.*, p. 9.

renoncer à son humanité, désespéré – « Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! » –, « Il a un busque sursaut » et réaffirme son opposition à la société : « Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde »[1]. A la bestialité sommaire des rhinocéros, à leur majorité toujours croissante, Bérenger, abandonné par ses amis et par celle qu'il aime, dit « non », comme son créateur. Ionesco avait en effet publié en 1934 un ensemble de textes intitulé *Non*, dans lequel il s'opposait à tous les conformismes et à la culture roumaine[2]. C'est que, comme Gatti, les auteurs conçoivent l'art comme « l'acte de conscience qui dit non »[3]. La figure du scandaleux se confond parfois avec l'homme révolté : celui de Camus, qui admet la nécessité du « non », celui de Sartre, qui, dans le chapitre sur la révolte de ses *Cahiers pour une morale*, affirme que l'« esclave doit émettre un refus »[4] face à son maître. Sartre, comme Gracq le dira plus tard, représente lui aussi « le sentiment du non » […] le non de *La Nausée* » à l'opposé de Claudel, qui incarne selon Gracq « le sentiment du oui »[5]. Dans sa thèse de sociologie, J-P. d'Introno envisage le scandale comme « l'alliance d'une manifestation négative et/ou d'un agent », autrement dit « un nom et un non »[6].

Plus que par ses idées nobles ou par une cause défendue, le personnage scandaleux se définit par son refus exprimé fermement. Les motivations qui poussent le personnage à scandaliser, à s'opposer, sont diverses : le simple plaisir que cela procure, la liberté pour l'esclave, la dénonciation des hypocrisies pour Nuage de fumée, la volonté de préserver son individualité pour Bérenger, la conviction en ses idées pour Bariona et Hugo[7], mais toutes impliquent la négation. Ainsi, Bariona est « Peu traitable »[8], et Hugo, dans *Les Mains sales*[9], au moment où il pourrait être réintégré au parti, crie qu'il est « Non récupérable »[10]. Georges, dans *Fils de personne*[11], confie à Marie qu'il « aime refuser »[12]. Saïd, à la fin des *Paravents*, manifeste son mépris pour tout ce qui devrait imposer le respect, les ancêtres comme l'armée : « A la vieille, aux soldats, à tous, je vous dis

[1] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 638.
[2] Ionesco est resté fidèle à ce « Non » proclamé dans sa jeunesse : cinquante ans plus tard, il affirme n'avoir pas changé : « ce qui a été dit alors, je le dirais encore aujourd'hui », E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. XXX.
[3] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 954.
[4] J-P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, *op. cit*., p. 412.
[5] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 397. Le « oui » claudélien manifeste une adhésion au monde, à Dieu, avec lesquels on entre en communion.
[6] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 50-51. Le « non » est donc étroitement lié à la notion d'individu et à l'individualisme étudiés plus haut.
[7] A l'acte IV des *Justes*, Kaliayev, condamné à mort pour son attentat contre le Grand-duc, refuse de demander grâce et de se tourner vers Dieu, malgré la demande de la Grande-duchesse : « Non », « Non », « Je refuse », « Non, non, je vous le défends », A. Camus, *Les Justes*, Paris : Gallimard, 1950.
[8] J-P. Sartre, *Bariona*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 1123.
[9] Pièce créée en 1948 au théâtre Antoine par P. Valde et J. Cocteau.
[10] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 354.
[11] Pièce jouée en 1965 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse par F. Maistre.
[12] H. de Montherlant, *Fils de personne*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 299.

merde »[1]. C'est aussi l'armée que Vian rejette dans *Le Goûter des généraux*[2] : un général maladroit y propose une devinette à ses collègues, les invitant à trouver « un mot de cinq lettres » avec « M au début, R au milieu, E à la fin », « qui rappelle la mémoire d'un grand général »[3]. Confus devant l'assistance outrée qui y voit une insulte à l'armée, il explique maladroitement qu'il avait à l'esprit la bataille de la Marne. Si le personnage nie avoir pensé à cette grossièreté, Vian, lui, sans que le mot soit vraiment prononcé, fait comprendre au public sa position face à l'armée.

Même attaque contre l'armée dans *Pantagleize*[4] : Bergol, personnage « boiteux et barbu », s'emporte contre le généralissime, « offusqué » par la grossièreté de ses mots : « Merde ! Et encore une fois : Merde ! »[5]. Ghelderode à nouveau, avec Ivo, le poète du *Voleur d'étoiles*, prête le même type de réplique à son personnage principal, « hurlant » ceci avant de mourir : « du haut du ciel, face à l'immensité, aux astres, nouveau Cambronne, je dis : Merde ! »[6]. Montherlant assume ce refus, sans passer par un personnage auquel il s'identifierait : Etiemble rapporte ce que l'auteur lui aurait dit à l'occasion de *La Fin des ambassades* de Peyrefitte, dans lequel Montherlant était caricaturé sous le nom de M. de Beauséant : « Lassez les critiques ; ayez-les à l'usure. Quand ils vous auront fait votre réputation, dites-leur merde ! Un petit article sur vous, à l'occasion, qu'un tâcheron signera, vous égalera bientôt à Goethe ou Tolstoï »[7]. Le « Merdre » ubuesque qui avait fait scandale en 1896[8], et que Jarry proposait ironiquement de remplacer par un « Zutre » pour « mettre Ubu au goût du public parisien »[9], trouve son prolongement dans ces personnages et leurs auteurs[10].

Les femmes et les enfants d'abord

Définis par l'expression d'un refus, les personnages ont en commun d'incarner l'Autre, le plus souvent par leur appartenance à une minorité jugée inférieure. L'apparente faiblesse devient une force dans ce théâtre pour lequel, tout particulièrement, « l'altérité

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 735. C'est un écho à la réplique de Divine dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : « Eh bien, merde, mesdames », cité par J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 424.
[2] Pièce créée en 1958 au théâtre de l'Athénée par G. Vitaly.
[3] B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 1131.
[4] Pièce jouée en 1965 au théâtre Gramont par R. Dupuy.
[5] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1963, p. 128.
[6] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *Théâtre oublié*, Paris : Champion, 2004, p. 371.
[7] Etiemble, *L'Observateur littéraire*, 1953, cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 237.
[8] Vilar reprend la pièce de Jarry en 1958 au T.N.P ; la critique admire son audace, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e République, op. cit.*, p. 600.
[9] A. Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1986, p. 411.
[10] Aymé incitait les jeunes à dire « Merde pour la droite, merde pour la gauche », M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 360.

véritable des personnes fait de chacune de celles-ci une exception (à la règle) »[1]. Est exceptionnel celui qui est jugé différent, qui échappe à la règle générale, au commun : ce peut être un voleur ou un homosexuel comme Genet, un étranger, un clochard ; de leur altérité, les personnages font leur supériorité.

Le personnage de l'enfant[2] permet de montrer que même celui qui n'a aucun droit, à qui l'on ne prête pas encore la capacité à parler, qui est mineur dans tous les sens du terme, peut prendre le pouvoir, s'opposer à sa famille, et transformer sa faiblesse apparente en force d'action. Les enfants rebelles abondent dans ce théâtre, faisant éclater le modèle hypocrite de la famille heureuse. Dans *Silhouette du scandale*, Marcel Aymé admet que le scandale au sein de l'espace familial est limité mais « diffère des scandales de plus grande envergure » en ce qu'il « demeure essentiellement une aventure morale ». « Le plus classique, poursuit-il, est celui qui met en question l'autorité du chef de famille. […] Le tyran domestique est tacitement réputé juste, bon, infaillible jusqu'au jour où l'un des enfants se révolte ». Le scénario le plus courant, selon Aymé, se résume ainsi : « les parents font en sorte d'étouffer le scandale » et cherchent à « se séparer de l'individu dangereux qui risque de gangrener la famille »[3]. L'un des modèles de l'enfant rebelle, c'est le Victor de Vitrac que rappelle le Jacques de Ionesco, dans *Jacques ou la soumission*[4] : ce dernier s'applique à une destruction du même ordre que Victor, semant le chaos au sein de sa famille. La pièce *Victor ou les enfants au pouvoir*[5] suscita l'admiration de toute une génération, à commencer par Artaud[6] et Anouilh.

Ce dernier, avec *Les Poissons rouges* et *Antigone*, établit un rapport entre la jeunesse et le scandale. Antigone écarte sa sœur et brave son beau-père et sa mère ; Antoine, enfant, provoque sa grand-mère en urinant dans le bocal des poissons, et, adulte, en fait une métaphore de sa liberté en s'en prenant à sa belle-mère qui croit pouvoir lui dicter ses décisions. Quant à Toto dans *Les Poissons rouges*, il déteste être obligé de rester avec sa mère et ses amies, parce qu'« il faut leur dire « oui madame »». Il raconte à son père, Antoine, comment il a manifesté son opposition : « je suis passé en douce derrière celle qui a perdu son mari et je lui ai fait pipi sur sa robe »[7]. Antoine commence par le gronder, puis, « peu à peu son visage s'éclaire et il pédale, satisfait », voyant que son fils suit son chemin.

[1] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 309.
[2] Sur la fascination des auteurs pour le monde de l'enfance, voir le chapitre « Le modèle du cirque : pour « un théâtre en équilibre instable » ».
[3] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 76-78.
[4] Pièce créée en 1955 au théâtre de la Huchette par R. Postec.
[5] Pièce créée en 1928.
[6] Artaud voyait dans *Victor ou les Enfants au pouvoir* un « drame bourgeois […] dirigé contre la famille bourgeoise, avec comme discriminants : l'adultère, l'inceste, la scatologie, la colère, la poésie surréaliste, le patriotisme, la folie, la honte et la mort », J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 268.
[7] J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit.*, p. 853-854.

La figure de l'enfant scandaleux est aussi présente dans *La Poudre d'intelligence*[1] à travers Ali, disciple de l'insolent Nuage de fumée : l'enfant imaginé par Kateb Yacine enlève le fils du sultan pour s'opposer à lui, radicalisant l'action de son maître. Montherlant, évoquant *Malatesta*[2], voyait dans l'action avortée de Sigismond – l'assassinat du Pape Paul II –, « la démarche de l'enfant, de l'adolescent, faible devant la société des adultes »[3]. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, « ballet satirique », apparaît sur scène un enfant qui affirme son respect pour ses parents, avant de sortir des balles de son panier et de créer le scandale : « L'Enfant bombarde la noce qui s'effondre en criant »[4].

Cocteau liait étroitement scandale et jeunesse, comme l'indique le titre de son écrit théorique publié en 1925, *La Jeunesse et le scandale*. Dans un chapitre de *La Difficulté d'être*, il définit une jeunesse qui le séduit lorsqu'elle « transmet le secret du feu »[5]. C'est aussi à des personnages d'enfants, plus précisément de jeunes filles[6], que Soupault et Vian confient le rôle d'anéantir leur propre famille : dans *Etranger dans la nuit ou ça n'arrive qu'aux autres*, Isabelle, fille d'Edmond et de Monique, joue très fort du piano pour agacer son père ; Jean-Jacques, un ami de la famille, n'apprécie pas la jeune fille « contestataire » et regrette qu'on ne l'envoie pas « en prison ou dans une maison d'aliénés » pour ramener la tranquillité dans le foyer. Quant à Marcel, il se souvient qu'autrefois, on faisait « de bonnes petites piqûres. Et puis la famille et la société [étaient] tranquilles »[7]. Dans la pièce, c'est Isabelle qui hurle les vérités cachées avant de quitter le domicile familial avec un étranger. Dans une moindre mesure, Zénobie, dans *Le Schmürz*, « présent[e] des symptômes avant-coureurs de désordres. [S]on état ne semble pas satisfaisant », ainsi que le remarque Cruche, la bonne. La jeune fille s'oppose à son père qui maltraite le Schmürz – « Qu'est-ce que tu lui fais ! Vas-tu le laisser ! »[8] – et lui fait donner un verre d'eau par Cruche. Cette dernière va plus loin que Zénobie, mise hors d'état de nuire par son père : elle insulte le Père, refuse de battre le Schmürz et quitte l'appartement. Ce personnage féminin prend le relais de l'enfant, empêché d'agir.

---

[1] Pièce jouée à Paris en 1967-1968.
[2] Pièce créée en 1950 au Théâtre Marigny par J-L. Barrault.
[3] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 59.
[4] J. Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit*., p. 48.
[5] J. Cocteau, « De la jeunesse », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 951. On pense aussi à l'élève Dargelos dans *Les Enfants terribles*, dont Cocteau disait qu'il « était un scandale », *La Fin du Potomak*, *op. cit*., p. 747.
[6] Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello met en scène le personnage de la belle-fille qui exige que soient joués sur scène les gestes incestueux de son beau-père envers elle. A la fin de la pièce, alors que tous les autres personnages s'éteignent, immobiles, du fait de la désertion du directeur de théâtre, elle seule continue à circuler et à courir dans la salle, « railleuse, avec la grâce perfide d'une impudence appuyée », seul personnage survivant, vivant, *Six personnages en quête d'auteur, Chacun à son idée, Ce soir on improvise,* Paris : Flammarion, 1994, p. 62.
[7] P. Soupault, *Etranger dans la nuit ou ça n'arrive qu'aux autres*, *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*. Lyon : Editions Jacques-Marie Laffont et associés, 1980, p. 151-152.
[8] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*, Paris : L'Arche, 1959, p. 33.

En effet, la femme peut, paradoxalement, être une figure de l'auteur scandaleux. Elle est, dans une société d'hommes, considérée comme mineure, surtout à l'époque où les mouvements féministes n'avaient pas encore l'ampleur qu'ils prendront dans les années 1960. Marcel Aymé caricature la condition féminine dans *La Convention Belzébir*[1], imaginant une société qui donne l'autorisation légale aux hommes de tuer les femmes sans qu'elles aient le droit de se défendre. La Conventuelle, à l'origine de ce système, se sent menacée par elles au moment où, constate un mandataire, « un fort mouvement est en train de se dessiner parmi les femmes de toutes conditions »[2]. Un personnage féminin, Valentine, au cœur du mouvement, marque son passage d'une minorité opprimée à une figure scandaleuse et supérieure en tuant un homme. Même acte meurtrier commis par Lucienne dans *Lucienne et le boucher*[3], personnage dont G-D. Farcy propose une analyse séduisante. Rappelant que la pièce « a vu le jour vers 1931 » et n'a été créée qu'en 1948, dans une version édulcorée, il estime que « La part subversive de la pièce qui s'est émoussée avec le temps apparaît davantage si on la resitue dans l'entre-deux-guerres ». Selon lui, cette part subversive vient essentiellement du personnage de Lucienne, qui « détonne et inquiète [par] son refus d'entrer dans le rang »[4], par le meurtre de son mari qu'elle accomplit avec « un remarquable sang-froid », « assum[ant] son geste et son destin » : « Autant de raisons qui en font un objet de scandale »[5].

Marie Redonnet propose une analyse intéressante du rapport de Genet à la femme : selon elle, l'œuvre de Genet n'est qu'en apparence fondée sur « une exclusion radicale de la femme », qui représente l'Autre par excellence pour le dramaturge homosexuel. En réalité, Genet procède à un travail de sape de la littérature, qui reste à l'époque majoritairement une histoire d'hommes. Cette destruction de « l'image phallique » souveraine constitue selon M. Redonnet « la subversion inaugurale, fondatrice de toute son œuvre »[6]. « Danseuse [...] aux musiques de scandales »[7], la femme peut constituer une figure de l'auteur quand elle sort des cadres qu'on lui impose et ose agir, bravant les interdits. Le personnage de la mère dans *Les Paravents*, comme Lucienne et Valentine, se rend coupable d'un meurtre, étranglant un homme, un soldat. Elle est présentée « en héroïne de la révolte »[8] dans l'un des fragments de la pièce, et énonce fièrement ses origines : « j'appartiens [...] à la famille des Orties » ; c'est la même image qu'avait utilisée

[1] Pièce créée en 1966 au Théâtre de l'Athénée par R. Dupuis.
[2] M. Aymé, *La Convention Belzébir*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 1001.
[3] Pièce créée en 1948 au Théâtre du Vieux-Colombier par Douking.
[4] On pense aussi à *La Folle de Chaillot*. Pièce créée en 1945 au théâtre de l'Athénée par L. Jouvet.
[5] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 338.
[6] M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, Paris : Grasset, 2000, p. 8.
[7] R. Brasillach, *La Reine de Césarée*, Paris : Editions des Sept Couleurs, 1954, p. 139. Sur la danse, la subversion, et la figure de Salomé, voir le chapitre « Vous aimez la danse ? ».
[8] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 753.

Leïla, en se comparant à cette plante : « On est de la même race »[1], après son aveu d'avoir mis le feu aux orangers. Comme l'ortie chez Genet, l'abeille chez Audiberti est une image associée à la femme scandaleuse qui irrite, blesse ceux qu'elle brave. Dans *La Fourmi dans le corps*[2], Pic-Saint-Pop appartient à une communauté féminine religieuse appelée les « fourmis », dont elle prend très vite la tête, voulant les inciter à organiser un scandale au cours du bal organisé par les « abeilles » : « Nous pourrions faire ensemble de grands événements. (*S'énervant.*) Ici je crèverai sans rien à cravacher. Je crèverai ! »[3]. Débordée par sa soif de scandale, elle se rend progressivement compte qu'elle ne peut nier ses désirs charnels et qu'elle est plus proche de ce qu'elle condamnait, cette « abbaye d'abeilles […], des abeilles qui n'ont peur des prêtres »[4] et qui résistent aux évêques qui voudraient les « domestiquer »[5]. Elle se laisse gagner par ses pulsions et son besoin d'amour.

Le théâtre qui nous occupe est sensible à la question de l'amour et de son potentiel scandaleux, et l'associe volontiers aux femmes. Marcel Aymé, dans *Silhouette du scandale*, fait part des rapports privilégiés qu'il observe entre ces dernières, l'amour – du moins le désir – et le scandale : « le fauteur de scandale exerce sur le public un attrait sensuel [;] à ce point de vue, les femmes disposent d'un pouvoir plus sûr que les hommes »[6]. Dès lors, le scandale amoureux constitue une intrigue de choix. Dans *L'Orchestre*[7], Anouilh imagine que Suzanne perturbe une répétition, outrée par l'attitude aguicheuse d'une autre femme avec son amant, le pianiste. Rappelée à l'ordre par Madame Hortense, qui la somme de se reprendre – « Nous sommes le point de mire de tout l'établissement. […] Pas de scandale à l'orchestre ! »[8] –, elle s'entête dans son attitude tapageuse, clamant sa colère : « Je veux braver le monde et l'opinion. Je veux braver la terre entière »[9]. Si Anouilh fait de Suzanne un personnage dont la conduite ne manque pas de ridicule, il n'en dépeint pas moins les effets spectaculaires provoqués par elle ainsi que le pouvoir et l'importance que son attitude lui confère. Le scandale amoureux jalonne l'œuvre coctalienne, des *Enfants terribles* à *La Machine infernale* en passant par *Les Parents terribles*[10], *Le Dieu bleu* et *La Belle et la Bête*. Dans *L'Aigle à deux têtes*, l'amour qui unit Stanislas, homme du peuple, à la Reine encore en deuil provoque le scandale.

---

[1] *Ibid.*, p. 667-670.
[2] Pièce créée en 1947 au théâtre Charles de Rochefort par G. Vitaly.
[3] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit.*, p. 157.
[4] Dans *Port-Royal* de Montherlant, les sœurs refusent de se soumettre aux hauts prélats, aux hommes d'une manière générale.
[5] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit.*, p. 144.
[6] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 33.
[7] Pièce créée en 1962 à la Comédie des Champs-Elysées par J. Anouilh et R. Piétri.
[8] J. Anouilh, *L'Orchestre*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 588.
[9] *Ibid.*, p. 591.
[10] Sur l'inceste, forme d'amour scandaleuse, et sur les personnages d'Yvonne et de Jocaste, voir le chapitre « L'inceste dont les humains doivent rougir et rêver ».

Celle-ci refuse d'assister à une cérémonie en l'honneur du Roi, créant le scandale et marquant le fossé qui la sépare de la société : elle préfère rendre hommage à son défunt mari en imaginant un repas avec lui dans sa chambre. Plus que tout autre personnage féminin, c'est la prostituée qui fait scandale et qui entretient des liens étroits avec la figure de l'auteur.

La figure de la prostituée

Si la comparaison entre le théâtre et le bordel n'est pas neuve, l'intérêt pour la prostituée l'est encore moins. L'art en a fait un thème fécond, ce personnage étant devenu une tradition littéraire. Très différentes les unes des autres, les prostituées sont souvent représentées de manière caricaturale et les dramaturges n'hésitent pas à mobiliser les images diverses et simplifiées de ce personnage. Dans certaines œuvres, la prostituée est, comme Fantine, une misérable négligée par les autres. Vian, dans sa nouvelle *Les Morts ont tous la même peau*, fait dire à la patronne de l'hôtel qu'« En réalité il y a eu un nègre et une putain de tués, et ça n'inquiète pas beaucoup la police ni les gens »[1]. Etre inférieur dont on se soucie peu, la prostituée suscite l'indifférence.

Ailleurs, ou à d'autres époques, on la perçoit comme un personnage corrompu, perfide, scandaleux[2]. Dépravée, débauchée, elle provoque souvent de vives réticences lorsqu'on en fait le sujet d'une œuvre. En 1861 déjà, Georges d'Heylli, dans son ouvrage *Le Scandale au théâtre*[3], se disait outré par des représentations flatteuses de « lorettes » au théâtre depuis *La Dame aux camélias*, regrettant la réhabilitation des prostituées par les dramaturges. On connait le scandale provoqué en 1943 par *Les Demoiselles d'Avignon*, peintes par un artiste auquel Cocteau voua une admiration sans bornes. Scandale encore en 1955 pour la pièce *Clotilde du Nord*, dans laquelle Louis Calaferte met en scène une prostituée et un homme dans une chambre, sur un lit[4]. C. Meyer-Plantureux fait le constat suivant : « on ne peut sur scène parler de prostitution, on interdit *La Fille Elisa* des Goncourt », publié en 1877[5]. Dans *Les Maxibules*[6], Marcel Aymé met en scène la prostituée provocante, qu'on cherche à écarter : Jean-Pierre rencontre, dans une boîte de nuit parisienne, Ernestine, qui vend son corps ; il la ramène chez lui, provoquant un « joli

[1] B. Vian, *Les Morts ont tous la même peau*, Paris : C. Bourgeois, 1973, p. 112.
[2] Dans *Erostrate*, Paul Hilbert se réjouit de son pouvoir et de l'effet qu'il produit sur une prostituée au moment où il sort son revolver, prêt à l'assassiner : « je l'avais ahurie et ça ne s'étonne pas facilement, une putain », trahissant par sa remarque sa vision de ces femmes, plus habituées selon lui à choquer qu'à être choquées, *Le Mur*, Paris : Gallimard, 1939, p. 86.
[3] G. d'Heylli, *Le Scandale au théâtre*, Paris : J. Taride, 1861.
[4] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 23.
[5] C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 44.
[6] Pièce créée en 1961 au Théâtre des Bouffes-Parisiens par A. Barsacq.

scandale dans la ville » et au sein de sa famille, outrée. Ernestine, consciente de l'accueil qu'on va lui faire, décide d'« être la honte et le remords de [l]a famille »[1] de Jean-Pierre et de semer le désordre.

Les représentations positives de la prostituée se multiplient, notamment avec *Marion Delorme* en 1831, ou encore avec Molly dans *Voyage au bout de la nuit*. Généreuse, elle se sacrifie avec dignité et courage. Enfin, elle accède à un statut sacré et est assimilée à une sainte. Les Romantiques l'affectionnent, les anarchistes la célèbrent. Jacques Damour, par exemple, écrit en 1899 dans « Le Libertaire » que « les yeux humbles des putains / Nous consolent mieux que les saintes »[2]. Quant à la Bible, elle la place devant les docteurs, comme l'indique la conclusion de Jésus à la parabole des deux fils : « En vérité je vous le dis : […] les courtisanes vous devancent dans le royaume de Dieu »[3].

Aimable ou haïssable, admirable ou méprisable, la prostituée semble majoritairement perçue de manière caricaturale : pas de nuance non plus dans la manière de la représenter. Bien qu'ils reprennent des éléments de ces représentations caricaturales, les dramaturges portent sur elle un regard plus complexe ; fascinés par ce personnage au point de pouvoir être qualifiés de pornographes, au sens étymologique du terme[4], ils la placent au cœur de leur intrigue, lui donnant un rôle considérable, parfois central. Elle n'y est ni exclusivement positive, ni négative – dans *La Farce des Ténébreux*[5], Emmanuèle se dit « néfaste et bienfaisante » [6] –, mais à la fois humble et éclatante. Ces femmes de mauvaise vie choquent le public ; en 1946, le titre de *La Putain respectueuse*[7] se voit censuré et la pièce fait scandale[8] ; les spectateurs supportent mal que Lizzie rende évidentes la cruauté et l'hypocrisie d'une police représentée comme aussi corrompue que corruptrice. Même vague d'indignation pour *Clérambard*[9] : la Langouste, prostituée loquace et provocante, manifeste son mépris pour la bourgeoisie avant d'être touchée par la grâce, face à un personnage de curé insensible à l'apparition de saint François d'Assise. Aymé combine plusieurs traits des représentations traditionnelles de la prostituée – la sainteté, la provocation –, faisant d'elle un personnage beaucoup plus complexe que dans *Les*

[1] M. Aymé, *Les Maxibules*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 889-900.
[2] A. Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e et 20e siècles)*, Paris : Aubier Montaigne, 1978, p. 258.
[3] Matthieu, 21, 31. Voir aussi Genèse, 38, Tamar et Deutéronome, 23, 18.
[4] Un pornographe est l'auteur d'un ouvrage sur une prostituée ou sur la prostitution en général. Nous verrons que des dramaturges tels que Vian, par exemple, ont aussi été traités de pornographes, terme entendu dans son sens courant cette fois.
[5] Pièce créée en 1952 au Théâtre du Grand-Guignol par G. Vitaly.
[6] M. de Ghelderode, *La Farce des Ténébreux*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1952, p. 270.
[7] Pièce créée en 1946 au théâtre Antoine par J-P. Sartre et M. Vitold.
[8] Le député Frédéric-Dupont fut outré lorsqu'il vit affiches de la pièce, A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 491.
[9] Pièce créée en 1950 à la Comédie des Champs-Elysées par J-D. Maclès.

Maxibules. Si Louise est outrée par la « vie scandaleuse »[1] de la Langouste, celle-ci émeut le comte. Pour lui, la « femme de petite vertu » est, par son humilité, autrement dit sa capacité à s'abaisser, plus susceptible de toucher Dieu que les autres : elle est une « douloureuse et humble fille que ses malheurs rendent digne d'amour et de respect » ; bien plus, « Dans son abjection, la Langouste est plus proche de Dieu que toutes les filles d'avoué du canton […] Sa misère et sa honte lui serviront de passeport pour entrer au Ciel »[2], clame le comte de Clérambard. C'est la reprise, par ce personnage masculin touché par la grâce, de ce que Jésus affirmait aux docteurs.

Certes, Aymé se moque du comte qui s'extasie sur la pureté d'une femme dont la conduite aguicheuse contraste avec cette idéalisation naïve[3] ; mais, par un renversement inattendu, la prostituée, qui personnifie indubitablement une forme de transgression sexuelle, se trouve investie d'une force qui la porte vers le Bien, redéfini selon des critères à la fois anciens — l'humilité prônée par la Bible — et nouveaux — une liberté qui dépasse la seule liberté sexuelle. Cette vision de ceux qui sont dans « l'abjection » comme des êtres supérieurs, des élus, sert de contrepoint à celle de la famille du comte, qui, par la suite, se comporte bien peu noblement : le fils, notamment, perd toute retenue et se jette sur la prostituée qu'il désirait secrètement, en lui proférant des obscénités. Aymé oppose à la Langouste, franche et joyeuse, le ridicule de la famille bourgeoise, n'épargnant pas Clérambard, que sa grâce subite transforme en illuminé.

Plus encore qu'Aymé, Genet et Ghelderode proposent un renouvellement de la représentation de la prostituée, célébrée pour sa bassesse. Dans *Les Nègres*, Genet joue sur l'onomastique en appelant « Vertu » un personnage d'ancienne prostituée noire[4] : ce seul nom témoigne de la volonté de Genet de brouiller les préjugés ; Vertu semble authentique et aime sincèrement, au milieu de personnages qui mentent et jouent un rôle. Dans *Le Balcon*, nombreuses sont les prostituées, puisque l'action se situe dans un bordel tenu par Irma. Les personnages sortent cependant de la représentation traditionnelle qu'on en fait. Genet fait des prostituées tantôt des symboles, tantôt des porte-paroles, les élevant au-dessus de leur condition humaine et sociale. Ainsi, Carmen, habillée en « Immaculée Conception de Lourdes » pour un comptable dont c'est le fantasme, scandalise par ce déguisement chrétien. Pourtant, pour sa petite fille, le bordel, « c'est-à-dire l'Enfer, est le

[1] M. Aymé, *Clérambard*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 74. La Langouste choque aussi Madame de Léré, qu'elle appelle « Mme de Tralala ».
[2] *Ibid.*, p. 75-77.
[3] Dans *Le Commissaire*, Rita est une prostituée encouragée par ses amies exerçant le même métier qu'elle à se marier en blanc, symbole de pureté. Elle s'éloigne par ailleurs de la figure de la prostituée marginale en collaborant avec la Brigade des stupéfiants, qu'elle aide à résoudre une affaire compliquée, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002.
[4] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 495.

Ciel » : Carmen est pour elle « la princesse lointaine qui vient la voir avec des jouets et des parfums »[1]. Elle-même est touchée par le rôle qu'elle joue : « C'était devenu aussi vrai qu'à Lourdes »[2]. Quant à Chantal, elle aussi une prostituée, elle devient « l'âme et la voix » de « l'insurrection »[3], car, constate Irma, « Dans toute révolution, il y a la putain exaltée qui chante une *Marseillaise* et se revirginise »[4]. Incarnation de la religion ou symbole de la révolution, ce personnage est valorisé par Genet, qui en fait une reine dans *Les Paravents*. Malika, insultée par un client honteux d'être venu[5], lui répond en souriant : « En français, mon nom signifie Reine. Si tu étais poli, tu m'appellerais mademoiselle Reine »[6]. Noble et digne dans une situation humiliante pour elle, Malika rend ensuite hommage à Warda ; dans le quatorzième tableau, Warda, morte, est parée de bijoux et de fleurs[7] par les prostituées. Malika s'adresse au cadavre de son ancienne patronne – « Tu es passée des bas-fonds sur les hauteurs ? » – après avoir exprimé ses regrets sur l'attitude de Warda qui lui avait valu la haine des femmes du pays : « Si tu ne les avais pas provoquées... »[8]. Warda, provocante, resplendissante, monte au Ciel et observe la scène avec les autres morts : elle accède à l'éternité, célébrée par ses amies sur terre.

Une scène relativement proche a lieu dans *La Farce des Ténébreux*. Ghelderode imagine un bordel de luxe où officie la secte des « Ténébreux ». Fernand d'Abcaude, qui s'y retrouve malgré lui, assiste à une cérémonie sacrilège en l'honneur de Putrégina, « la reine des putains ». Dans le cortège, des prostituées, dont Mamme, suivie de Cléopâtre en guenon « nantie d'ailes aux épaules et couronnée de roses » et d'autres « vêtues comme des madones espagnoles »[9]. Chez Ghelderode comme chez Genet, la célébration de la « Patronne des prostituées » passe par une mise en rapport avec le sacré. Les périphrases désignent Putrégina comme une femme à la fois très généreuse envers l'Eglise et scandaleuse : « Cratère de concupiscence », « Vase de luxure ». Ainsi, l'« impériale Putrégina »[10], jouissant d'une grande popularité, est un objet de vénération, à la grande surprise de Fernand d'Abcaude, ridiculisé par le puritanisme excessif qu'il manifeste. Les deux dramaturges font donc du personnage de la prostituée une figure de bassesse et

[1] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 288.
[2] *Ibid.*, p. 290.
[3] *Ibid.*, p. 314.
[4] *Ibid.*, p. 295.
[5] Hossein, le client de Malika, réagit comme Fred dans *La Putain respectueuse*, insultant Lizzie, la méprisant, n'assumant pas son besoin de la voir.
[6] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 716.
[7] Warda signifie « rose » en arabe. Le symbolisme sexuel de la rose est évident dans l'œuvre genetienne.
[8] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 709-710.
[9] M. de Ghelderode, *La Farce des Ténébreux*, *op. cit*., p. 277.
[10] *Ibid.*, p. 278-279.

d'éclat : elle exhibe son corps avec ostentation[1], provoque volontairement, mais sait à quel monde elle appartient, et quel rôle essentiel elle y joue.

C'est en cela que la prostituée est un avatar du dramaturge scandaleux[2], avec laquelle les auteurs ont parfois suggéré eux-mêmes le rapprochement. L'idée n'est pas nouvelle : Nathalie Buchet Rogers rappelle dans un article sur Flaubert, « La Fanfarlo : La Prostituée Rend Au Poète la Monnaie De Sa Pièce », que la prostitution constitue une métaphore fréquente de la création littéraire. Elle évoque le travail de Catherine Gallagher selon qui « Cette métaphore, comme contrepoint de l'idée de paternité ou maternité littéraire, est particulièrement insistante au dix-neuvième siècle au point de paraître un point de confrontation incontournable pour le romancier qui cherche à définir son esthétique »[3].

S'il nous paraît tout à fait juste de voir dans cette analogie entre écriture et prostitution la volonté d'un auteur de « définir son esthétique », il nous semble aussi qu'il s'agit pour lui de se définir lui-même – et pas seulement son œuvre –, dans son rapport au public. Il s'identifie alors à une figure populaire pour mieux se cerner, et pour être mieux cerné par les autres, quitte à déconcerter. Comme la prostituée, les dramaturges étudiés émanent d'une société qui les considère pourtant comme étrangers à elle, quand ce n'est pas eux-mêmes qui ont ce sentiment. En effet, selon les époques et les politiques, la prostituée est méprisée par la société, soumise aux désirs de son client, tantôt juste tolérée par les gouvernements, tantôt rejetée, voire condamnée. De la même manière, la société qui intègre les auteurs en achetant leurs services est prête à les rejeter quand ils la dérangent, quand ils sont trop visibles. Si, comme le note A. Corbin, les années 1946 à 1960 constituent « l'âge d'or de la surveillance »[4] des prostituées par le pouvoir, à la même époque, et même avant, sous Vichy, les auteurs étaient surveillés. Offrir son œuvre ou son corps aux regards, c'est donner aux autres le pouvoir de juger[5]. On s'expose, on se montre, malgré sa pudeur. Le choix du théâtre appelle une forme d'exhibition des auteurs partagée avec la prostituée.

Prostituer, c'est, étymologiquement, placer devant, exposer aux yeux ; se prostituer, c'est se mettre devant, s'exposer au public ; il s'agit de se montrer, d'être vu. La prostituée exhibe son corps comme le dramaturge exhibe son œuvre publiquement. A. Corbin

[1] Les notions de corps et de sexualité seront plus largement abordées dans la troisième partie de notre étude, lorsqu'il s'agira de révéler, sous leurs dessous scandaleux, leur exploitation par des auteurs en quête d'une communauté satisfaisante. Voir le chapitre « Expressions corporelles ».

[2] A l'identification entre la prostituée et les dramaturges correspond celle du théâtre avec le bordel.

[3] N. Buchet Rogers, « La Fanfarlo : La Prostituée Rend Au Poète la Monnaie De Sa Pièce », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 32, 2004.

[4] A. Corbin rappelle que la prostituée a même eu un statut officiel sous Vichy ; sous la V^{e} République, la prostitution était officiellement dénoncée comme un fléau social au même titre que l'homosexualité. En 1945, la loi « Marthe Richard » entraîne la fermeture des établissements de prostitution, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19^{e} et 20^{e} siècles)*, *op. cit.*, p. 510-512.

[5] Sur la notion de jugement, voir le chapitre « Le Procès ».

rappelle dans *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution*, que depuis la fin du XIX[e] siècle, la prostituée est devenue « une femme-spectacle » : elle ne se cache plus et s'exhibe dans la rue[1]. Personnage public, elle reçoit même sous Vichy un statut officiel, et le bordel est considéré comme un commerce, assimilé « aux établissements de spectacle de troisième catégorie ». Le parallèle entre la prostitution et le spectacle souligne la parenté entre ces deux formes d'exhibition, qui n'existent que par le regard qu'elles suscitent. L'auteur s'abandonne au regard du public – c'est évidemment aussi le cas des acteurs[2] –, comme la prostituée à celui du client.

A défaut d'être des comédiens, certains auteurs se prêtent au jeu plus volontiers que d'autres, jusqu'à s'exhiber au cœur même de leurs pièces. Ionesco est probablement l'un de ceux qui pratiquent le plus abondamment, et toujours avec humour, cette mise en scène de lui-même. A la fin des *Salutations* par exemple, un personnage fait un emploi adverbial du nom de l'auteur : « nous nous portons ionescamment »[3], semblant lui accorder un sens favorable sans que l'on sache vraiment ce qu'il signifie. Jean, dans *Rhinocéros*, demande à Bérenger s'il a « lu les pièces de Ionesco », qu'il qualifie d'auteur d'« avant-garde »[4]. Dans *Amédée*, Ionesco avait envisagé une réplique finale placée avant le tomber de rideau, dans laquelle une mère, constatant la disparition d'Amédée dans les airs, disait à son fils : « Eugène, le spectacle est terminé »[5]. Enfin, *L'Impromptu de l'Alma*[6] a pour personnage principal Ionesco lui-même, harcelé par les critiques à qui il explique le sujet de la pièce qu'il est en train d'écrire : « je vais cette fois me mettre en scène moi-même ! ». A Bartholoméus I qui ne voit là rien de nouveau – « Vous ne faites que cela » –, Ionesco répond : « Alors, ce ne sera pas la dernière fois »[7]. Le dramaturge porte un regard amusé sur lui-même et sur la manière dont la critique avait l'habitude de le juger. Ce qui pourrait être analysé comme une marque de narcissisme, d'orgueil[8], nous semble au contraire un signe d'humilité. Ionesco caricature sa propre image d'un auteur connu, avant-gardiste, qui aime s'exhiber.

---

[1] A. Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19[e] et 20[e] siècles)*, *op. cit.*, p. 302.

[2] L'acteur, plus encore que l'auteur, est un exhibitionniste, et cette caractéristique n'est peut-être pas étrangère au choix de Cocteau de s'être ponctuellement donné des rôles dans ses propres pièces ou films. Cocteau aimait les acteurs : *La Voix humaine*, confie-t-il, était « un prétexte pour une actrice », *op. cit*., p. 448. Quant au *Bel indifférent*, il avait été « écrit pour Mlle Edith Piaf », *op. cit*., p. 854.

[3] E. Ionesco, *Les Salutations*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 83.

[4] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 558.

[5] E. Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 332.

[6] Pièce créée en 1956 au Studio des Champs-Elysées par M. Jacquemont.

[7] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 66.

[8] Orgueil semblable au personnage de Thibaut, qui aime « s'exhiber » et a « soif de bruit [...] comme beaucoup d'hommes », H. Bernstein, *Israël*, *op. cit*., p. 243. Les intentions des auteurs lorsqu'ils s'exhibent nous paraissent plus complexes que cette « soif de bruit » si répandue que Vian semble condamner dans *Le Dernier des métiers* : au personnage de l'agent, qui confie son rêve de « se produire sur une scène », le révérend affirme que c'est « le dernier des métiers », Paris : J-J. Pauvert, 1965, p. 57-61.

Les allusions de Jean Anouilh à lui-même dans son théâtre relèvent de la même démarche, bien qu'il le fasse d'une manière moins évidente : son nom n'apparaît pas explicitement, mais il imagine des personnages d'auteurs dramatiques auxquels il prête certains de ses traits ou de ses œuvres. Dans *Les Poissons rouges*, La Surette, l'ami d'enfance d'Antoine, mentionne la « fausse pièce grecque » de ce dernier, jouée sous l'Occupation, allusion évidente à *Antigone*[1]. Dans *Le Songe du critique*[2], un critique s'efforce d'écrire un article sur l'adaptation du *Tartuffe* de Molière. Il s'agit d'Anouilh lui-même, auteur d'un *Tartuffe*, dont le lever de rideau devait précisément être *Le Songe du critique*. Aigri, ridicule, le critique reproche à l'auteur de ne pas porter de message à travers son œuvre, et estime qu'on devrait le mettre en prison pour être tranquille. On y retrouve les critiques faites à Anouilh à cette époque : « Cet esprit de facilité, ce goût de l'effet, […] cet ignoble penchant pour le divertissement »[3], autant de remarques sévères à son encontre, mais qu'il a l'humour de reprendre. Il va de soi que cette courte pièce, si elle lui donne l'occasion de se jouer de sa propre image avec autodérision, est aussi un moyen de régler ses comptes avec une critique dramatique qu'il ridiculise[4]. Les intentions d'Anouilh dépassent cependant la seule volonté de faire de la pièce un manifeste destiné à le défendre contre les attaques dont il est victime.

L'analogie du dramaturge avec la prostituée est flatteuse pour le premier, à en croire les propos des auteurs. Il est amusant de constater que Sartre et Genet font appel à cette même métaphore pour parler l'un de l'autre. Dans *Saint Genet*, Sartre affirme que « [les ouvrages] de Genet sont des bordels où l'on se glisse par une porte entrebâillée en souhaitant n'y rencontrer personne »[5], faisant implicitement de Genet la prostituée, la maquerelle, et du lecteur ou spectateur le client honteux. Quant à Genet, s'appuyant sur le titre censuré de la pièce de Sartre, il dit de lui que « Dans un monde où tout le monde se veut putain respectueuse, il est très agréable de rencontrer quelqu'un qui se sait un peu putain mais qui ne se veut pas respectueuse du tout »[6]. Des deux côtés, donc, une admiration affichée pour l'auteur qui partage avec la prostituée une capacité à bousculer les habitudes des gens, à les faire sortir des convenances.

Quelques pièces font même de la prostituée une artiste, entérinant son lien avec les auteurs : dans *Le Commissaire*, que Marcel Aymé situe à l'intérieur d'un bordel, Rita fait écouter à l'un de ses clients « un disque mêlant les bruits de tôles froissées, de scies, de

[1] J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit*., p. 829.
[2] Pièce créée en 1960 à la Comédie des Champs-Elysées par J. Anouilh.
[3] J. Anouilh, *Le Songe du critique*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 477.
[4] En cela, Anouilh reprend la tradition moliéresque de *L'Impromptu de Versailles*, également adoptée par Giraudoux.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 651.
[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 21.

marteaux, de crécelles, d'éclatements, de vaisselle brisée »[1], précisant qu'il s'agit d'une adaptation libre de la *Sonate au clair de lune*. Sa tentative lui vaut une remarque agacée d'un client : « Comme quoi il ne faut toucher aux classiques qu'avec précaution ». Elle se heurte au refus d'un public hostile à la nouveauté et à l'audace. Cette scène rappelle – sans que l'on puisse dire que c'est ce qui a inspiré Aymé – celle de Cocteau avec le ballet *Parade*. Il intégrait à la musique de Satie, malgré les réticences de ce dernier, des bruits de « machine à écrire, sirène d'usine, corne de brume, roue de loterie », autant de sons qui produisirent, selon une partie du public, une pénible cacophonie[2], provoquant un scandale esthétique. Rita fait donc preuve d'une sensibilité artistique proche des dramaturges de notre étude. Quant à Irma, dans *Le Balcon*, elle se comporte comme un metteur en scène, évoquant les « quelques grandes représentations »[3] qui ont eu lieu dans son bordel et les rôles que chaque client vient y jouer, qu'il s'agisse du pompier, de la ménagère, du roi ou du saint. Elle tient à ce que son établissement soit appelé « maison d'illusions »[4], reprenant une périphrase connue pour désigner le théâtre. Ainsi, une prostituée se voit transformée en artiste, comme le constate Carmen : « Autour de votre belle personne vous avez pu organiser un théâtre fastueux »[5]. Genet va même jusqu'à faire d'Irma un personnage royal ; elle prend en effet la place de la reine dont le décès est annoncé par l'Envoyé. Cette ascension du plus bas au plus haut marque la fascination et l'affection du dramaturge pour les personnages issus d'un monde du bas, de l'ignoble. La prostituée qui dirige son bordel s'apparente, dans son esprit, à l'homme de théâtre : elle permet la réalisation de situations, la création de nombreux rôles et leur trouve un décor pour prendre vie. Son métier lui plait, elle a conscience de l'effet produit sur ses clients par les comédies qu'elle organise et d'un pouvoir certain qu'elle a sur eux. L'étranger tel que les auteurs le mettent en scène partage avec la prostituée le goût de la provocation ; plus encore que la prostituée, qui appartient malgré tout à un monde qui la méprise, il est rejeté parce qu'il vient de l'extérieur.

« Un Barbare souriant au sommet de sa statue abattait autour de lui les chefs-d'œuvre grecs »[6]

L'audace est souvent, dans ce théâtre, le fait de personnages sous-estimés, exclus, méprisés, qui appartiennent à des minorités[1]. Un lien s'établit entre minorité et

[1] M. Aymé, *Le Commissaire*, *op. cit*., p. 1092. Ce type d'expérience rappelle la musique concrète pratiquée par Pierre Henry avec *Variations pour une porte et un soupir*, qui eut du succès dans les années 1950.
[2] J. Touzot, « Jean Cocteau, ou la preuve du génie par le scandale », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 98. Sur la musique, voir le chapitre « Prenez garde à la musique ».
[3] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 302.
[4] *Ibid.*, p. 290.
[5] *Ibid.*, p. 294.
[6] J. Genet, *Miracle de la rose*, Paris : L'Arbalète, 1946, p. 341.

marginalité : le marginal a une faible importance quantitative dans un système donné, n'y est pas admis ou a choisi de se situer en dehors de lui. A. Cohen-Solal, revenant sur les causes qui touchèrent Sartre, constate qu'il « s'intéress[ait] à toutes les marginalités », les prisonniers, les homosexuels[2] ; c'est aussi vrai pour les étrangers[3], qu'il met fréquemment en scène dans son théâtre.

Le personnage de l'étranger, rejeté, objet de peur, fascine les dramaturges : son isolement, sa différence leur rappellent leur propre marginalité. Eux aussi ont confié leur sentiment d'exclusion[4] : en 1942, Cocteau constate que « C'est comme *étranger* que la France [l]e suspecte »[5]. C'est plus manifeste encore chez Genet, qui ne cachait pas sa haine pour la France, et multipliait les déclarations sur sa différence : « Je suis peut-être un Noir qui a des couleurs blanches ou roses, mais un Noir. Je ne connais pas ma famille »[6]. La manière dont Harcamone est désigné dans *Miracle de la rose* – « Un Barbare souriant au sommet de sa statue abattait autour de lui les chefs-d'œuvre grecs » – pourrait définir l'écrivain tel que Genet le voit, un étranger[7] qui scandalise. La différence est donc revendiquée, jugée supérieure à la majorité, incarnée par le public. L'étranger, par sa nature et par sa capacité à entrer en conflit avec la société, à la provoquer, est exceptionnel. La démarche des auteurs est proche de celle de Parfait dans *Le Mal court*[8] ; à Alarica qui se dévalorise – « Je viens d'un pays barbare […] Vous êtes jardin, moi broussaille » –, Parfait, envisageant de l'épouser, répond : « Si je pouvais vous boire, je boirais la vérité »[9].

Les personnages d'étrangers, souvent des Noirs, des Arabe ou des Juifs, passent d'un assujettissement à une revendication d'indépendance, de liberté et de reconnaissance. La lutte contre la ségrégation aux Etats-Unis et la colonisation en Algérie notamment, l'Epuration après la Seconde Guerre mondiale, constituent autant de mouvements de tolérance et de respect envers des êtres considérés auparavant comme des inférieurs ou des ennemis. Les dramaturges font des victimes de l'histoire des personnages provocants qui s'efforcent de prendre le dessus sur ceux qui les oppriment. Dans *Les Paravents*, Genet

---

[1] Certains auteurs appartiennent, volontairement ou non, à une minorité, minorité sexuelle, par exemple, pour Cocteau et Genet – voleur, prisonnier, prostitué, il fait aussi partie d'une minorité criminelle –, minorité ethnique pour Ionesco ou encore Kateb Yacine, qui choisissent de vivre dans un pays, la France, qui n'est pas le leur ; mais surtout, minorité artistique, dans leur rôle de dramaturge à scandale, qui les met en marge de la société.

[2] A. Cohen-Solal, « L'hypostalinien », *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 86.

[3] Sartre avait par ailleurs signé *Le Manifeste des 121* pour le droit à l'insoumission, pour la cause algérienne ; ce texte collectif fit scandale, fut censuré, interdit de paraître.

[4] Barthes évoque « Un fantasme triste, ou du moins lourd. Se sentir étranger dans son pays, dans sa classe, dans sa caste, au sein des institutions dans lesquelles on est placé », *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 175.

[5] J. Cocteau, *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 161.

[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 149. La figure du Noir semble ici se confondre avec celle du bâtard.

[7] Le Barbare est celui qui n'est pas grec, donc étranger. On pense à l'épigraphe de *Rousseau juge de Jean-Jacques* : « Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis ».

[8] Pièce créée en 1947 au théâtre Charles de Rochefort par G. Vitaly.

[9] J. Audiberti, *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 76-77.

indique qu'aux Arabes travaillant « le dos courbé » succèdent les Arabes incendiaires qui « seront très agiles, très souples » parce qu'« ils connaissent déjà la technique de la subversion »[1]. Saïd et Leïla, voleurs et traîtres, se situent à un niveau de transgression supérieur et deviennent des mythes aux yeux des autres ; le gardien veut chanter « [l]es amours [de Saïd] avec Leïla »[2] ; pour Ommou, Saïd est un « trésor » sans lequel on ne peut survivre : « c'est par lui qu'on respire ». La réplique finale de la mère à Kadidja, qui a compris que Saïd ne reviendra pas, consacre l'accès du jeune Arabe au mythe : « Alors, où il est ? Dans une chanson ? »[3].

Dans *Les Nègres*, Neige rêve de voir Village « devenir avec plus d'éclat un Nègre balafré, puant, lippu, camus [...] »[4]. La caricature des Noirs, « inférieurs, lâches, menteurs, sournois, paresseux et naïfs »[5], serait transformée en une image assumée plutôt que subie, resplendissante car scandaleuse. Dans un entretien, Sylvie Chalaye, auteur d'une thèse intitulée *Du Noir au nègre*, explique qu'au théâtre, « il y a une évolution, la fabrication finalement d'une image, d'un cliché que l'on appelle nègre » : elle voit un changement dans sa représentation. Avant, « on s'arrangeait pour donner une image du Noir qui corresponde à ce que l'on voulait qu'il soit. Ce qui permettait de justifier son asservissement » ; à partir du XIX^{e} siècle, les Romantiques s'identifient à lui, voient dans l'homme noir leur propre image, mais « il est toujours [...] une sorte d'objet » leur servant de prétexte à parler d'eux à travers l'Autre. Elle conclut qu'« Il faudra attendre Césaire, Senghor »[6] pour que le Noir soit convoqué pour lui-même. Si l'on suit cette évolution, des auteurs tels que Soupault et Genet semblent, en s'identifiant aux Noirs, adopter une démarche romantique qui serait dépassée par les chefs de file de la Négritude. En effet, l'auteur du *Nègre* confie dans sa préface son « rêve de métamorphose, plus encore, de passage à l'autre » : « J'ose vous ressembler », « mes lèvres sont épaisses », « mes cheveux sont frisés »[7] ; « Seuls héros véritables dans un univers de mélancolique introspection, les nègres échappent à ce destin d'échec », poursuit-il. Ce mouvement reste cependant proche d'une caricature du Noir en Nègre : dans un sketch Dada, Soupault s'était mis en scène déguisé en nègre, un couteau à la main.

Le cheminement des personnages noirs dans le théâtre de Genet, de Sartre, d'Aymé, de Vian n'est pas si différent de celui de Césaire et va plus loin que la démarche

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 636.
[2] *Ibid.*, p. 732.
[3] *Ibid.*, p. 735-737.
[4] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 489.
[5] J. Genet, « Préface inédite des *Nègres* », *op. cit.*, p. 840.
[6] « A propos de *Du Noir au Nègre*, entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Sylvie Chalaye », URL : http://www.africultures.com. Consulté en septembre 2010.
[7] P. Soupault, cité par M. Boucharenc, « Préface », *Le Nègre*, Paris : Gallimard, 1997, p. III.

romantique. Au centre de leur action, un même écœurement, celui d'être méprisé, maltraité par les Blancs, et une même haine qui les mène à l'opposition, personnelle ou collective. Leur dissidence, leur colère les fait passer de personnages soumis, caricaturaux, à des figures scandaleuses qui sèment le désordre. Dans l'adaptation théâtrale de *J'irai cracher sur vos tombes*, Lee Anderson ne correspond ni au cliché du nègre soumis, ni à celui du nègre sauvage et cruel : il est blanc de peau – ce qui brouille l'image du Noir reconnaissable par sa couleur – et se trouve justifié dans le scandale qu'il provoque dans un monde blanc, raciste et criminel. Vian fait de lui autre chose qu'un Noir assoiffé de sang blanc, le couteau entre les dents ; Lee correspond à des clichés sur le Noir – l'érotisme, la bestialité – mais il s'en sert précisément contre les Blancs, pour les tromper et les dominer. Jessie, dans *Louisiane*[1], est aussi un personnage noir qui assouvit une vengeance : elle révèle à une femme blanche et raciste qu'elle est sa sœur, faisant basculer sa vie par la nouvelle de cette parenté scandaleuse. La situation s'inverse entre le début et la fin de la pièce. Lorna, d'abord agressive, insultante, perd le contrôle lorsqu'elle apprend le lien qui l'unit à Jessie. A la fin de la pièce, cette dernière, dont Lorna a compris que « pour faire [s]on malheur, [Jessie] escompt[ait] le scandale »[2], gifle à plusieurs reprises sa sœur, marquant violemment et ostensiblement sa victoire ; dès lors, Marcel Aymé place Jessie au-dessus de son image, simple et méprisable. Les autres personnages la haïssent toujours, mais ne la perçoivent plus de la même façon.

Les auteurs ont donc senti ce que le personnage du Noir pouvait apporter à leur dramaturgie et à leur travail sur l'image. Le héros de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu* devait être un Noir, et la pièce s'intituler *Vengeance d'un nègre*, avant que Sartre ne se décide pour Goetz[3]. Représentant d'une minorité, le personnage noir transcende les clichés : il est certes en cela une figure de l'auteur, mais vaut aussi pour lui-même, par sa force. Césaire, avec *La Tragédie du roi Christophe*[4], créait un personnage violent, à rebours des Noirs qui baissent la tête. Christophe est convaincu que c'est précisément parce qu'ils ont été humiliés que les Noirs « ont plus de devoirs que les autres » : « Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là nous aspirons à l'air », « C'est d'une remontée jamais vue que je parle »[5]. Comme dans *Les Paravents*, l'auteur représente côte à côte la minorité soumise, l'Arabe au dos courbé, le Noir apeuré et docile, et la minorité combative, scandaleuse par sa remise en cause de son image négative, l'Arabe incendiaire et le Noir puissant, royal.

[1] Pièce créée en 1961 au Théâtre de la Renaissance par J. Wiener.
[2] M. Aymé, *Louisiane*, *op. cit*., p. 828.
[3] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 239.
[4] Pièce jouée en 1965 au théâtre de l'Odéon par J-M. Serreau.
[5] A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris : Présence africaine, 1963, p. 59.

Le personnage du Juif, comme le personnage de l'Arabe, est moins fréquemment représenté que le Noir dans ce théâtre, peut-être parce que la question noire touchait davantage les Américains que les Français, et qu'elle pouvait plus facilement être abordée sur les scènes parisiennes sans heurter les diverses sensibilités politiques. Mettre en scène des Juifs sous l'Occupation autrement qu'à travers des clichés antisémites, ou représenter, au moment de la guerre d'Algérie, des Arabes qui se révoltent contre les Français, était risqué. Dans *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, C. Meyer-Plantureux montre à quel point le théâtre exploita le type juif et contribua à la banalisation des représentations caricaturales des Juifs ; elle énumère les caractéristiques prêtées à ces derniers – l'avarice, les doigts et le nez crochus – qu'on retrouve aussi bien chez des dramaturges antisémites que chez des auteurs xénophiles, tant les clichés sont installés, faisant figure de réalité. C'est selon elle le cas pour Anouilh dans *L'Invitation au château*[1], avec le Juif Messerschmann[2]. En effet, ce personnage, un banquier victime consentante d'une liaison avec une femme non juive qui « [l]e reçoit tous les soirs en [l]e couvrant de mépris »[3], avare jusqu'à refuser de mettre du sel dans ses repas, est un cliché dont le manque de finesse peut surprendre de la part d'Anouilh[4]. Ghelderode lui aussi sacrifie à ce type de représentations, notamment dans *Le Voleur d'étoiles* : il met en scène Eléazar, un marchand juif « à barbe rousse, crasseux », mais le supprime dans la version de 1957, conscient qu'une forme d'antisémitisme qui ne choquait pas en 1931 n'était plus possible en 1957[5]. Cette représentation du Juif tantôt soumis et faible, tantôt avide d'argent, est diffusée par des auteurs antisémites tels que Brasillach. Dans *La Reine de Césarée*[6], Bérénice, par sa seule nature, féminine et juive, est considérée comme l'Autre qu'on déteste. Brasillach en fait une reine faible, intimidée par Paulin, le confident de Titus. Elle évoque ses deux fuites de Rome, « ces nuits de lâcheté, ces nuits d'orage inéclaté »[7], et se soumet à son sort : « Je ne demande rien, Titus. Je sais que je suis la fille d'une race méprisée, avilie »[8].

---

[1] Pièce créée en 1947 au théâtre de l'Atelier par A. Barsacq.
[2] C. Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Paris : Editions Complexe, 2005.
[3] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 719.
[4] On sait qu'Anouilh est capable de bouleverser les représentations convenues, de Jeanne d'arc à Robespierre.
[5] *Théâtre oublié*, *op. cit*., p. 309. « Je ne suis pas antisémite, explique Ghelderode. J'ai d'excellents amis israélites, mais je n'aime pas le Juif converti, le Juif abusif qui renie les siens et est antisémite », J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et la cruauté*, Paris : Editions A-G. Nizet, 1969, p. 19. Quant à Bernstein, il rejette « le juif qui demande pardon d'être juif », « Préface », *Israël*, *op. cit*., p. 176.
[6] Pièce jouée en 1957 au théâtre des Arts par R. Hermantier.
[7] R. Brasillach, *La Reine de Césarée*, *op. cit*., p. 54.
[8] *Ibid.*, p. 70.

A l'opposé de ce théâtre, des dramaturges présentent une image décalée du Juif, qui va dans le sens d'une affirmation de soi et de son origine, quitte à surprendre ou déranger. Dans *Elle*[1], Genet imagine un photographe chargé de prendre des clichés du Pape. Il se permet d'interrompre un huissier chantant les malheurs du Pape pour parler de lui-même et se mettre en avant : « moi, qui suis le photographe Etienne Lewen (oui, je suis juif) »[2], avant de se lancer dans une tirade, confondant sa voix avec celle du religieux, manifestant son désir de se « débarrasser de cette image »[3]. Un second photographe, identique au premier, surgit sur scène, chargé de le prendre en photo au moment où il prendra le Pape en photo, « scène inoubliable »[4]. Le photographe juif, s'il agace l'huissier par ses interruptions et son désir d'être lui aussi photographié dans une pose avantageuse, s'impose pourtant. Sa judéité n'est pas fortement revendiquée – transcrite entre parenthèses –, mais tout de même affirmée (« oui »).

Issu de parents dont l'union n'est pas reconnue par la loi, perçu négativement dans une société posant la famille en valeur fondamentale, le bâtard, enfin, est un étranger : on ne sait pas d'où il vient, ou du moins, ses origines sont honteuses. « Fils de personne »[5], que personne ne reconnaît, dont personne n'est fier, sans attaches ni repères : il menace l'ordre. La littérature s'est emparée de la figure du bâtard, se posant la question sociale de son intégration : faut-il l'exclure parce qu'il est source de désordre ? Faut-il, au contraire, l'aider à trouver sa place ? Genet s'identifie pleinement à lui dans *L'Ennemi déclaré* : « J'étais un bâtard, je n'avais pas droit à l'ordre social »[6]. Il confond, dans le même texte, le Noir et le bâtard, tous deux envisagés comme des étrangers, différents de la norme : « Je suis peut-être un Noir qui a des couleurs blanches ou roses, mais un Noir. Je ne connais pas ma famille »[7]. Cette différence le constitue en exception : il n'est pas inclus, il est excepté, et par là même, exceptionnel. Son illégitimité, paradoxalement, le rend libre de tous et de tout faire[8]. Genet élabore son mythe du bâtard, inversant une image négative en image favorable. Saïd, dans *Les Paravents*, est orphelin de père ; dégagé d'une tutelle paternelle, il choisit son destin, un destin marginal, d'éclat, qui fait de lui un mythe pour les autres.

---

[1] Pièce créée en 1990 au Teatro Due à Parme par B. Bayen.
[2] J. Genet, *Elle*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 467. Quant à Aymé, dans sa nouvelle « En attendant », il imagine une file d'attente devant une épicerie, dans laquelle un Juif affirme ce qu'il est : « Moi, dit le Juif, je suis le Juif », cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 6.
[3] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 468.
[4] *Ibid*.
[5] Titre d'une pièce de Montherlant mettant en scène un adolescent, Gillou, que son père n'a pas reconnu.
[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 20.
[7] *Ibid.*, p. 149.
[8] A l'instar de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, la prise de conscience de la bâtardise, d'abord douloureuse, devient la condition d'une liberté, laisse la possibilité de devenir un être d'exception. Bernard doit à sa mère d'être le fruit d'une union adultérine et en est reconnaissant : « je ne lui en veux pas de m'avoir fait bâtard [...] au contraire », faisant coïncider bâtardise et liberté : « Ne retenons ici que la délivrance », A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1925, p. 13-25.

Sartre semble avoir été inspiré par Genet pour créer le personnage scandaleux de Goetz dans *Le Diable et le Bon Dieu*, qui développe longuement le processus qui mène le bâtard à revendiquer ce statut ignoble. A Heinrich qui le traite de « bâtard », Goetz répond ceci : « Nous ne sommes pas et nous n'avons rien […] nous ne sommes pas dedans. Dehors ! Refuse ce monde qui ne veut pas de toi ! »[1]. Considéré comme un étranger – l'étranger est, étymologiquement, celui qui se trouve à l'extérieur, dehors –, Goetz prend le parti de rejeter à son tour la société, réaction qui lui permet de se sentir supérieur, et de répondre à Schulheim, qui réitère l'insulte de Heinrich : « Oui. Comme Jésus-Christ »[2]. Le rapprochement inattendu et provocant entre deux figures, l'une honteuse, l'autre glorieuse, scelle de manière saisissante la grandeur du bâtard dans la pensée des dramaturges. Ainsi, Pantagleize, dans la pièce de Ghelderode, est fier d'être un « Bâtard […]. Enfant de l'amour… », et la marchande complète, voyant en lui un « [enfant] Du peuple »[3]. Montherlant explicitait son affinité avec ce personnage dans *La Tragédie sans masque*, évoquant le bâtard Sigismond dans *Malatesta*, qui pour lui est « une race bénie, [qu'il a] toujours honorée »[4]. Le bâtard peut donc être une figure positive de l'auteur : A. Cohen-Solal y voit une particularité de l'intellectuel français d'après-guerre, bâtard parce qu'il « intègre les statuts de paria et de privilégié »[5]. Genet, Sartre et Montherlant abondent dans ce sens, s'identifiant à lui et constatant son ambivalence, entre « paria » et « privilégié », mais créent un rapport de cause à conséquence entre ces deux postures : c'est parce qu'il est paria qu'il est privilégié, autrement dit, particulier, exceptionnel.

Ce théâtre est donc un théâtre qui célèbre les minorités, les étrangers, à travers des personnages qui n'ont rien[6] mais qui scandalisent, faisant de leur faiblesse une force : en résulte le paradoxe de personnages dont la condition inférieure constitue la raison de leur supériorité. L'élévation, spécificité de l'exception qu'est le scandaleux, est liée par les dramaturges à une réflexion sur les rapports de force entre le public et eux-mêmes, mais aussi à une pensée du religieux.

[1] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu, op. cit*., p. 403.
[2] *Ibid.*, p. 433.
[3] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 68. Ghelderode affectionne les personnages de bâtards : on pense à Ivo dans *Le Voleur d'étoiles*, qui évoque « [s]on père et [s]a mère qu['il n'a] pas connus », *op. cit*., p. 372.
[4] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 70.
[5] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 91.
[6] L'enfant, la femme, le clochard, le bâtard.

1.3. Mythe de l'élévation : « Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation »[1]

A l'image scandaleuse et dominante du dramaturge et de son théâtre est associée la notion d'élévation, qui obsède les auteurs. Dans leurs pièces, celui qui s'élève au-dessus des lois, de la norme, fait scandale, et celui qui scandalise, inversement, accède à un statut supérieur par l'éclat qu'il provoque ; il devient un mythe, le mythe étant étroitement lié aux notions de grandeur et d'élévation[2]. La notion d'élévation, au cœur de notre réflexion, doit être explorée dans toute sa richesse, en associant son sens métaphorique et la réalité concrète qu'elle définit. Dramatiquement, elle est « un trait marqué »[3] dans la mesure où l'« espace théâtral » est un espace « horizontal » : la verticalité au théâtre est donc le signe évident de la supériorité[4]. Sans idée de mouvement, l'élévation, synonyme de hauteur, est une posture établie, stable, à laquelle les personnages de Montherlant, notamment, aspirent ; dans *Va jouer avec cette poussière*, le dramaturge admet que Georges Carrion et, « plus sûrement encore, Alvaro, les religieuses de Port-Royal, sont atteints de ce mal [de hauteur] »[5]. L'élévation, dans un sens figuré, se rapporte à des actions admirables[6] ou à une ascension sociale. La mère de Saïd, dans le premier tableau des *Paravents*, met des talons hauts pour recevoir l'huissier qu'elle met à la porte, prenant le dessus sur un homme ayant une situation hiérarchiquement plus élevée qu'elle[7]. L'élévation est liée au pouvoir : dans *Pauvre Bitos*, Mirabeau pense que « Celui qui gouverne doit prendre un peu de hauteur »[8], envisageant l'élévation comme une forme d'ascendant[9]. Enfin, cette dernière appartient au

[1] J. Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », J. Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 817.
[2] « La grandeur est certainement la finalité du mythe », estime Caillois, cité par J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 26.
[3] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Paris : Belin, 1998, p. 79.
[4] Dans *Les Bâtisseurs d'Empire*, Zénobie monte les escaliers mais remarque qu'« On ne peut guère descendre plus bas », *op. cit.*, p. 39. L'élévation spatiale permise par le décor se distingue donc ici d'une élévation au sens figuré.
[5] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 136.
[6] On pense à *L'Elévation* de Bernstein, pièce créée en 1917.
[7] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 581.
[8] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 235. C'est littéralement ce que Paul Hilbert affirme, sous forme de maxime également, au début de la nouvelle *Erostrate* : « Les hommes, il faut les voir d'en haut », d'où son goût pour la Tour Eiffel, le sixième étage de sa rue, etc., « excellents symboles ». Parlant des hommes, il dit vouloir « les étonner tous », J-P. Sartre, « Erostrate », *Le Mur, op. cit*., p. 79-86.
[9] Le mot « ascendant » comporte le même sème de montée que celui d'élévation, et comme lui, est lié, dans un sens figuré, au thème du pouvoir.

vocabulaire religieux, indiquant un rituel[1]. Sans prendre ce terme dans un sens aussi précis, la « valorisation du haut, signe d'élévation spirituelle et sociale, est liée à une culture et à l'image du ciel comme source de la valeur de l'autorité »[2] ; c'est pourquoi, repris par des dramaturges parfois en conflit avec l'Eglise ou la religion, le mythe de l'élévation subit des modifications.

« Coq debout ton cri, percuteur »[3]

La métaphore des « debouts » et des « assis » sillonne la pensée des dramaturges, notamment de Cocteau et de Genet[4]. L'image est particulièrement pertinente au théâtre, d'une part parce que les assis, au sens propre, désignent le public, installé dans un fauteuil, mais aussi, au sens figuré, ceux qui tiennent à leur confort, physique et mental[5] ; d'autre part parce la règle de la bienséance s'y applique. Or, étymologiquement, est bienséant ce qui est bien assis. Les auteurs, au contraire, bousculent la bienséance[6], s'identifiant naturellement aux debouts et envisageant les spectateurs comme les assis, figés dans leur(s) position(s) qui souligne(nt) leur infériorité face à celui qui se dresse, grand et droit. « Peut-être l'exceptionnel est-il victime d'une sorte de loi qui cherche à l'éliminer de la nature. Son rôle consiste à se maintenir debout »[7], affirme Cocteau[8]. Cette posture constitue une ligne de conduite sans cesse réaffirmée : « Vivre debout »[9]. Elle est, pour lui, une qualité de l'artiste par rapport aux autres, méprisés pour leur paresse : « Il faut s'asseoir d'abord, on pense après. Que cet axiome ne serve pas d'excuse aux assis. Un vrai artiste est toujours en rumeur »[10].

---

[1] « Geste par lequel le prêtre, à la messe, élève l'hostie et le calice après la consécration, pour les montrer aux fidèles », CNRTL.
[2] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 139.
[3] Il s'agit d'un vers d'un poème d'Olivier Larronde en l'honneur de Cocteau, cité dans *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 417.
[4] Cette métaphore est en rapport avec celle du réveil vue plus haut : au sommeil du dormeur, allongé, correspond l'immobilité de l'assis ; mais la métaphore des debouts et des assis entretient un lien plus étroit avec le théâtre.
[5] Hugo définissait la bourgeoisie comme la « classe qui s'assoit ».
[6] « Règle de la dramaturgie classique dictée par une exigence morale, la pièce ne devant pas choquer les spectateurs », M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Bienséance », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 28. Ainsi, Montherlant, à propos du « retournement de Geneviève » qui « choque » dans *L'Exil*, dénonce « une certaine bienséance théâtrale », une de « ces « lois » tout arbitraires, et édictées par on ne sait quel cuistre, que « la raison » aurait « prescrites au théâtre » », « Notes de 1954 », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 13.
[7] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 306.
[8] Cocteau a constamment eu recours à cette image pour inciter à une attitude digne, haute, concédant la peine que coûte une telle posture : « C'est difficile de vivre debout, je vous l'accorde », J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 426.
[9] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris : Grasset, 1953, p. 210.
[10] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *Romans, poésies œuvres diverses,* Paris : Librairie Générale Française, 1995, p. 432.

Dans *L'Invitation au château*, Isabelle, s'adressant à Horace, l'organisateur de la comédie qui vise à annuler le mariage de son frère jumeau, l'agresse : « Vous êtes content ? », « c'est fait votre scandale ? Vous êtes monté sur votre chaise »[1]. Tout en lui signifiant sa haine, elle reconnaît la supériorité d'Horace, marquée par sa position en hauteur, debout sur un meuble fait pour s'asseoir, et le scandale qu'il a provoqué volontairement : le théâtre, grâce aux accessoires du décor, permet de donner au sens métaphorique de l'élévation un sens concret. Anouilh a recours au même type d'élément de décor pour symboliser la grandeur d'un personnage : dans *Cher Antoine*, Antoine se laisse emporter par son enthousiasme : « Place au théâtre […] (*Il est grimpé sur l'estrade heureux comme un enfant qui joue*.) Et grimpons sur nos planches, si petites soient-elles ! […] Un comédien c'est d'abord quelqu'un qui est grimpé sur quelque chose »[2]. La métaphore des assis fonctionne avec celle du confort, envisagé de manière péjorative par les dramaturges.

« Vous deviendrez peut-être un écrivain confortable »[3]

Apanage d'un public bourgeois qui aime se (ré)conforter dans ses préjugés, la tranquillité assurée par le confort est rejetée. Le scandale fait trébucher, basculer le spectateur d'un bien-être douillet à une inquiétude utile. La singularité du dramaturge scandaleux, défini par sa « position inconfortable mais unique »[4], le met au-dessus du « confort des médiocres »[5], « confort moral qui flatte la paresse »[6], « confort mortel »[7]. Marcel Aymé consacre un essai à ce thème en 1949, sous la forme d'un dialogue entre le narrateur – un écrivain – et un M. Lepage[8], qui prétend aimer « le confort matériel et le confort intellectuel »[9]. Le narrateur, peu convaincu, n'y voit qu'« une arme de défense de

[1] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *op. cit*., p. 735.
[2] J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit*., p. 745. Ghelderode exploite aussi l'image de l'homme debout dès sa première pièce ; dans *Barabbas*, le personnage éponyme appelle Jésus, prostré au fond de sa cellule, à réagir : « Dresse-toi, ennemi de la Nation ! […] Il faut combattre debout ! », M. de Ghelderode, *Barabbas*, p. 99. Sartre, dans « L'Enfance d'un chef », imagine un personnage d'artiste surréaliste et caricatural, Bergère, ayant les mêmes exigences qu'Antoine ; rencontrant Lucien dans un bar, il lui fait observer les autres clients : « Vous voyez tous ces porcs ? Ce sont des assis », avant de lui transmettre un enseignement qu'il envisage comme une règle de vie : « surtout ne pas vous asseoir », *Le Mur*, *op. cit.*, p. 190. Bergère, personnage d'homosexuel, est une figure de l'artiste dérangeant, audacieux, qui fascine d'abord Lucien avant qu'il ne s'éloigne, scandalisé par lui et effrayé par son influence.
[3] M. Aymé, *Le Confort intellectuel*, Paris : Flammarion, 1949, p. 157.
[4] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 372.
[5] *Ibid.*, p. 315.
[6] Cocteau cité par P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.,* p. 102.
[7] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 372.
[8] Il lui expose, chez lui, « dans une pièce agréablement meublée » et chauffée, ses pensées contre la poésie dite « inconfortable » ou « vénéneuse », M. Aymé, *Le Confort intellectuel*, *op. cit.*, p. 10-14.
[9] Le confort intellectuel est défini comme « ce qui assure la santé de l'esprit, son bien-être, ses joies et ses aises dans la sécurité », *Ibid.*, p. 10.

la bourgeoisie »[1], qualifiant M. Lepage de « bourgeois cul et poussiéreux ». A ce dernier, qui l'engage à devenir « un écrivain confortable », il répond par un refus : « Ne comptez pas sur moi »[2]. Comme son personnage de narrateur, Aymé sent la nécessité du scandale comme force vive qui assure la déstabilisation d'un public trop (r)assuré[3].

Dans la « Préface inédite des *Nègres* » , Genet explique que sa pièce ne s'adresse pas aux Noirs car elle passerait pour une démonstration de compassion et de pitié envers eux ; or, Genet ne veut pas être « pris dans la gélatine d'un confort moral très satisfaisant »[4]. A un état amorphe suggéré par l'image de la gélatine, le dramaturge préfère le scandale qui permet d'y échapper. Le personnage d'Archibald fait mine de rassurer le public, lui garantissant sa tranquillité par l'instauration d'une distance entre la scène et la salle, « afin que dans [leurs] fauteuils [ils] demeur[ent] à [leur] aise »[5] ; mais il avoue aussitôt qu'il ment. Le passage qui met en scène un valet cherchant sa chaise au début de la pièce pour assister à la représentation des Noirs annule la promesse de confort formulée par Archibald : « c'était à mon tour de m'asseoir, et ma chaise a foutu le camp. On peut compter sur ma bonne humeur et sur mon dévouement si c'est debout que je dois voir le spectacle ! »[6]. Dès l'exposition, les spectateurs sont prévenus : il ne s'agit pas d'un spectacle dans un fauteuil, mais d'une comédie qui « va gangrener leur sécurité confortable »[7]. L'identification entre le personnage et le public, par le biais du théâtre dans le théâtre, est explicite. Arrabal va plus loin que Genet en transposant le jeu de la scène à la salle ; dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*[8], les spectateurs doivent être « assis par terre », il n'y a « pas de fauteuils, pas de chaises, pas de coussins »[9].

Ainsi, le confort, condamné lorsqu'il est choisi par les artistes, est méprisé lorsqu'il est le fait du public. Cocteau résume sa vision peu flatteuse des spectateurs, apathiques et

---

[1] *Ibid.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 157.
[3] Prouvant qu'une orientation politique à droite comme la sienne n'est pas synonyme de tradition et de conformisme. Montherlant formulait cette exigence qu'il s'imposait à lui-même, mais aussi aux autres, par le biais d'un principe universel : « Sortir de sa tranquillité pour appeler sur soi le taureau du pied, du cri et de la cape ». Il faut donc provoquer le taureau, image d'un public libéré de son confort immobilisant, ce qui implique que l'artiste se mette lui-même dans une posture délicate et dangereuse. C'est l'une des qualités que Cocteau reconnaît à *Nekrassov*, qui « bouscule tous les petits engagements confortables où chacun s'était installé en se recommandant de Sartre ». La pièce fut vivement critiquée, parce qu'on supporta mal que la presse soit attaquée de manière aussi virulente, mais surtout parce qu'on ne comprit pas le changement d'opinion politique de Sartre. *Nekrassov* contredisait *Les Mains sales*, pièce créée sept ans plus tôt. Sartre prouvait qu'il ne s'attachait pas au confort procuré par l'appartenance à un parti ou à une idéologie, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 439.
[4] J. Genet, « Préface », *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 839.
[5] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 481.
[6] *Ibid.*, p. 480.
[7] Comme l'annonce une réplique d'Archibald dans les « Fragments des *Nègres* », *op. cit.*, p. 559.
[8] Pièce créée en 1969 à Paris par F. Arrabal.
[9] F. Arrabal, ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, Paris : C. Bourgeois, 1969, p. 165.

paresseux : « Indolence du public. Fauteuil et ventre du public »[1]. Audiberti va dans le sens de Cocteau : « Dans les grands théâtres, le spectateur est soumis, pour commencer, à la légère nécrose que procure […] le confort des fauteuils »[2]. Quoique « légère », la « nécrose », liée à la mort, possède un sens fort. Soucieux d'élaborer un mythe positif du scandaleux, les dramaturges hésitent entre le maintien d'une distinction à leur avantage et le désir d'appeler les autres à se tenir debout, à résister.

Résistance

Nous proposons de jouer sur le sens du mot « résistance », désignant à la fois l'action de se tenir debout (*stare*), ferme, le refus de se soumettre à une autorité, et le mouvement historique, conjuguant ainsi sens concret et métaphorique. Elle constitue un thème privilégié pour des auteurs souhaitant marquer et valoriser leur singularité[3]. La Résistance a marqué les dramaturges, même s'ils ne se sont pas tous engagés dans ce mouvement mené contre les armées allemandes d'Occupation. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'un théâtre joué pendant ou après la guerre, les pièces ne mettent pas en scène des personnages de résistants héroïques. Montherlant, dans *Demain il fera jour*[4], fait de Gillou, l'adolescent médiocre de *Fils de personne*, un résistant que son père, Georges, encourage à s'engager en espérant que cela effacera ses propres liens avec la Collaboration ; mais Gillou échoue, est tué. « [Montherlant] savait que *Demain il fera jour* déplairait aux spectateurs de droite et à ceux de gauche, et à ceux qui souhaitaient oublier les problèmes et les drames de 1944, explique Jacques Robichez ; […] Il passe outre. En fait, il veut surtout provoquer le public »[5]. La pièce, jouée à peine un mois, fut un échec, et la critique mauvaise. Sartre, qui situe son intrigue à la même époque, explique qu'il a écrit *Morts sans sépulture* « Pour rappeler ce qu'avaient été les résistants »[6], et les met en scène non pas au cours de leurs actions clandestines, mais après leur arrestation, au moment où ils vont être torturés et mis à mort. A. Cohen-Solal explique que Sartre « dut supprimer des passages et faire précéder la pièce, dès la seconde représentation, d'un avertissement aux

[1] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 96. Une œuvre, telle que l'envisage Cocteau, a « une force interne qui s'oppose à toutes les habitudes de l'esprit (au confort intellectuel de l'esprit) », J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 527.
[2] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 294.
[3] Césaire met en scène un personnage de roi qui s'efforce d'inciter le peuple noir à se dresser ; Christophe veut « mettre tout cela debout » et entreprend la construction d'une citadelle : « A ce peuple à genoux, il fallait un monument qui le mît debout », A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 45-63. « Et elle est debout la négraille / La négraille assise / Inattendument debout », clamait Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal.*
[4] Pièce créée en 1949 au Théâtre Hébertot par P. Oettly.
[5] J. Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, *op. cit.*, p. 31.
[6] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 239.

spectateurs »[1]. Dans la pièce, François, le plus jeune, regrettant de s'être engagé, ne cesse de crier son désespoir : « Je ne suis pas un héros ! »[2], et Sorbier sent qu'il va parler si on le torture. La Résistance, en tant que mouvement historique, n'inspire donc pas aux dramaturges des personnages exceptionnels.

C'est que les auteurs ne se sont pas particulièrement engagés dans la Résistance, s'étant parfois, au contraire, compromis[3]. Aymé, Montherlant, Genet ou Cocteau furent suspectés à la Libération, sans être condamnés. On reprocha par exemple à Montherlant d'avoir publié en 1941 *Le Solstice de juin* et d'avoir fait partie du Comité directeur de la N.R.F. de Drieu La Rochelle ; mais en 1945, la Commission d'épuration de la Société des gens de lettres entend Montherlant et ne retient aucune charge contre lui, pas même un blâme[4]. Aymé, comme Anouilh, publia dans des revues collaborationnistes, et travailla sur un projet de film pour la Continental. Anouilh et lui défendirent Brasillach, provoquant l'indignation à la Libération[5]. Quant à Genet, s'il a dédié *Pompes funèbres* à la mémoire de son amant, le résistant Jean Decarnin, il glorifie dans plusieurs textes le prestige des miliciens et des nazis. C'est par eux, plutôt que par les résistants, qu'il est fasciné ; c'est en eux qu'il voit l'exception scandaleuse qui le séduit. Paradoxalement, alors qu'après la Seconde Guerre mondiale, on fait de la Résistance un mythe, et des résistants des êtres supérieurs, les dramaturges les montrent humains, faillibles.

La vraie résistance, pour eux, est ailleurs : c'est dans la littérature qu'ils cherchent des figures de résistance – prise dans son sens étymologique – susceptibles de les aider à élaborer le mythe du scandaleux. La mythologie, précisément, foisonne de personnages « debout dans la révolte »[6], tels que Genet dit les aimer. C'est l'Orphée coctalien, poète scandaleux conspué par la foule ; c'est Oreste, qui fait face à Egisthe, au peuple d'Argos, et même à Jupiter dans *Les Mouches* ; c'est évidemment Antigone, que Cocteau[7], puis Anouilh, ont portée à la scène. L'imaginaire, surtout mythique, inspire davantage les dramaturges que l'actualité, l'Histoire. Ainsi, la société répressive de *La Convention Belzébir* s'écroule sous l'action de personnages qui refusent de s'asseoir, de se soumettre à un ordre qui veut les rabaisser, les écraser. Bérenger résiste pour conserver sa posture

[1] A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980, op. cit.*, p. 492.
[2] J-P. Sartre, *Morts sans sépulture*, *op. cit*., p. 153.
[3] A part Sartre, qui explique modestement avoir participé à la Résistance en tant qu'écrivain : « j'étais résistant, je voyais des résistants, mais elle ne m'a pas coûté grand-chose », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 322. A. Cohen-Solal rappelle que Sartre a soutenu un groupe de sabotage, l'A.G.A.T.E, *Sartre 1905-1980, op. cit.*, p. 346.
[4] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 252.
[5] Quant à Cocteau, il défendit son ami, le sculpteur officiel de Hitler, dans son *Salut à Breker,* publié sous l'Occupation.
[6] Genet dit ne pas aimer les opprimés mais seulement ceux qui sont debout dans la révolte, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 318.
[7] Pièce créée en 1922 au Théâtre de l'Atelier.

debout. Au début de *Rhinocéros*, assis à une table, il se voit reprocher par Jean de rêver debout. Ce dernier, alors que son ami lui fait remarquer qu'il est assis, au sens propre, décrète ceci : « Assis ou debout, c'est la même chose ». Bérenger, encore ignorant de la future « rhinocérite », fait pourtant cette réponse qui préfigure sa résistance à la fin de la pièce : « Il y a tout de même une différence »[1]. Précisément, c'est le choix de la posture debout, celle de l'humain, qui distingue Bérenger des rhinocéros, animaux qui ne sont pas debout, mais soumis à la norme.

Quant aux *Mouches*[2], il nous semble qu'il s'agit d'une pièce en faveur de la résistance, entendue dans son sens métaphorique plutôt qu'historique. La presse et le public ont parfois vu en elle une pièce sur et pour la Résistance[3], et Sartre n'a pas nié la possibilité d'un parallèle avec l'actualité : « Nous étions en 1943 et Vichy voulait nous enfoncer dans le repentir et dans la honte. En écrivant *Les Mouches*, j'ai essayé de contribuer […] à extirper quelque peu cette maladie du repentir, cet abandon à la honte qu'on sollicitait de nous »[4]. La pièce incite en effet à l'action, à la prise de responsabilité, à travers le personnage d'Oreste, obsédé par la quête de « [s]on acte »[5], qu'il parvient à accomplir. Oreste refusait l'ordre sclérosé d'Egisthe et de Jupiter – « je suis ma liberté ! [...] il n'y a plus […] personne pour me donner des ordres »[6] – et libérait le peuple d'Argos de la culpabilité dans laquelle ils l'enfermaient. Cependant, ainsi que l'a montré C. Meyer-Plantureux, l'interprétation historique résulte d'une lecture élaborée après coup par l'auteur et la critique. On retiendra donc de la pièce son appel à se tenir debout, comme nous y invite la scène du dénouement, qui représente Oreste s'adressant à la foule qui l'insulte. Les didascalies de sa tirade finale indiquent que, par sa posture, le jeune assassin « sacrilège », comme le nomment les habitants d'Argos, s'élève au-dessus d'eux : « ORESTE, *s'est dressé* ». Au moment où il scandalise le plus, où le monde le rejette, l'humilie, il renforce sa position debout, racontant l'histoire du joueur de flûte : « Il se dressa au cœur de la ville – comme ceci. *(Il se met debout.)* »[7], affirmant sa supériorité sur la foule, image d'un public qui n'aime pas être déstabilisé, bousculé[8]. Ce qui préoccupe les

[1] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 549.
[2] Pièce créée en 1943 au théâtre de la Cité par C. Dullin.
[3] Comme l'*Antigone* d'Anouilh.
[4] J-P. Sartre, « Ce que fut la création des « Mouches » », *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 78. F. Noudelmann rappelle que « Le fait que cette pièce ait obtenu l'autorisation de la censure a suscité une polémique tardive », et estime que « le texte de Sartre se livre sans aucune ambiguïté comme une œuvre engagée dans la Résistance », dans la mesure où « il recèle de nombreuses allusions critiques au méaculpisme de la Révolution Nationale et une dénonciation de l'idéologie pétainiste », *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 396.
[5] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 53.
[6] *Ibid*., p. 64.
[7] *Ibid.*, p. 69-70.
[8] Paul Hilbert, dans « Erostrate », regarde avec mépris les hommes qui passent sous sa fenêtre : « où donc était-elle, cette fameuse « station debout » dont ils étaient si fiers ». Il se décide ensuite à écrire une lettre à

auteurs est moins la célébration de héros de l'Histoire que l'élaboration de l'image atemporelle et supérieure du scandaleux.

La métaphore des assis et des debouts, liée à celle du confort et de l'inconfort, instaure donc la supériorité du dramaturge, l'élevant au-dessus du bien-être et de la tranquillité du public. Si elle est dramatiquement efficace car simple a priori[1], elle se complique lorsque l'on étudie la notion d'élévation dans ses sens moral et religieux : exploitée par des dramaturges à scandale, dont les mœurs ont souvent été blâmées, elle devient plus ambiguë.

cent deux écrivains français à succès : « Les gens se jettent sur vos livres avec gourmandise, ils les lisent dans un bon fauteuil […] ça les console de bien des choses, d'être laids, d'être lâches », *Le Mur, op. cit*., p. 89-90.

[1] Du fait de l'opposition nette qu'elle crée entre l'auteur et le spectateur.

1.4. Hybris et médiocrité

Les bienfaits de l'orgueil

Le scandaleux, en provoquant les autres, se met au-dessus d'eux, et se confond en cela avec l'orgueilleux, qui se croit supérieur. Le scandale est condamné par la société et la religion, étant, comme l'orgueil, l'une des manifestations de l'hybris[1], « déesse » qui « personnifie la Démesure et l'Insolence »[2], ainsi que le rappelle Cocteau. Les auteurs vont exacerber les défauts qu'on leur prête, y prétendre résolument, autrement dit les mettre en avant – c'est le sens premier de « prétendre » – pour les adopter comme des marques de leur élévation. Il semble qu'à l'époque, les auteurs étaient perçus comme des artistes orgueilleux ; Dali encourage Cocteau dans son orgueil : « une manière de pudeur et de politesse t'a toujours poussé à convaincre les gens que tu n'avais pas de génie ; or tu n'es que génie et cette modestie n'est qu'un masque de l'orgueil : ôte ce masque et ils te lècheront les bottes »[3]. Quant à Cocteau, il reproche avec insistance à Genet d'être « malade d'orgueil »[4] : « Il y a en lui [...] trop d'orgueil »[5].

Plutôt que de la nier, les dramaturges assument l'image de l'orgueilleux qui va de pair avec celle du scandaleux, percevant ce qu'elle apporte à leur personnage mythique et à leur théâtre : une singularité qui les élève. « Je serai un malheureux si j'allais sur le terrain du public, au lieu que ce fût le public qui vînt sur le mien »[6], affirme Montherlant. Ionesco force davantage le trait en affirmant que l'auteur doit être « vaniteux, imperméable aux autres, avec un ego hypertrophié »[7]. La gradation marque le caractère excessif de cette affirmation et la part d'amusement que prend Ionesco à jouer ce rôle, amusement visible à travers la réplique de Nicolas, le poète de *Victimes du devoir*, rétorquant ceci au policier

[1] L'hybris sera plus loin envisagé dans son sens religieux d'outrage à la religion.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 234.
[3] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 712.
[4] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 356.
[5] *Ibid.*, p. 366. S. de Beauvoir rappelle à Sartre qu'il a « toujours aimé la position juchée », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974, op. cit.*, p. 168. Vian résume, sans y adhérer, l'image qu'ont les « pisse-copie » des existentialistes, qui, selon eux, ont fait de Sartre un Dieu, dont l'un des commandements serait le suivant : « EN JEAN-PAUL SARTRE TU CROIRAS SANS SAVOIR CE QU'IL Y A DEDANS », B. Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, *Œuvres. Tome quatorzième*, Paris : Fayard, 2002, p. 79.
[6] Montherlant cité par A. Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris : SEDES, 1995, p. 176.
[7] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 167.

qui lui explique qu'il doit écrire : « Inutile. Nous avons Ionesco, et Ionesco, cela suffit ! »[1]. Sartre confie son obsession avec Nizan de devenir un surhomme lorsqu'il était jeune, ajoutant que, par son œuvre, « un bon écrivain est supérieur à tous »[2]. Il confère fréquemment ce trait de caractère à ses personnages principaux, qui fascinent et effraient à la fois leur entourage. Sarah dit de Bariona[3] qu'il est « éblouissant d'orgueil [...] comme un ange révolté »[4]. Même trouble chez Electre, charmée et inquiétée par le regard de son frère : « Tu n'as pas des yeux modestes »[5]. Les personnages sartriens, souvent dans une situation désavantageuse, proclament pourtant leur supériorité. Bariona prétend à un acte qu'il ne pourra pas réaliser : tuer le Messie ; Oreste n'a aucun pouvoir, arrivant à Argos en étranger ; Kean, face au prince, est, selon sa propre métaphore, la grenouille face au bœuf, et constate, après le scandale de sa dernière représentation, qu'il a « éclaté »[6]. Genet, dans *Journal du voleur*, se dit fier de ressentir « un sentiment que l'on connaît peu : l'orgueil »[7] ; il le définit comme « une force qui vous permet de tenir tête à la misère […] dont l'humanité est composée »[8]. Marque de supériorité et d'exception, l'orgueil est donc parfaitement assumé, d'où la fascination de Genet pour les miroirs[9], objets produisant une image, mais aussi objets de vanité dans lesquels on se plaît à s'admirer.

La démesure, forme extrême de l'orgueil, séduit les dramaturges. Cocteau, notamment, est l'auteur d'énoncés à la formulation subtile et percutante qui révèlent son goût pour la démesure : « Peut-être sais-je jusqu'où je peux aller trop loin. Mais c'est un sens de la mesure. Je le possède fort peu »[10], ou encore : « Trop est tout juste assez pour moi »[11]. L'adverbe « trop », commun aux deux citations, pourrait résumer la personnalité de Cocteau, séduit par l'intensité de l'excès. Arrabal, membre de « Panique », définit ce mouvement artistique en mettant en évidence ce qui lui semble le plus important : « Panique, c'est [...] surtout une part immense de démesure »[12]. Sartre analyse ainsi la conséquence d'une retenue mal vécue : « Nous avions besoin de démesure pour avoir été

[1] E. Ionesco, *Victimes du devoir*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 246.
[2] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 214.
[3] Bariona est comparable au Barabbas de Ghelderode, du fait de sa relation complexe avec le Christ et de son orgueil démesuré.
[4] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit*., p. 1134.
[5] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 34.
[6] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 647.
[7] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 124.
[8] *Ibid*.
[9] Cocteau partage avec Genet une fascination pour les miroirs.
[10] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 901
[11] Cocteau cité par C. Arnaud, *Jean Cocteau, op. cit.*, p. 98. Dans la version écrite en 1961 de *L'Impromptu du Palais-Royal*, le personnage du deuxième marquis s'emporte contre le troisième marquis, dont le jeu lui parait excessif : « Vous en faites trop ! De la mesure, avant tout. De la mesure... », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1295. Dans *L'Aigle à deux têtes*, Cocteau prête à la Reine une réplique qu'il aurait pu faire sienne : « Un peu trop, c'est juste assez pour moi », *op. cit*., p. 1106.
[12] P. Krebs, « Théâtre panique et inconscient collectif », URL : http://sitehermaphrodite.free.fr. Consulté en mars 2010.

trop longtemps mesurés »[1]. Ce que dit ou fait le scandaleux est excessif et engendre des réactions excessives, qu'elles soient indignées ou enthousiastes. Les dramaturges revendiquent donc la démesure, preuve d'un esprit exceptionnel, audacieux, comme un trait de leur personnalité, qui pourrait se résumer à cette formule d'Antoine dans *Les Poissons rouges* : « Assez d'« Assez » ! »[2].

Démesure contre médiocrité

L'auteur, s'il élabore sa propre image, construit, par opposition, celle du public. Il se représente « la tête des autres », pour pasticher le titre de Marcel Aymé, de manière à mettre en évidence sa singularité par rapport à eux. Ainsi, l'apanage des spectateurs est leur médiocrité, perçue par les dramaturges comme une faiblesse méprisable. Est médiocre ce qui est au milieu, stable, en équilibre : le terme n'est donc pas négatif a priori ; rassurant, il inspire la sécurité. La Bible condamne la démesure : « ne sois pas juste à l'excès / et ne sois pas sage à l'excès [...] ne sois pas méchant à l'excès »[3] ; elle la blâme dans le bien comme dans le mal, et lui préfère la modération, gage de sagesse. Même rejet chez Montaigne et Pascal, dont une pensée énonce que « L'homme n'est ni ange ni bête »[4]. Selon lui, « L'extrême esprit est accusé de folie, comme l'extrême défaut ; rien que la médiocrité n'est bon »[5]. Ainsi, toute une tradition, religieuse et littéraire, fait de la sagesse et de la modération des vertus essentielles.

Les dramaturges inversent les rapports entre démesure et médiocrité ; cette dernière touche selon eux les esprits ternes, incapables d'audace et d'éclat. La pensée genetienne, à rebours de ces esprits qu'elle exècre, s'exprime, comme le constate E. White, à travers un univers dans lequel aucun être médiocre n'est admis[6]. Montherlant surtout, remarque Barthes avec ironie, a exploité « l'idée de « médiocrité » (vice moral dont [il] s'est fait le spécialiste) »[7]. Dès lors, les auteurs portent un regard sévère sur leurs contemporains et compatriotes, déplorant « un trop médiocre maintenant »[8]. Montherlant, à propos de *Malatesta*, évoque « le caractère italien » qui n'a selon lui rien de médiocre, et que,

[1] J-P. Sartre cité par A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980, op. cit.*, p. 199. Quant à l'auteur de *La Jument verte*, il est critiqué dans la rubrique littéraire de *L'Intransigeant*, qui lui fait le reproche suivant, teinté de regret : « jamais M. Marcel Aymé n'a montré autant de talent. Mais pourquoi manque-t-il de mesure à ce point ? », cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 175.
[2] J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit*., p. 788.
[3] Ecclésiaste, 7, 16-17.
[4] B. Pascal, *Les Pensées*, VI, 358.
[5] *Ibid*., VI, 14. Pascal s'inspire de la Bible et de Montaigne : « Les plus belles vies sont à mon gré celles qui se rangent au modèle commun, sans merveille », *Essais III*, 13.
[6] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 1.
[7] R. Barthes, « Nekrassov juge de sa critique », *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris : Seuil, 2002, p. 169.
[8] C'est le point commun entre arrière-gardes et avant-gardes, *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 38.

précisément pour cette raison, les Français ne peuvent pas comprendre[1]. En 1943 déjà, Cocteau critiquait une « Petite époque de petites folies sages »[2]. Sa position se maintient au fil des années : « Pathos de l'époque. [...] C'est la défense du médiocre. Elle a pour elle la supériorité du nombre »[3]. « Je n'aime pas les médiocres […] Ils sont trop près des petites choses »[4], pourraient dire, avec Mirabeau dans *Pauvre Bitos*, les auteurs.

Au théâtre, le public incarne pour les dramaturges l'« infinie médiocrité » déjà déplorée par Jarry : « Animal-Glaçon », le spectateur tourmente la « Bête-à-feu » qu'est l'auteur[5]. Dans son *Journal*, Cocteau décrit les « [spectateurs] qui reviennent, qui s'accoutument à cette médiocrité, qui l'aiment et qui se révoltent aussitôt qu'une trouvaille, qu'un élan sortent des règles »[6]. Avec plus d'ironie, et probablement d'amertume, Montherlant croque le spectateur à la sortie du théâtre : « il reprend au vestiaire son manteau et sa médiocrité »[7]. Montherlant adopte une posture supérieure face aux spectateurs, insignifiants « bouviers »[8], simples « domestiques »[9]. Il établit une comparaison peu flatteuse entre le plomb, matière quelconque, grise, et les goûts du public : « Comme la monnaie de métal précieux a besoin, pour durer, d'être alliée à une certaine quantité de plomb, un chef-d'œuvre ne dure que par les parties médiocres que, consciemment ou non, son auteur a mises en lui. C'est par elle que, de siècle en siècle, il retient le public »[10]. Sartre exerce lui aussi un regard impitoyable sur le public : selon lui,

[1] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 538.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 277.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 34. Même absence d'excellence au pouvoir selon Cocteau : « Les gouvernements fantômes se succèdent. Médiocrité sur médiocrité », p. 172.
[4] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit*., p. 235. Le personnage de Vulturne va dans le sens de cette prise de conscience : « je crois que Dieu pardonnera à tout le monde, sauf aux médiocres ». Vulturne, qui constate que « Bitos est un homme médiocre », endosse lors du repas le rôle de Mirabeau, tandis que Bitos joue celui de Robespierre. Le premier demande au second où, selon lui, se trouve la force. Robespierre assure voir la force dans les médiocres « parce qu'ils sont le nombre », p. 202. Robespierre, conforme à son double, Bitos, reconnaît être un médiocre. La confrontation des deux figures et de leurs doubles historiques débouche sur le fait que Bitos est tourné en ridicule avec le consentement de tous les convives. Dans cette pièce, c'est moins le scandaleux que le médiocre qui suscite l'indignation et qui est rejeté.
[5] La métaphore du feu associée à l'artiste est volontiers reprise par Cocteau, qui la mentionne souvent pour parler de lui-même : « Lorsque l'on me demande ce que j'emporterais de ma maison si elle brûlait, je réponds : le feu », cité par P. Berger, *Album Cocteau*, *op. cit.*, p. 68. De même, en 1952, Cocteau évoque « cet incendie qui s'allumait sans cesse dans [s]es chambres et qu'[il] fuyai[t] en emportant le feu », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 397.
[6] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 103.
[7] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 300.
[8] « On dit que Shakespeare donnait ses pièces devant des bouviers. Il n'est pas le seul », H. de Montherlant, *Notes de théâtre*, *op. cit.*, p. 1388.
[9] « Publier un livre, c'est parler à table devant les domestiques », H. de Montherlant, *Carnet XXVI*, *Essais*, *op. cit.*, p. 1128.
[10] H. de Montherlant, *Notes de théâtre*, *op. cit.*, p. 1382. « Depuis 70, les artistes s'habituent à mépriser le public. La bêtise du public est admise. Ce préjugé risque de rejoindre les préjugés du public », J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 142.

les écrivains de la génération d'après 1918 ont choisi « un mauvais public, la petite bourgeoisie laborieuse et libérale », pour qui « le mieux est l'ennemi du bien »[1].

Dans leur théâtre, les auteurs opposent alors des personnages de la démesure[2] à des personnages médiocres, évoluant dans des décors à leur image. La « modeste salle à manger » d'Amédée, meublée d'une petite table » à droite, d'« une petite table »[3] à gauche, le « Décor sombre, en grisaille » de la maison des parents de Jacques[4], annoncent l'apparence non moins banale de leurs habitants : Amédée Buccionioni, « d'âge moyen, petit-bourgeois […] petite moustache à peine grise », sa femme, Madeleine, « presque grise »[5], M. Smith, dans *La Cantatrice chauve*, « petite moustache grise »[6], se ressemblent tous dans leur aspect terne. Ionesco, dans son essai *Le Blanc et le Noir*, confiait ses « fantasmes de Bien et de Mal, de noir et de blanc »[7] contre le gris, couleur entre deux teintes, sans éclat. A ces personnages satisfaits de leur médiocrité, enfermés dans un décor qui leur ressemble, s'opposent des personnages et décors excentriques et singuliers. Dans *Orphée*, Cocteau décrit « un curieux salon » qui ressemble « aux salons des prestidigitateurs »[8], tandis que le château de Krantz, « décor fait d'ombres qui bougent, de pénombres, de lueurs du feu et des éclairs »[9], est habité par la Reine qui « change souvent de château et chaque soir de chambre ». Orphée et la Reine évoluent dans un espace qui révèle le caractère exceptionnel et singulier dont leur créateur les dote.

---

[1] J-P. Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 244.

[2] La mise en scène de l'ivresse permet aux auteurs de mener des personnages pudiques au scandale. Si l'excès d'alcool est condamné par la Bible, au même titre que toute forme de démesure (« Pareillement, exhorte les jeunes gens à être pondérés en tout », *Epître de saint Paul à Tite*, 2, 1-7), il est au contraire un artifice dramatique qui produit le scandale attendu au théâtre. Dans *Les Mains sales*, c'est l'alcool seul qui donne le courage à Hugo d'agir ; révolté par les manœuvres de Hoederer, il ose manifester son désaccord. La bouteille ou le verre d'alcool sont des accessoires fréquents ; l'ivresse permet aux personnages d'oublier leur timidité, et, dramaturgiquement, est un prétexte à des scènes d'éclat vives. Dans *Louisiane*, Lorna prend inconsciemment ce risque en buvant du whisky ; enivrée, elle cède à son désir pour un avocat noir à une époque et dans un lieu – la Louisiane – où les relations entre un Noir et une Blanche sont considérées comme inadmissibles. Quant au héros de Schéhadé, complètement ivre dans le camp ennemi, il se met à crier, grâce au « vin [qui] lui donne toutes les audaces » : « Il s'agit, à présent, de gâter leurs affaires. Je suis décidé. Le colonel Enrico sera victorieux », *Histoire de Vasco*, Paris : Gallimard, 1956, p. 197-213. Comme Hugo, Vasco échoue, mais la valeur de ces personnages réside moins dans la réussite que dans le scandale qu'ils provoquent par la démesure de leurs entreprises. Notons que Sartre et S. de Beauvoir se rappellent avoir beaucoup bu sous l'Occupation ; Sartre voyait dans l'alcool « un certain plaisir parce qu'il y avait une espèce de risque », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 404. De même, Ionesco confie avoir beaucoup bu à une période pour échapper à un monde qu'il jugeait trop terne, *Journal en miettes*, cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XXV.

[3] E. Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 263.

[4] E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, *op. cit.*, p. 87.

[5] E. Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 263-264.

[6] E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 9.

[7] E. Ionesco, *Le Blanc et le Noir*, Paris : Gallimard, 1985, p. 42.

[8] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 387.

[9] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1066.

Orphée sent qu'« Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air »[1]. Pour exprimer la même idée, Jules, dans *Nekrassov*, s'emporte contre ses employés, utilisant l'image du feu : « j'ai du feu dans mes veines et je suis entouré par des tièdes »[2]. La sensation douce, agréable que procure le tiède est repoussée au profit du rafraîchissant ou de l'ardent, finalement semblables. Antigone proclame sa démesure – « Moi, je veux tout, tout de suite […] ! Je ne veux pas être modeste, moi »[3] –, l'assume jusqu'à la mort. Goetz s'exprime de manière très similaire face à Nasty : « Je ne serai pas modeste. […] La modestie est la vertu des tièdes »[4]. Ces personnages refusent, chez les autres comme en eux-mêmes, l'état de tranquillité que la médiocrité garantit. Cocteau renforce le caractère excessif de ses personnages en les confrontant à des êtres mesurés, raisonnables. Ismène, au cours de la discussion avec sa sœur, explicite ce qui les distingue ; voyant en Antigone une jeune femme excessive et spontanée, elle dresse son propre portrait par contraste : « Moi, je suis plus pondérée »[5]. Cocteau voit en Antigone « sa sainte » parce qu'« elle ne plaide pas selon les règles »[6], et partage avec Anouilh la reprise du mythe de cette jeune femme, « fille […] de l'orgueil d'Œdipe »[7], dont le comportement indigne Créon : « Voilà beaucoup d'orgueil »[8], « L'humain vous gêne aux entournures dans la famille »[9]. Œdipe, comme Antigone, arrête l'attention des deux dramaturges ; Cocteau le met en scène dans *Œdipe-Roi* et dans *Œdipus rex*, tandis qu'Anouilh, avec *Œdipe ou le Roi boiteux*, insiste fortement sur l'orgueil d'un homme d'abord disgracieux, boiteux[10], qui devient un roi courageux. A la fin de la pièce, Créon constate que, même aveugle et ayant tout perdu, Œdipe est « orgueilleux encore » : « C'est tout ce qu'il me reste », répond ce dernier. « L'orgueil est rude chez vous, conclut Créon. Qu'avez-vous donc à vous tenir si raides, les Œdipes, les Antigones ? »[11].

[1] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 392.
[2] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 714. Jules est lui-même réprimandé par Mouton, le président du journal, qui lui reproche de publier un journal « mou. Tiède », p. 725. Lady Linda, dans *L'Invitation au château*, s'exalte auprès de son amant : « rien de tiède, Patrice, entre des êtres comme nous ! », *op. cit*., p. 708.
[3] J. Anouilh, *Antigone*, *op. cit*., p. 95.
[4] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 436.
[5] J. Cocteau, *Antigone*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 24. Dans *Rhinocéros*, Jean, installé à une terrasse avec Bérenger, lui explique la différence qu'il voit entre eux : « tout est affaire de mesure. Contrairement à vous, je suis un homme mesuré », *op. cit*., p. 565. Par la suite, ce que Jean présente comme une qualité qui lui est propre le pousse à suivre la masse et à devenir un rhinocéros. La mesure vantée n'est qu'une des formes de la médiocrité.
[6] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 235.
[7] J. Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 67-68.
[8] J. Cocteau, *Antigone*, *op. cit*., p. 312.
[9] J. Anouilh, *Antigone*, *op. cit*., p. 68.
[10] Le boiteux, parce qu'il achoppe, est scandaleux.
[11] J. Anouilh, *Œdipe ou le Roi boiteux*, *op. cit*., p. 1239-1240.

Le thème de la médiocrité est si important dans le théâtre de Montherlant que lui-même a conscience que c'est ce que la postérité retiendra de lui : « Ce dont on se souviendra de moi, – ceci exactement et rien d'autre : De mon œuvre : « En prison pour médiocrité » »[1]. Dans *Brocéliande*, Montherlant imagine Persilès, un homme qui s'efforce d'échapper à son existence médiocre ; découvrant qu'il descend de saint Louis, il se sent enfin exceptionnel du fait de cette origine glorieuse, mais on lui apprend que c'est le cas de beaucoup d'autres personnes. Cette nouvelle, qui le ramène à sa médiocrité, lui semble si intolérable qu'il se tue[2]. Le dramaturge prête à ses personnages le même mépris que lui-même conçoit pour la médiocrité. Gillou, dans *Fils de personne*, n'a pas l'affection de son père Georges, qui ne parvient pas à admettre la médiocrité de son fils. Dans sa préface à *Fils de personne*, Montherlant rend explicite le parallèle entre son public et Gillou : « les spectateurs français de 1943 ne peuvent pas être choqués par les traits de Gillou qui écœurent Georges : Gillou, c'est leur fils à eux, […] et c'est aussi eux-mêmes. […] Bref, cette charge contre le Français moyen, jouée devant une salle de Français moyens, a grande chance de n'être pas appréciée »[3].

Le scandale est étroitement lié à la démesure. Dès lors, scandale et médiocrité sont antinomiques et se condamnent réciproquement : le scandale aspire à la démesure, la médiocrité à la modération. Marcel Aymé explique ainsi l'une des fonctions du scandale : « En période de révolution, on a souvent recours au scandale pour tenir les foules en haleine et réchauffer les enthousiasmes un peu tièdes » ; il est « une arme commode contre les éléments modérés »[4]. Aymé voit donc en lui un moyen efficace de pousser à l'action et de sortir d'une forme d'indifférence et de mollesse. Au théâtre, le scandale exerce la même fonction dynamisante et exaltante ; Ionesco en affirme la nécessité dans ses *Notes et contre-notes* : « Il faut que cela devienne parfaitement « choquant » » pour que les

[1] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 170. C'est la célèbre réplique du roi Ferrante qui entraîne l'enfermement de Pedro, son fils, dans *La Reine morte*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972.

[2] Cocteau prête cette hantise de la médiocrité à certains de ses personnages, qui créent le scandale sans autre but que celui de n'être pas médiocres. Dans *La Machine à écrire*, Maxime s'accuse d'avoir écrit les lettres anonymes, prenant le risque d'être arrêté par la police ; cette action n'a pas d'autre motif que la notoriété : « ma médiocrité me dégoûte et […] je voulais briller n'importe comment, pour n'importe quoi », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 927. Cet aveu est très proche de celui de Liane dans *Les Monstres sacrés*, qui s'invente une aventure avec Florent, homme marié à Esther, comédienne renommée, et qui en répand la rumeur ; elle explique ainsi son geste : « Il fallait que j'éclate. J'ai une vie très médiocre », *op. cit*., p. 810. Quant à Jean dans *Tous contre tous* d'Adamov, il veut et va exister, ne supportant plus de passer inaperçu : « Les autres, on les voit, on les écoute, pas moi », *op. cit*., p. 151. Il prend alors la parole sur la place publique devant la foule. Même explication aux agissements du tueur de *Tueur sans gages* ; Ionesco souligne le désir de publication de ce personnage, désir qui l'amène à dépasser un physique peu avantageux puisqu'il est « tout petit » et borgne, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 516-527. Cocteau évoque la même impossibilité que Montherlant à vivre normalement après avoir cru échapper à un destin banal. Racontant la tradition à l'origine de sa pièce *Bacchus*, il explique que les lauréats, élus pour prendre le pouvoir un temps limité au cours des fêtes des vendanges, « refusaient ensuite de retrouver leur vie médiocre », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 12.

[3] H. de Montherlant, « Préface », *Fils de personne*, *op. cit.*, p. 271.

[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 163.

spectateurs ne donnent pas à la pièce « une signification [...] habituelle, médiocre »[1]. Selon Sartre, les écrivains de la génération d'après 1918 « se sont limités, par probité, à nous raconter des vies médiocres et sans grandeur, alors que les circonstances forgeaient des destins exceptionnels dans le Mal comme dans le Bien » ; en effet, les évènements historiques, politiques, invitent à l'exceptionnel à ce moment-là. Sartre constate ensuite que la génération suivante, la sienne, doit, plus encore, faire un choix entre l'abjection et l'héroïsme, « les deux extrêmes de la condition humaine »[2]. Par le Bien ou le Mal, le haut ou le bas, « n'importe comment », il s'agit d'être exceptionnel. Ce que Cocteau dit de l'excentrique marquise Luisa Casati dans *La Difficulté d'être* pourrait parfaitement s'appliquer à lui-même : « Un jour, elle décida de pousser son type à l'extrême. Il ne s'agissait plus de plaire, de déplaire, ni d'étonner. Il s'agissait de stupéfier »[3]. Cocteau refuse la facilité, qui consiste à présenter des pièces convenables, qui ne suscitent pas de remous, en ayant conscience que cela permet de s'en sortir à moindre frais : « Ne s'en tirent que les demi-solde : Montherlant. Plus bas, on s'en fiche. Plus haut, on s'effraye »[4].

Cocteau est injuste avec Montherlant ; certes, ce dernier affectionne la litote, figure qu'on associe spontanément à des valeurs et règles classiques telles que la bienséance et la mesure. Dans *La Ville*, Montherlant prête à Sevrais son propre goût pour la litote : « toutes ces tirades de Pyrrhus, ça me parait tellement mièvre, tellement faux, tellement mort auprès de ce que je sens en moi. Le théâtre classique n'est bien que dans la litote »[5]. Montherlant, confiant son « vieil éloignement gréco-latin pour la démesure »[6], déclare que c'est précisément ce sentiment qui a orienté son choix de confier la mise en scène de sa pièce à Jean Meyer : « *La Ville* ne sera jouée que mise en scène par Jean Meyer [qui] a dirigé ses interprètes dans ce sens où tout est simplicité, litote, retenue, le « rien de trop » de l'oracle grec, où une seule fois la flamme éclate, non deux »[7]. Pourtant, la litote ne se confond pas avec l'euphémisme ; elle n'atténue pas, mais feint d'atténuer ; Montherlant a conscience de la subtilité et de l'ambiguïté de ce procédé lorsqu'il remarque que « La réserve donne la force et la force donne la réserve »[8]. Ainsi, la litote, paradoxalement, parce qu'elle en dit moins que ce qu'on attendrait, est une forme de démesure.

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 168.
[2] J-P. Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 247.
[3] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 908
[4] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 67. L'assimilation de Montherlant à un « demi-solde » est relativement surprenante ; Montherlant avait manifesté à plusieurs reprises son admiration pour le travail de Cocteau.
[5] H. de Montherlant, *La Ville dont le prince est un enfant*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 881.
[6] H. de Montherlant, « Notes postérieures à la création », *op. cit.*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 835.
[7] *Ibid*., p. 830.
[8] *Ibid*., p. 819.

Le désir d'élévation, qui se manifeste par l'orgueil et la démesure, trouve sa forme la plus ambiguë dans le rapport des auteurs à la religion.

Outrage à la religion

Du mythe à la légende : la figure du saint

Le dramaturge établit fréquemment un rapprochement, voire une identification, entre lui, ou ses personnages, et deux figures religieuses qui le fascinent : l'ange – surtout Cocteau – et le saint – principalement Genet –, à la fois supérieures et ambiguës. Le choix de la figure du saint ménage le passage du mythe à la légende. Cocteau aime les récits à caractère merveilleux et s'en inspire volontiers pour son théâtre : il reprend la quête du Graal dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, avoue emprunter « à la légende […] les noms de [s]es personnages »[1] pour *Renaud et Armide*. La légende déforme ou amplifie des évènements plus ou moins historiques : elle laisse place à l'imaginaire et embellit la réalité ; en cela, elle peut convenir à un théâtre en quête d'intrigues fabuleuses, qui célèbrent de hauts personnages.

Le saint, personnage à part et au-dessus des hommes, surhumain – à l'origine, la légende est une vie de saint, ou le recueil qui la contient –, séduit les auteurs[2]. Il constitue un modèle, un exemple, se distingue par sa foi ardente et sa vertu bienfaisante. Dès lors qu'on recourt à un personnage de saint, on crée une hiérarchie aiguë entre les autres et lui, mettant en évidence sa supériorité. Les dramaturges, attachés à la nature « antisociale »[3] du saint[4], s'identifient explicitement à lui ; mais leur représentation de ce personnage marginal n'est pas traditionnelle[5]. Dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, Galaad, défini par sa perfection et sa pureté, est le saint qui délivre le château de ses sortilèges. Chrétien et peu éloigné de son image habituelle, le saint se double cependant ici de la figure du poète : la fin de la pièce le présente offrant le Graal aux chevaliers, affirmant sa différence

[1] J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *op. cit*., p. 968.

[2] Les Romantiques ont développé l'attrait pour le surhumain, pour l'homme qui se dépasse, et Nietzsche, avec *Ainsi parlait Zarathoustra*, l'a théorisé. Les artistes peuvent être ces « grands hommes », S. de Beauvoir en est convaincue : « Les gens demandent […] le non-humain, le surhumain, le Grand Homme », *La Force des choses II*, Paris : Gallimard, 1963, p. 230. Analysant les rapports du public à Sartre, elle généralise le cas particulier de ce dernier à tout écrivain : « [l'opinion] ne [...] pardonne [à l'écrivain] ses privilèges que s'il lui apparaît comme l'Autre, ce qui flatte son goût des mythes et des idoles » ; « Mais l'Autre, c'est l'inhumain », p. 66. Fort de cette exigence du public, le dramaturge peut jouer de son image et la tourner à son avantage, s'autorisant l'orgueil que nourrit entre autres son propre rapprochement avec des figures religieuses telles que l'ange ou le saint.

[3] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 104.

[4] Dans *La Photo du colonel*, Ionesco confiait avoir éprouvé la tentation de « devenir un saint », Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XXII.

[5] A part peut-être celle de Saint François d'Assise chez Aymé. Il y apparaît sous l'apparence d'un moine que personne, sinon Clérambard, ne peut voir, et, « adorable vision », il enseigne le Bien à ce dernier, *Clérambard*, *op. cit*., p. 195.

et sa séparation d'avec les autres : « Je ne suis que poète », « Mes armes sont sans tache et je ne peux prendre contact avec personne »[1]. Galaad, tel que le décrit Cocteau, « amène le désastre et le désordre » : il est donc scandaleux, tout en étant saint. Dans *Clérambard*, une figure de saint plus insolite encore se dessine, celle de la Langouste, ce personnage de prostituée en qui le comte voit un être « proche de Dieu », alors qu'elle mène une « vie scandaleuse »[2]. Sa sainteté n'est pas « détachée de certaine aspiration profane »[3] ; ainsi, le saint, dans l'imaginaire des auteurs, peut être envisagé indépendamment de la religion pour ne plus être qu'une figure exceptionnelle et supérieure. Par ce lien avec le scandale, la Langouste devient ambiguë, car en rapport avec le Mal. Sartre, dans *Saint Genet*, notait « le cri d'orgueil » que signifie l'indifférence de la sainte au jugement d'autrui[4]. Si le saint est intouchable, comme le rappelle Galaad, c'est aussi parce qu'il ne veut pas être touché, se mettant hors de portée de l'homme, et même de Dieu. Cocteau, dans *Le Passé défini*, aspire à « Devenir un saint laïc »[5] : dépouillé du dogme, de la soumission à Dieu, le saint laïc a sa propre morale, distincte, voire opposée, à la morale chrétienne.

Genet théorise la sainteté telle qu'il la rêve : elle ne doit pas être « facile, polie, aux formes éprouvées »[6], elle « conduit au Ciel par la voie du péché » ; il s'agit de « vivre selon le Ciel, malgré Dieu »[7], et d'« obtenir la reconnaissance du mal »[8]. L'élévation reste une obsession, comme l'indiquent les références au Ciel, mais elle ne s'effectue plus par la voie traditionnelle de la dévotion ; au contraire, le saint prouve sa supériorité par sa capacité à se couper de Dieu et des hommes par le choix du Mal. Genet veut « réussir [s]a légende »[9], qui consiste à atteindre la sainteté telle qu'il la définit :

> J'étais un bâtard, je n'avais pas droit à l'ordre social. Qu'est-ce qui me restait si je voulais un destin exceptionnel ? [...] Il me restait à désirer être un saint, rien d'autre, c'est-à-dire une négation d'homme.[10]

Tout est résumé dans cet aveu : l'influence du regard de la société qui a fait de lui un être à part, un bâtard ; la réaction de l'auteur pour transformer cette image négative en un signe de singularité et d'exception ; l'élaboration de sa propre légende, unique et scandaleuse, marquée par le refus (« négation »). La morale commune est rejetée, le traître célébré : Saïd en est l'exemple type. Ommou, fascinée par lui, propose de « baver toute une

[1] J. Cocteau, *Les Chevaliers de la Table ronde*, *op. cit.*, p. 656.
[2] M. Aymé, *Clérambard*, *op. cit*., p. 75-77.
[3] *Ibid.*, p. 157.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 247.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 53.
[6] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 237.
[7] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 57-58.
[8] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit*., p. 232.
[9] *Ibid.*, p. 233. La convocation d'images chrétiennes se poursuit jusqu'à la fin du livre, « Héroïsé, […] devenu [s]a Genèse », p. 306.
[10] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 28.

histoire… écrite ou récitée… baver l'histoire Saïd »[1]. Ce personnage, par son action et par le regard des autres, accède à la légende : son histoire mérite d'être écrite et lue. Les traîtres sont donc des figures de sainteté, et Cocteau, parlant des Judas, métonymies des traîtres, assure dans *Le Passé défini* que « la plus belle place de saint leur est réservée »[2]. Quant à Sartre, s'il méprise le « jeu périmé de la sainteté »[3], il cède au plaisir de mettre en scène le personnage qui incarne peut-être le mieux la théorie genetienne de la sainteté : Goetz. Traître, criminel, fratricide, le personnage principal de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu* se lance un défi : « je parie d'être un saint »[4] ; le saint traditionnel n'intéresse pas Sartre, il va donc faire de Goetz un être doublement exceptionnel, par son aspiration à une sainteté particulière : « Je suis un saint à l'envers »[5]. Goetz cherche à « être par-delà les hommes au plus haut ou au plus bas comme [il] veu[t] »[6]. L'alternative entre haut et bas ne comporte pas une solution meilleure que l'autre ; peu importe le choix : le fait d'être au-dessus ou au-dessous des autres suffit à se mettre dans une posture scandaleuse qui garantit une forme de supériorité, voire de pouvoir[7].

La figure de l'Ange : « tout le monde se méfie de lui car l'ange, c'est celui par qui le scandale arrive »[8]

De la même manière que l'imagerie traditionnelle du saint est pervertie par les dramaturges, l'ange devient une figure majestueuse du scandale. Il n'est pas le doux et charmant intermédiaire entre les hommes et Dieu[9], dont il est le fidèle serviteur. Il n'est pas l'ami de l'homme, comme les anges gardiens dans *Le Cortège* de Marcel Aymé, ni l'attendrissante apparition dépeinte à la fin de *Clérambard*. Il est le mauvais ange, qui inspire la peur et un certain respect, l'ange rebelle. Par son éminence, il est supérieur aux

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 732.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 379.
[3] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 230.
[4] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 427.
[5] *Ibid.*, p. 532.
[6] J-P. Sartre, « Manuscrits de la phase préparatoire », *Le Diable et le Bon Dieu, op. cit*., p. 509.
[7] A la fin de la pièce, néanmoins, Goetz fait un choix : il part faire la guerre, prend parti. Cette forme nouvelle de la sainteté, formulée par Genet, représentée dans la pièce de Sartre, accentue la marginalité et la supériorité initiales du saint traditionnel. Il est proche du criminel par l'absence d'accord entre la société et lui, E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 28. Le personnage de Ghelderode dans *Images de la vie de Saint François d'Assise* prend conscience de cette proximité entre le saint et le criminel, sur lesquels la société porte un regard similaire : « Je ne suis plus un homme, on s'écarte de moi ! », « On doit me prendre pour un aliéné ! », « Les enfants m'insultent !... Les chiens me mordent... Les gens ricanent » ; d'abord abattu par ce constat, il se reprend – « Mais je n'ai plus à m'occuper du jugement des autres !... Je ne suis plus comme les autres » – avant d'annuler la distinction entre le Mal et le Bien : « Il n'y a que les saints et les criminels qui entendent des voix!... Je n'ai ni la force du bien, ni du mal ! », *op. cit*., p. 37. La légende ne consiste donc pas à enjoliver, mais à élever de manière originale.
[8] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit*., p. 1137.
[9] Remarquons que l'ange, comme le saint, exerce une fonction sociale : il est un messager, il établit un lien avec la société. Cette idée reste à l'esprit des auteurs, bien qu'ils envisagent surtout cette figure sous l'angle de sa séparation, de sa différence par rapport aux hommes.

autres ; par sa différence, il les scandalise : en cela, il peut être une figure mythique de l'auteur, ou, à défaut, illustrer l'image ascensionnelle qu'il souhaite asseoir.

Sartre brise les clichés sur l'ange dans *Bariona*, à travers une tirade du récitant, qui revient sur l'apparition de cette créature au héros :

> J'y ai longtemps cru à cette image […] parce qu'elle m'éblouissait […] Mais depuis […] j'ai changé d'avis […] il a sur la figure un petit air louche […] Tout le monde se méfie de lui car l'ange, c'est celui par qui le scandale arrive.[1]

Le récitant explique ensuite qu'on le confond d'abord avec un diable, mais qu'il est en fait un homme choisi par Dieu. La description sartrienne de l'ange, ici, n'est donc pas séparée du divin. Chez Marcel Aymé, les anges gardiens sont aussi les exécutants des volontés divines ; seul Kerub, un démon qui a pris l'apparence d'un bon ange, tente de faire dévier Muriel, un ange gardien, de la voie du Bien pour qu'elle encourage Emilie à l'adultère : « Les anges gardiens ont leur routine et si vous avez pris le parti de vous y enfermer, je n'ai rien à dire »[2]. Le démon, rapidement mis hors d'état de nuire, a néanmoins exercé son pouvoir de séduction et s'écarte de la norme, ce qui le rend plus marquant que les personnages sommaires des autres anges ayant choisi de servir Dieu.

La figure angélique n'est pensée en dehors du divin qu'avec Genet et Cocteau. Si les anges ne semblent pas être cohérents avec l'univers de Genet, qui confie le « malaise que l'idée de ces êtres célestes [lui] cause »[3], et si, selon Sartre, « sa pédérastie qui réclame des monstres, des démons ne leur est pas favorable »[4], ils sont pourtant des créatures auxquelles Genet s'identifie volontiers. C'est qu'il les débarrasse de leurs attributs conventionnels pour en faire des figures de scandale[5]. Genet se réclame donc de la figure de l'ange – de préférence déchu –, mais n'en fait pas un personnage privilégié de son

[1] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit.*, p. 1137.
[2] M. Aymé, *Le Cortège*, *op. cit.*, p. 1153.
[3] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 222.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 483.
[5] Ainsi, évoquant la manière dont Genet fait évoluer Divine dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Sartre conclut ceci : « Une morale naît, qui n'est pas l'habituelle morale... et moi, plus doux qu'un mauvais ange, par la main je la conduis », *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 513. Le créateur s'assimile à un personnage angélique ambigu, qui mène sa créature au scandale, et, par là même, choque son public. L'ange, pour Genet, est un malfaiteur qui tire son prestige de ses actions condamnables. Dans *Miracle de la rose*, il déplore la fermeture de Mettray, colonie pénitentiaire qui regorgeait de ces êtres sublimes : « il fallait bien que nous fussions des anges pour nous tenir élevés au-dessus de nos propres crimes », *op. cit.*, p. 167. Enfin, dans *L'Ennemi déclaré*, Genet confie aimer « être dans la réprobation, comme […] Lucifer aimait être dans la réprobation de Dieu », admettant que « c'est de l'orgueil », *op. cit.*, p. 15. Lucifer, ange déchu, est paradoxalement une créature élevée qui tient sa hauteur de son orgueil et de son opposition à toute autorité, fût-elle légitime. Se comparer à lui, c'est assumer une forme de supériorité originale, qui implique la séparation avec les autres. Diamotoruscant, le personnage de diable de Ghelderode dans *La Mort du docteur Faust*, souffre au contraire d'être séparé des autres – étymologiquement, le diable est lié à la notion de séparation –, de ne pouvoir ressentir aucune émotion à leur contact.

théâtre. Pas de trace de cette créature dans son œuvre. Sartre a raison de remarquer que les anges sont bien plus des personnages coctaliens[1].

Cocteau revendique par ailleurs cet attrait pour eux, fier d'avoir lancé « la mode des anges »[2]. Il les dessine, en fait les héros de poèmes et des personnages à la scène. Dans « L'Ange et Cocteau », P. Macris relève le caractère surprenant de l'amour de Cocteau pour une créature issue de l'imagerie chrétienne, malgré son rapport complexe et critique à la religion. L'ange coctalien, tel que le résume P. Macris, est l'a-social, il ignore la distinction entre le Bien et le Mal et s'oppose à l'humain, à ce qui est conventionnel[3]. Dans *Orphée*, Heurtebise, le vitrier dont les vitres accrochées dans le dos suggèrent des ailes, est l'ange gardien d'Orphée et d'Eurydice ; le caractère scandaleux de l'angélisme ressort dans une scène qui le représente « suspendu en l'air au lieu de tomber »[4], après qu'Orphée a retiré la chaise sur laquelle il se dressait. Cocteau tenait particulièrement à l'effet spectaculaire que cette action devait produire sur le public : il explique précisément le système qui permet à l'acteur de rester en l'air, et insiste sur le décor « où le moindre détail joue son rôle »[5]. Eurydice, qui surprend Heurtebise dans cette position inhabituelle, en est choquée : « J'ai eu toutes les peines du monde à étouffer un cri. […] Ne m'approchez pas ! […] Vous me faites peur ». Elle finit par le chasser, exaspérée et indignée. Heurtebise[6] contient dans son nom même les germes du scandale : il est celui qui « heurte », qui frappe brutalement. Eurydice comprend qu'il sort de la norme, est différent : « Je vous croyais de ma race »[7].

Ainsi décrite, on comprend en quoi la figure de l'ange séduit un dramaturge en quête d'une image mythique de lui-même. Figures intrinsèquement liées au scandale, les anges, « ces emmerdeurs à plumes »[8], ne correspondent pas, dans l'imaginaire de Cocteau, à la représentation traditionnelle qu'on en a :

> Pureté dans la débauche […], amoralité naïve […] : voilà les signes de ce que nous nommons l'angélisme et que possède tout vrai poète […] Il est évadé en quelque sorte, sans matricule […]. Cet état mixte, difficile à comprendre pour le spectateur […], ne va pas sans scandale […] à cause du choc qui résulte d'un tel état.[9]

---

[1] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 483.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 423.
[3] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *op. cit.*, p. 78-79.
[4] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 398.
[5] *Ibid*., p. 387.
[6] Personnage cher à Cocteau, qui lui consacre également plusieurs poèmes.
[7] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 398-399.
[8] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1963, p. 276. Le poème de Cocteau intitulé « L'ange qui tire la langue » fige le personnage dans un geste provocant : il contrevient aux règles de la morale, de la politesse, *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1999.
[9] J. Cocteau, *Le Secret professionnel*, *Romans, poésies œuvres diverses,* Paris : Librairie Générale Française, 1995, p. 500-501.

Le poète est donc un ange, partageant avec lui sa liberté souveraine, son caractère exceptionnel et complexe aux retombées tapageuses. Dans *L'Aigle à deux têtes*, le pseudonyme de Stanislas, poète anarchiste, explicite ce lien entre poète et ange ; c'est sous le nom d'Azraël, l'Ange de la Mort, qu'il publie ses écrits scandaleux et c'est ainsi que la Reine décide de l'appeler ; la figure d'un ange est donc associée au scandale. On peut voir en Stanislas un ange déchu, qui s'est révolté contre l'autorité et contre Dieu, incarnés par la Reine. Comme Stanislas, Ivo, le poète du *Voleur d'étoiles*, dérange : incompris, utilisé par le pouvoir, il meurt sans être reconnu, mais ses actions l'élèvent chaque fois davantage ; volant les étoiles puis décrochant la Lune, Ivo atteint enfin, en mourant, le Ciel, accueilli au Paradis. A la réplique du premier ange qui apprend à Ivo sa fonction – « Tu seras poète angélique » – fait écho celle du troisième ange : « Tous les anges sont des poètes »[1]. Ivo, condamné sur terre, est célébré au Ciel, artifice dramaturgique qui permet à l'auteur de proposer une relativisation des notions de Mal et de Bien.

Un rapport complexe à la religion

Le scandaleux refuse de se plier à la volonté de Dieu, la brave. L'hybris, dans son acception religieuse, est assumé, et bon nombre des pièces des dramaturges ont provoqué le scandale par excellence, le scandale religieux, de *Bacchus* à *Clérambard*, en passant par *Le Diable et le Bon Dieu* et *Fastes d'enfer*[2]. Le théâtre, souvent comparé à une cérémonie religieuse[3], est un lieu particulier pour faire scandale. Tour à tour envisagé comme un espace sacré, ou au contraire dépravé – par Rousseau par exemple –, il est choisi par les auteurs pour devenir le lieu du scandale. Dans *Le Balcon*, Genet, en faisant du bordel une métaphore du théâtre, révèle son caractère sacré dans toute son ambiguïté : maudit comme le bordel, le théâtre est aussi en contact avec le divin. Irma, parlant de son établissement – visité par un évêque, et dont l'un des personnages est l'« Immaculée Conception de Lourdes » –, s'emporte : « la maison décolle vraiment, quitte la terre, vogue au ciel ». Carmen voit presque en Irma une figure divine : « vous êtes bonne […] madame Irma. Votre maison a pour elle d'apporter la consolation »[4]. Ainsi, le théâtre entretient des liens avec la religion, qu'elle le fascine ou l'irrite, ou les deux à la fois.

L'intérêt du théâtre qui nous intéresse réside justement dans le rapport complexe des dramaturges à la religion. Athée, chrétien qui doute, qui blasphème à l'occasion, ou

[1] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 372.
[2] Rien de nouveau, puisque la critique de la religion est une tradition littéraire ancienne qui n'est pas réservée au théâtre. D'autres ont été à l'origine de polémiques virulentes – pour ne prendre qu'un exemple relativement proche, les surréalistes choquaient par des formules aussi provocantes que « Dieu est un porc ».
[3] Nietzsche voyait dans le dithyrambe dionysiaque l'origine de la tragédie, faisant ainsi du théâtre un genre issu du divin.
[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 292-293.

simplement anticlérical, comme Vian, le dramaturge aborde le thème de la religion d'une manière qui provoque de vives réactions du public et de la presse catholiques. La position du dramaturge parait parfois claire : c'est le cas de Ionesco, qui dit vouloir exprimer « le besoin essentiel, aigu [...] de religion et de métaphysique » dans son œuvre[1]. Son choix de se consacrer majoritairement au théâtre laisse supposer que c'était d'après lui le genre le mieux à même de rendre ce sentiment religieux. Pourtant, il confie à Simone Benmussa ses doutes sur sa position par rapport à la religion : « Je ne sais pas moi-même si je suis chrétien ou non, religieux ou non, […] seulement je suis de formation chrétienne »[2]. Lorsqu'on lui pose la question « Etes-vous croyant ? », Ionesco fait cette réponse ambiguë : « J'ai besoin de l'être »[3]. Quant à l'un de ses personnages les plus célèbres, Amédée, il porte un prénom qui signifie « celui qui aime Dieu »[4], et s'envole vers le ciel. Comme Ionesco, Beckett semble fasciné par l'idée de l'existence d'un Dieu : consciente ou non, assumée ou niée, cette fascination est visible dans leur théâtre, et l'auteur d'*En attendant Godot*, bien qu'il en ait refusé une interprétation religieuse, parsème sa pièce d'allusions au divin.

Montherlant a un rapport tout aussi ambigu avec la religion : si la religion catholique lui a été transmise – « ma famille est catholique et dévote »[5] –, il a par la suite annoncé « à grand fracas qu'il avait perdu la foi. En 1930, il écrira à l'éditeur de l'Almanach catholique pour qu'il supprime son nom maintenu par abus, raconte P. Sipriot. En 1935, il refusera de signer un manifeste sur l'affaire italo-éthiopienne car il émanait d'un « groupe de catholiques » »[6]. Pourtant, la Bible constitue pour lui une source d'inspiration et une autorité. Evoquant *Le Maître de Santiago*, il justifie les « paroles de don Alvaro, qui font scandale chez les chrétiens d'aujourd'hui », rappelant qu'elles « paraphrasent les paroles de l'écriture, ou d'auteurs sacrés »[7] ; il constate alors le paradoxe d'une telle pièce : « Moi, incroyant[8], je passe de là à exalter le catholicisme dans des œuvres de fiction littéraires »[9]. De plus, Montherlant refuse d'être associé au roman *Les Amitiés particulières,* publié en 1943, « un des livres […] des plus néfastes pour l'enseignement chrétien »,

[1] E. Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XCV.
[2] *Ibid*., p. 1748.
[3] Phrase citée à l'exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010.
[4] C'est aussi le nom d'un personnage de *Quoat-Quoat* d'Audiberti.
[5] Article « Notes relatives à la religion et aux passions » paru dans *La Nouvelle Revue Française*, 1er mai 1923, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 283.
[6] *Ibid.*, p. 280.
[7] H. de Montherlant, « Le blanc est noir », *Théâtre*, *op. cit.*, p. 537. Notons que Cocteau avance exactement les mêmes arguments pour défendre *Bacchus*.
[8] « Combien j'aimerais à penser que vous êtes réellement un catholique croyant et pratiquant », confie Paul Claudel à Montherlant dans une lettre de 1920 rédigée après sa lecture de *La Relève du matin*, cité dans *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 95.
[9] H. de Montherlant, *Le Maitre de Santiago*, *op. cit.*, p. 691.

« épouvantable machine contre la religion »[1]. Le roman de Peyrefitte traitait du même sujet que *La Ville*, mais les intentions étaient opposées selon Montherlant : « ce que dit le Supérieur de *La Ville*[, c]'est la voix même du catholicisme, et les vrais catholiques ne s'y sont pas trompés »[2]. L'auteur de *La Ville* tente de s'expliquer sur son rapport à la religion dans l'article « Notes relatives à la religion et aux passions » publié dans *La Nouvelle Revue Française* le 1er mai 1923, proche du pari pascalien : « Ai-je la foi ? C'est à voir. […] y a-t-il un Dieu ? Ma raison ne me le prouve, ni mon cœur ne le réclame. Mais la pratique sans la foi n'est pas forcément une hypocrisie ni un illogisme. Dans le doute, je ne m'abstiens pas : c'est cela que vous appelez inconséquence ? »[3].

Quant à Cocteau, en plus d'entretenir des rapports conflictuels avec les catholiques, il était intérieurement tourmenté par la question religieuse. Sa *Lettre à Maritain*[4], publiée en1926, annonçait son retour tonitruant à Dieu et à l'Eglise. Ses œuvres cumulent pourtant les blasphèmes, et il confie, dans *Le Passé défini*, les affinités du poète avec l'outrage au sacré : « [Le] parfum d'hérésie. Le seul qui me convienne. (Qui convienne aux poètes) »[5]. Genet, que Vian s'amuse à présenter comme l'un des « meilleurs auteurs religieux », affirme son athéisme : « je ne crois pas en Dieu »[6]. J-B. Moraly situe la perte de la foi dans les années 1920, au moment de la rencontre avec Divers[7]. La religion ne cessa cependant pas d'exercer une fascination sur lui ; livrant dans *Miracle de la rose* son aspiration à une « gloire céleste »[8], Genet fantasmait sur son prénom, partagé avec Jean l'évangéliste[9].

Ghelderode – également classé parmi les « auteurs religieux » dans *Le Dernier des métiers*[10] – explique avec plus de précision sa conception de la religion : « Je n'ai jamais vraiment abandonné la foi – je n'aime pas les parjures – mais je la pratique d'une façon hétérodoxe. Ma religion est panthéiste. Toutes les religions m'intéressent, y compris le bouddhisme… Mais je suis sensible à la poésie du catholicisme »[11]. J. Decock, interrogeant le caractère chrétien du théâtre métaphysique de cet auteur, note son « anticléricalisme délirant et scatologique (*Fastes d'Enfer*) » et l'« absence de transcendance et d'espérance », mais rappelle cette phrase de Camus : « Tout blasphème est participation au

[1] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 230.
[2] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 139.
[3] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 283.
[4] Philosophe thomiste qui a ramené Cocteau vers la religion catholique.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 328.
[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 399.
[7] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, Paris : La Différence, 1988, p. 29.
[8] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 11.
[9] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 1.
[10] La pièce devait être jouée en complément de *L'Equarrissage pour tous*, mais le Directeur des Noctambules la refusa, craignant les réactions du public.
[11] Ghelderode cité par J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 18.

sacré »[1]. Sartre, lui, n'a pas de doute : Dieu n'existe pas[2]. Il est l'« Athée providentiel » pour Mauriac[3], et la bête noire de ceux qui n'apprécient pas que l'on argumente sur Dieu, la foi étant une confiance qui n'exige pas de preuves. Sartre ne ressent pas l'utilité d'un être supérieur à lui et à tous ; c'est là son orgueil d'après S. de Beauvoir[4], et le gage de sa liberté : « tout est permis si Dieu n'existe pas »[5]. Ses rapports conflictuels avec l'Eglise expliquent en partie la mise en scène dans ses pièces de personnages de religieux médiocres, ridicules ou inquiétants.

Le Dernier des métiers

Le mythe du scandaleux élaboré par les dramaturges passe nécessairement par une opposition à l'Eglise et à ses représentants humains, qui condamnent le scandale. Dans *Haute surveillance*, Yeux-Verts se sert de la Bible pour tirer au sort celui qui tuera sa femme en sortant de prison ; l'assassin sera « celui qui tire la première lettre la plus près de l'A »[6]. Même aliénation du Livre dans *Les Séquestrés d'Altona*[7] : Leni explique à Johanna que lors des réunions de famille, la Bible est utilisée pour prêter serment ; à celle-ci, qui s'étonne de cet usage dans une famille qui ne semble pas croire en Dieu, Leni répond : « C'est vrai. Mais […] nous jurons sur la Bible »[8]. Ainsi, les objets, les symboles, les lieux ou les moments du culte sont dénaturés ou pervertis[9].

Les personnages d'hommes d'église sont une cible privilégiée de ce théâtre. Ils sont maltraités par d'autres personnages qui leur manquent de respect ou se débarrassent d'eux, les jugeant importuns[10]. Malatesta multiplie les offenses à l'Eglise : il « a fait bâtir « une église scandaleuse » », « un temple de faux dieux », « [a] fait verser de l'encre dans le

---

[1] *Ibid.*, p. 217.
[2] A. Cohen-Solal rappelle qu'enfant, Sartre était croyant, et qu'il a perdu la foi « par miracle, à l'âge de douze ans, alors qu'il attendait des camarades pour aller en classe », *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 85.
[3] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 238.
[4] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 558.
[5] J-P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris : Gallimard, 1996, p. 36. Si Sartre se sentait libre par rapport à Dieu en qui il ne croyait pas, il fut plus gêné par les représentants de Dieu : il fut notamment mis à l'index par le Saint-Office.
[6] J. Genet, *La Belle*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 61.
[7] Pièce créée en 1959 au théâtre de la Renaissance par F. Darbon.
[8] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 865.
[9] Le prisonnier Harcamone porte une couronne d'épines, J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 25. Le coiffeur s'amuse à dessiner une calotte sur la tête des détenus dans *Le Bagne*, et le mignon, le préféré du caïd, « incline [le dessin du membre du caïd] au moment de l'élévation » à la messe, faisant de ce dernier une sorte de Dieu qu'il honore, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 774-809. Genet, écrivant *Le Bagne*, s'inspire de son expérience de la prison et des colonies pénitentiaires, confiant avoir volé dans les églises et mâché « l'hostie en l'insultant », *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 31. On pense aussi au quatrième épisode du *Sang d'un poète* que Cocteau a intitulé « Profanation de l'hostie ».
[10] Clérambard tue un chien par plaisir, et congédie le maître de l'animal, le curé : « n'empêchez pas les gens de travailler. Nous ne sommes pas ici pour entendre des exhortations ni des *oremus* », M. Aymé, *Clérambard*, *op. cit*., p. 24. Même rudesse de la famille de l'équarisseur de Vian qui chasse et hue les deux sœurs de charité venues frapper à sa porte, B. Vian, *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 1079.

bénitier »[1] et tient des propos violents contre les religieux – « Il faut des prêtres pour faire peur aux femmes, et des églises pour y tuer les gens »[2]. Il envisage même d'assassiner le plus haut représentant de l'Eglise : « L'entreprise est d'une grandeur sublime. L'homme à tuer, c'est le Pape »[3]. Le meurtre de ce personnage éminent est même, pour Malatesta, promesse d'élévation. Si ce dernier renonce à son dessein, les personnages de prisonniers d'Arrabal dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* jouent le jeu jusqu'au bout, montant un spectacle au cours duquel ils crucifient un curé et lui arrachent les yeux. Quant au roi Christophe, agacé par l'archevêque qui « parle trop »[4], il le fait emmurer vivant.

Le type du religieux ridicule, issu d'une tradition ancienne, abonde dans les pièces. Genet s'amuse à créer des personnages de prisonniers ou de délinquants qui se travestissent en hommes d'église, les ridiculisant. Dans *Splendid's*[5], Bravo regrette que « la seule fois qu'[il a] pu mettre une robe, c'était une soutane de curé pour dévaliser une sacristie »[6] ; quant à Roger dans *Le Bagne*, il se déguise en Clarisse avec des torchons[7]. Chez les auteurs, l'homme d'église, obscène et grossier, même au plus haut de la hiérarchie religieuse, blasphème à la moindre contrariété. Dans *Elle*, auprès du photographe qui n'ose pas le toucher, le Pape s'emporte : « Mais bordel de Dieu, touchez, je vous dis ! Je dois être pris : prenez ! »[8]. Quant au révérend du *Dernier des métiers*, il perd son sang-froid lorsqu'il tombe en changeant ses chaussures : « sacré nom de Dieu ! »[9]. Reybaz, qui souhaitait mettre en scène cette « saynète pour patronages », fut obligé d'y renoncer ; Vian l'explique dans une note utilisée par la suite dans la préface : « le Directeur des Noctambules [Pierre Leiris], choqué par le ton hautement profanatoire de cette tragédie, insista délicatement pour qu'on joue autre chose […] Reybaz […] s'inclina, dominé »[10]. Dans cette pièce, le ridicule du personnage est d'autant plus évident qu'il paraît « en caleçon à pois » après qu'on lui a retiré sa soutane[11]. Avec l'habit du Père Saureilles s'évanouissent ici la noblesse et le sublime accordés aux hommes d'église. Souvent représentés comme des êtres malhonnêtes et menteurs, ils contreviennent à la

[1] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 473-474.
[2] H. de Montherlant, « Répliques tombées dans *Malatesta* », *op. cit.*, p. 552.
[3] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 452.
[4] A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 102.
[5] Pièce créée en 1995 au Théâtre des Amandiers de Nanterre par S. Nordey.
[6] J. Genet, *Splendid's*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 235.
[7] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 794.
[8] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 457. Genet place une réplique similaire dans la bouche de son évêque, dérangé par Irma : « Mais laissez-moi nom de Dieu », *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 269. La figure du Pape fut aussi attaquée dans *Le Vicaire*, pièce de Rolf Hochhuth créée en 1963 au théâtre de l'Athénée. L'auteur fit scandale en représentant Pie XII refusant d'envoyer un ultimatum à Hitler concernant la persécution des Juifs, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 643.
[9] B. Vian, *Le Dernier des métiers, op. cit*., p. 45.
[10] M. Lapprand, *Boris Vian, la vie contre*, *op. cit.*, p. 128.
[11] Il arrive le même type de mésaventures au curé de *L'Arrache-cœur* de Vian.

parole de la Sagesse dans le livre des Proverbes[1]. Vian aime particulièrement représenter ces personnages : dans *Le Goûter des généraux*, Monseigneur Roland Tapecul vide une bouteille de porto et accuse son serviteur devant l'assemblée[2]. Le Père Saureilles, dont le lieu d'exercice est « la loge d'une grande comédienne », récite artificiellement les conditions dans lesquelles il s'est senti appelé, comme s'il se livrait à une tirade d'acteur. L'anticléricalisme satirique de Vian est vif et insiste sur l'hypocrisie de ces figures.

Genet aborde de façon presque similaire ce sujet dans *Elle* : le Pape y est montré lors d'une séance de photographie au cours de laquelle il fait une remarque qui trahit le caractère artificiel, affecté de son attitude : « Il va donc falloir reprendre la pose ? Comme tous les jours ». Genet, dans une didascalie, précise que lors de son entrée, au moment où elle bénit le public, « Sa Sainteté est montée sur des patins à roulettes »[3]. Le geste solennel est ridiculisé par le détail trivial des patins, qui révèlent une grandeur factice cherchant à masquer l'absence de grandeur spirituelle[4]. *Elle* est, selon M-C. Hubert, une « pochade burlesque où Genet s'amuse à démystifier le rôle de l'image dans les religions »[5]. Aucune profondeur, aucune foi chez ces figures, à l'image du pasteur « démonté », dans *L'Equarrissage pour tous*, que l'on peut (dés)assembler à souhait, aux sens propre – puisqu'il est littéralement en kit – et figuré, puisqu'on le prive de ses moyens et de sa hauteur en un geste.

Ces personnages, parce qu'ils sont issus d'une tradition qui moque les curés et leurs vices, ne font pas scandale. Ceux qui sont cruels, criminels, en revanche, ont suscité bien plus de réactions dans le public, qui, s'il pouvait éventuellement s'amuser de voir les hommes d'église ridiculisés au théâtre, était choqué qu'on en fasse des monstres. Ghelderode, dans *Fastes d'enfer*[6], met en scène des prélats et prêtres qui, selon l'auteur, représentent les sept péchés capitaux. Assassins de Jan in Eremo, ils sont lâches et assoiffés de pouvoir, en plus d'être répugnants : au début de la pièce, le chapelain « se gave de viande », entraînant l'indignation de Krakenbus qui voit dans ses « claquements de

[1] « Ma bouche profère la vérité […] Toutes les paroles de ma bouche sont justes : il n'y a en elle rien de faux ni de tortueux », Proverbes, 8,7-8.
[2] B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *op. cit.*, p. 1181. Le curé de *L'Arrache-cœur* gagne un combat contre le diable en trichant, B. Vian, *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris : Librairie Générale Française, 2001.
[3] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 456.
[4] Même astuce de mise en scène dans *Le Balcon* : Genet explique qu'il a « choisi de faire grimper les trois Figures fondamentales sur de hauts patins », figures composées d'un juge, d'un général, et d'un évêque. Ce dernier est tellement étranger à la foi qu'il ne sait comment se disposer pour la prière lorsque le photographe le lui demande : il hésite, « mal à son aise », et ne sait comment se placer, « Comment jouer « Le Balcon » », *op. cit.*, p. 327.
[5] M-C. Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet, op. cit.*, p. 95.
[6] Pièce créée en 1949 par A. Reybaz.

mâchoires » « un scandale »[1]. Jeanyves Guérin souligne le soutien enthousiaste de Sartre et de Genet à la pièce, mais rappelle qu'elle fit scandale[2] :

> Sa reprise au Théâtre Marigny donne lieu à une « nouvelle bataille d'Hernani » (René Barjavel). Une partie de la critique et du public se déchaîne. […] Jean-Louis Barrault, cédant aux pressions, exige en vain que soit coupée la dernière scène. La directrice, Mme Volterra, retire précipitamment la pièce de l'affiche. Ghelderode crie au complot clérical, il est lancé en France.[3]

La cabale dénoncée avec indignation par Ghelderode lui fit donc une publicité imprévue.

Quant à la pièce *Images de la vie de Saint François d'assise*, elle dérangea parce que « Ghelderode avait transposé les miracles du saint en pantomimes dansantes au grand scandale du clergé flamand »[4], explique J. Decock. Ghelderode lui-même fait état des réactions de l'Eglise à son traitement théâtral de la religion :

> L'Eglise déconseille deux de mes pièces ; pourtant, je ne suis pas à l'Index. Encore que j'ai dû causer bien du souci. *Mademoiselle Jaïre* est considérée comme blasphématoire par le refus de la charité trop facile de ressusciter cette enfant qui ne le désire pas. *La Farce des Ténébreux* a été considérée comme une parodie de la religion et du culte, alors que c'est une parodie de la franc-maçonnerie. Il y a aussi *Barabbas* et cette coupure de vingt lignes sur la prédestination, exigée par l'archevêque.[5]

Du conseil ferme à la censure, Ghelderode résume les différents modes de la riposte de l'Eglise qui se sentait attaquée par ses pièces jugées scandaleuses[6]. Dans *Bacchus,* le cardinal, manipulateur – quoique profond et humain –, tente en vain d'amener Hans à « entrer dans les ordres », et, à sa mort, ment en disant avoir obtenu son « abjuration signée »[7]. Dans *Opéra*, Roger Nimier revient sur le scandale provoqué par la pièce : « Cocteau a-t-il voulu attaquer l'Eglise ? Si oui, est-il nécessaire de lui dire qu'il est défendu de le faire sur un théâtre ? »[8]. Le critique, par cette question oratoire, rappelle combien, en 1951, il est encore risqué de traiter de la religion dans un espace public comme la scène[9]. Par appât du gain, soif de pouvoir ou désir charnel[1], ces personnages

---

[1] M. de Ghelderode, *Fastes d'Enfer*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1950, p. 269-270.
[2] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 414.
[3] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 218.
[4] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 59.
[5] *Ibid.*, p. 19.
[6] Dans *La Soif et la Faim*, Ionesco imagine le personnage très autoritaire d'un maître qui persécute ses élèves et qui s'acharne à leur enseigner la religion « dans un pays officiellement athée » où « la religion est interdite », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 843. La pièce fit scandale ; deux prisonniers, Tripp et Brechtoll, affamés et assoiffés, sont forcés de se mettre à prier pour espérer être nourris et libérés : trois frères les y contraignent avec stratégie et cruauté.
[7] J. Cocteau, *Bacchus*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1260.
[8] R. Nimier, *Opéra*, 2 janvier 1952, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e République, op. cit.*, p. 264.
[9] Ce risque n'effraie pas Genet : il met en scène un évêque qui, d'après le scénario qu'il a apporté au bordel, prend plaisir à violenter une femme, à laquelle il dit : « je veux apporter le scandale et te trousser putain ». Au fantasme de la luxure s'ajoute celui du scandale, autant de péchés dont rêve de se rendre coupable cet homme d'église, J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 269. Pervers et manipulateur, l'homme d'église est aussi

contreviennent donc à leur mission spirituelle. Face aux représentants humains de l'Eglise, envisagée comme une institution, les auteurs sont donc satiriques, offensifs ; les attaques semblent aussi fortes lorsqu'elles sont dirigées contre Dieu.

Pour en finir avec le jugement de dieu[2]

Les auteurs prêtent à leurs personnages une volonté de s'affranchir du poids de la religion, et plus particulièrement de Dieu ; ils le provoquent, l'ignorent avec mépris, ou nient son existence. Puisque, comme l'explique Genet, « Le ciel des religions est un plafond », puisque « les religions nous emprisonnent dans un univers aussi limité que l'univers de la prison »[3], l'artiste doit dépasser ce ciel limité et contraignant, trouver un moyen d'ascension autre que religieux. Aymé aborde le thème du rejet de Dieu dans *Vogue la galère*, un défroqué se mettant à chanter joyeusement son athéisme :

> Le soir m'en fus au sabbat,
> Que de monde y avait là,
> Dieu le père on renia,
> Tous les saints et *reliqua*.[4]

L'intermède entre les troisième et quatrième actes se clôt sur cette chanson du défroqué qui affirme avec désinvolture la perte de sa foi en Dieu, évoquée dans un vocabulaire familier peu adapté à un tel récit. La fin de la pièce présente le personnage de Simon persuadant les galériens que leur liberté dépend de leur décision de faire le Mal et d'être les plus forts, ce qui leur permettra d'être mis « hors la justice de Dieu et celle des hommes »[5]. La pièce, jouée en 1947, ne fit pas scandale ; Aymé, marqué par les opinions de son père et de son oncle, anticléricaux convaincus, ne cherchait pas autant que dans *Clérambard* à ridiculiser l'Eglise, ni à nier l'existence de Dieu. Son propos était ailleurs, dans une réflexion sur le pouvoir et la liberté, et cette pièce n'empêcha pas la revue *Le Cheval de Troie*, une « revue

---

représenté comme corrompu par le pouvoir ; le vicaire de *Mademoiselle Jaïre* voudrait que la guérison inexpliquée de Blandine soit exploitée par l'Eglise : « Il faudrait […] que ce prétendu miracle profitât de quelque manière à notre sainte religion », M. de Ghelderode*, Mademoiselle Jaïre*, *op. cit*., p. 81. Dans *La Fille qui fait des miracles*, Soupault imagine Vautier, un homme d'église tenant le discours d'un homme politique sans scrupule, fier que son « service de propagande [soit] remarquablement bien organisé », *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*, Lyon : Editions Jacques-Marie Laffont et associés, 1980, p. 78.

[1] L'abbé de Pradts, amoureux du jeune Serge Souplier, oublie Dieu, comble pour un prêtre, ce que lui reproche le supérieur : « Etre prêtre et éluder Dieu ! », H. de Montherlant, *La Ville*, *op. cit*., p. 152. Lors du colloque « Lire Montherlant » à la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, du 25 au 27 novembre 2010, Elisabeth Lecorre a insisté sur le fait que les personnages de hauts prélats, dans le théâtre de Montherlant, sont creusés, humanisés, parfois touchants ; ils ne sont pas seulement des déclencheurs et révélateurs de héros qui s'opposent à eux. Des personnages comme Cisneros ou le Pape dans *Malatesta* brouillent la dualité entre retraite et pureté d'un côté, monde et corruption de l'autre.

[2] Titre d'un texte radiophonique d'Artaud datant de 1947, dans lequel l'auteur dénonçait tout ordre moral, religieux ; il fut censuré la veille de sa première diffusion.

[3] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 58.

[4] M. Aymé, *Vogue la galère*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 257.

[5] *Ibid.*, p. 277.

littéraire de doctrine » publiant notamment des articles de théologie, de faire appel à Aymé pour des textes[1].

Le blasphème est traité avec moins de légèreté dans le théâtre sartrien. Bariona, Goetz et Electre croient en Dieu mais s'opposent à son autorité, persuadés de ne pas en avoir besoin. Bariona affirme ce qui sera sa volonté inflexible pendant la première partie de la pièce : « je veux me dresser contre le ciel »[2]. C'est dans ce sens que le pédagogue athée des *Mouches* a éduqué Oreste, lui conférant un statut au-dessus des autres : « A présent vous voilà […] affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, […] sans religion […] un homme supérieur enfin »[3]. Oreste, pourtant, a reconnu en Jupiter un être divin auquel il va s'opposer, comme sa sœur l'a fait. Electre, « sacrilège »[4] dans sa robe blanche le jour de la fête des morts, a déjà prouvé son besoin de se différencier et de s'opposer à un Dieu qu'elle déteste en insultant et en encerclant de détritus[5] la statue de Jupiter. Les ordures, ignobles, basses, salissent celui qui en est couvert et le rabaissent au profit du scandaleux qui a osé les disposer.

Goetz brave Dieu avec orgueil, voyant en lui le « seul ennemi qui soit digne de [lui] »[6]. La pièce fut interdite aux catholiques à Liège et à Metz par l'évêque de la ville. Elle constituait selon eux « une diabolique insulte à Dieu et à la foi catholique »[7]. *Combat* publia un extrait de la lettre de l'évêque de Liège, s'adressant ainsi aux catholiques : « l'assistance [à cette œuvre] constituerait au sens fort du terme un scandale grave »[8]. A. Cohen-Solal fait le récit détaillé de la réception houleuse de la pièce :

> Dans la salle, le soir de la première, un homme siffla violemment et fut emmené au poste de police où il déclara au commissaire : « Je déteste Sartre ; c'est un empoisonneur de la jeunesse française, un criminel ; il faut le fusiller comme une bête malfaisante ». Climat belliqueux entretenu par les critiques, qui crurent voir dans la pièce « une machine de guerre contre Dieu » ; dans les journaux de droite, on attaqua le « blasphème dérisoire », […] Elsa Triolet expliqua qu[e la pièce] lui faisait penser à Ghelderode.[9]

---

[1] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 49.
[2] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit*., p. 1149. Le roi Christophe, dans une attitude similaire, « brandit son épée contre le ciel », A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 102. Ce thème est très présent dans l'œuvre de Sartre, y compris dans ses récits. Dans « Erostrate », le personnage de Paul Hilbert est fasciné par Erostrate qui brûla le temple d'Ephèse, outrageant la religion et ce qu'elle construit, et, à travers elle, Dieu. Paul, dans son désir de hauteur, constate que l'Histoire n'a retenu que le scandaleux, Erostrate, et pas l'architecte du temple. Quant à Lucien, dans « L'Enfance d'un chef », il « détestait le Bon Dieu » pour sa supériorité de savoir : « c'était Lui qui gagnait » ; or, Lucien veut être un chef, quelqu'un de supérieur, et ne supporte pas d'être surpassé, *Le Mur, op. cit*., p. 163.
[3] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 30.
[5] *Ibid*., p. 16.
[6] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 421.
[7] G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 238.
[8] *Ibid*.
[9] A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980, op. cit.*, p. 540.

Dans *Barabbas* en effet, Ghelderode prête à son personnage une véritable rage contre Dieu : « je mourrai sans me rendre, dans toute la force de ma haine, en blasphémant »[1], « Eternel, toi que j'insulterai chaque jour, donne-moi de la force, du courage, de la méchanceté »[2], clame le personnage éponyme. Dans le même geste qui le fait insulter Dieu, Barabbas se tourne vers Lui, Lui demande de l'aide, trahissant l'ambiguïté de ses sentiments. Ghelderode avait précisé qu'en proposant cette pièce, écrite sur commande, il ne voulait pas « tremper sa plume au bénitier ni faire un pastiche des mystères anciens »[3]. Barabbas est donc complexe, hésitant entre la haine pour Dieu et la fascination pour Lui et son représentant, le Christ[4].

Arrabal est probablement le plus agressif dans ses attaques contre Dieu. Il intitule une pièce *Le Ciel et la merde II*, associant le haut et le plus bas ; Lilit représente le divin pour Falligan : « C'est vous [...] mon chemin ; le livre que Dieu m'offre pour dévorer la mythologie »[5]. S'en suit une parodie de « communion mystique », Lilit crachant dans la bouche de son adorateur. Dieu est évincé au profit de ce personnage féminin, élevé par les personnages masculins. Dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Arrabal multiplie les provocations[6] : le personnage de l'Empereur tente de contenir ses blasphèmes : « Ne m'oblige pas à causer du scandale. N'oublie pas ces paroles historiques : « Si ta main est cause de scandale, mieux vaut que tu la coupes » – « Si ton pied… » Est-ce pour cette raison qu'on voit tant d'unijambistes en ce moment ? ». Sa tentative est mise à mal par sa propre déconcentration et par l'Architecte qui l'encourage : « Il n'y a pas de scandale. Si tu veux nous allons blasphémer ensemble tout de suite ». S'en suit une scène mêlant le scatologique au divin, l'Empereur se laissant aller à sa haine pour Dieu : « Je défèque […]

[1] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 77-78.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] *Ibid*., p. 75.
[4] Dans *La Poudre d'intelligence*, Kateb Yacine fait de Nuage de fumée une figure du scandale s'opposant systématiquement à toutes les autorités, politiques ou religieuses, qu'il estime illégitimes. Au Coryphée qui emploie l'expression « si Dieu le veut » – traduction d'« Inch Allah » dont Kateb Yacine, athée de culture musulmane, connaît l'importance et le sens profond –, il répond : « Je ne vois pas ce que Dieu vient faire ici », provoquant la stupéfaction et la colère du Coryphée, suivi par le Chœur, personnage collectif traditionnel, conventionnel, que l'on assimile ici au public : « O scandale des scandales, scandale des scandales des scandales ! », « O Sacrilège ! Sacrilège des sacrilèges ! », Y. Kateb, *La Poudre d'intelligence*, *Le Cercle des représailles*, Paris : Seuil, 1959, p. 77-79. Nuage de fumée écarte Dieu, ou ne s'adresse à lui que par provocation : « Envoie-moi cent pièces d'or, si tu es vraiment Dieu ». Par ce défi lancé à Dieu, le personnage prétend s'élever à la hauteur du ciel, tel le nuage présent dans la périphrase le désignant. Pourtant, il s'agit plus de provoquer les hommes qui assistent à cette scène que Dieu, qui importe peu à ce personnage. Le marchand, outré, ne le supporte pas : « Je ne puis permettre à ce fou de blasphémer en public », et mène Nuage de fumée au sultan, p. 103.
[5] F. Arrabal, *Le Ciel et la merde II*, *Théâtre XIII*, Paris : C. Bourgeois, 1981, p. 190.
[6] Dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, des personnages de prisonniers jouent une pièce au cours de laquelle « Falidia […] est en train de sucer le sexe immense du Christ », *op. cit*., p. 193.

Ensuite avec le produit, qui me sert de peinture, j'écris : « Dieu est un fils de pute » […] Merde pour Dieu. Merde à sa divine image. Merde à son omniprésence »[1].

La publication du blasphème est intolérable et scandalise les personnages qui y assistent, comme la mise en scène du blasphème par les dramaturges soulève l'indignation des spectateurs. Dans *Bacchus*, le cardinal croit d'abord que Hans blasphème lorsqu'il suggère que Dieu est un monstre : « Vous insultez Dieu, ma parole ! », avant de comprendre le « drame » de Hans : « vous ne croyez pas en Dieu ». Le jeune homme ne se sert de Dieu que pour le braver et s'élever : « Quel prophète n'a pas insulté Dieu ? »[2], s'assimilant à ces hommes inspirés capables de prédire l'avenir. Le rapport de ce personnage à Dieu, entre croyance et athéisme, est complexe, et l'acharnement des auteurs contre le Créateur dissimule mal une fascination pour lui.

Le blasphème systématique et violent prouve que les auteurs ne sont pas indifférents à Dieu ; la phrase de Camus citée précédemment[3] semble s'appliquer à la plupart des dramaturges, même aux plus provocants ; Genet le reconnaissait, analysant ainsi son obsession pour Dieu : « si je ne crois pas en Dieu, j'agis tout le temps comme si j'étais agi par lui, et qu'il ait tout le temps, jour et nuit, un regard sur moi »[4]. Il s'agit alors d'interroger ce qui, dans la religion catholique, attire ces auteurs malgré leur rejet apparent de celle-ci.

Attrait pour la religion

Malgré la complexité des rapports des auteurs au divin, force est de constater que la religion les séduit. Plusieurs dénouements l'attestent[5]. Ionesco situe la dernière scène de *La Soif et la Faim*[6] au ciel. Rappelant que la pièce a « un titre biblique »[7], il lance son personnage principal, Jean, dans une quête spirituelle. La séduction du Ciel se manifeste lorsque Ionesco indique que « tout à fait à la fin, le paysage s'éclairera d'une lumière éclatante […] au moment de l'apparition de Marthe et Marie-Madeleine, avec échelle lumineuse suspendue »[8]. L'échelle – référence transparente à l'échelle de Jacob – ainsi que le choix de prénoms bibliques symbolisent l'aspiration au divin. Malgré son inspiration

[1] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 127-129. Cette scène était annoncée par une première réplique de ce personnage : « Merde pour Dieu », prononcée en « chantonnant », *op. cit.*, p. 109.
[2] J. Cocteau, *Bacchus*, *op. cit.*, p. 1222-1230.
[3] « Tout blasphème est participation au sacré ».
[4] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 399.
[5] Ghelderode situe la fin du *Voleur d'étoiles* au Ciel, peuplé d'anges ; Marcel Aymé achève deux pièces, *Clérambard* et *Le Cortège*, sur une même scène : la grâce divine. Alors que, selon la didascalie de Cocteau, « Le décor monte au ciel », *Orphée* se termine par une prière du poète : « Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous », J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 422.
[6] Pièce créée en 1966 à la Comédie-Française par J-M. Serreau.
[7] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 1748.
[8] *Ibid*., p. 851

métaphysique, la pièce avait reçu un accueil mouvementé, les spectateurs ayant été choqués par la scène du lavage de cerveau. M-C. Hubert – notant que « Les abonnés des mardis la chahutent » et que « l'absence de conclusion déroute certains critiques » – estime que « *La Soif et la Faim* est sans doute la pièce la plus ambitieuse de son auteur »[1].

Pourquoi cet attrait pour le religieux de la part de dramaturges dont l'œuvre théâtrale est marquée par des scandales religieux ? Marcel Aymé renonce à traiter ce sujet dans *Silhouette du scandale* :

> Le scandale religieux m'a paru un sujet trop vaste pour être réglé en quelques pages. Même abrégé, il aurait fallu lui consacrer de nombreux chapitres : le sacrilège, l'hérésie, l'impiété, les mœurs ecclésiastiques, l'influence de la pensée religieuse sur le scandale, l'influence du clergé, etc.[2]

Il nous semble que c'est précisément « l'influence de la pensée religieuse sur le scandale » qu'il faut interroger afin de comprendre l'intérêt des dramaturges pour la religion, en dehors de tout relent d'éducation catholique ou de toute foi. La religion comporte en elle le paradoxe de condamner le scandale et d'être scandaleuse à la fois. Le « devant Dieu »[3] constitue, selon S. Kierkegaard, ce scandale. Le christianisme, en proclamant que « tout individu (femme, servante, barbier) existe devant Dieu », avance une idée difficile à concevoir dans une société hiérarchisée. Le philosophe explique que, parce que le christianisme « est trop élevé », les hommes se scandalisent. Les dramaturges, capables, à travers leurs propos ou ceux qu'ils prêtent à leurs personnages, d'assumer ce « devant Dieu », sont scandaleux en conformité avec la religion jusqu'au moment où ils célèbrent une posture au-dessus de Dieu. Ainsi, le scandale peut être le fait de la religion ; il est même l'un de ses atouts majeurs pour des auteurs qui envisagent le Christ comme une figure éminente du scandale[4].

Figure d'exception plus encore que l'ange ou le saint, le Christ fascine les dramaturges[5]. Les personnages christiques abondent dans leur théâtre, étant le plus souvent des figures dégradées du Fils de Dieu, ayant fait ou faisant le Mal avec délectation et par choix. Il est évidemment audacieux de la part des auteurs d'établir des analogies entre le Christ et des personnages de meurtriers, d'athées, assoiffés de pouvoir, cruels, scandaleux, et certaines répliques ne manquèrent pas de choquer un public encore capable d'être animé par les questions religieuses. Genet, dans plusieurs pièces, souligne le caractère scandaleux

[1] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 558.
[2] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 195.
[3] S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*, Paris : Gallimard, 1949, p. 177.
[4] Sur le Christ envisagé dans sa dimension victimaire, voir le chapitre « A celui qui te gifle sur la joue droite, tends lui encore l'autre ».
[5] Dans un conte de 1912 intitulé « Le Vieux Pan », Montherlant imagine Pan face au Christ ; d'abord plein de reproches, il condamne les idées du péché et du mépris du corps ; mais, alors que le Christ lui demande pourquoi il ne le tue pas, Pan répond qu'il est devenu chrétien.

des actions de Jésus. Dans *Elle*, l'huissier et le cardinal ont une discussion sur la chasse et la pêche : le second convient que « pêcher est un aimable jeu », tandis que le premier remarque que « Le Christ aussi était pêcheur »[1] ; le jeu de mots entre « pêcher » et « pécher », s'il n'est pas explicité, est néanmoins suggéré par l'attitude peu conventionnelle du cardinal[2] et du Pape, blasphémateur.

Afin d'illustrer la face scandaleuse du Christ, Cocteau s'appuie sur l'épisode des marchands chassés par Jésus, épisode qui sert de modèle à une scène de *Bacchus*. Le syndic vient annoncer à l'évêque la dernière action de Hans, fraichement arrivé au pouvoir : « De sa ceinture, il a cinglé et chassé les marchands des échoppes qui vendent leur marchandise sous la protection du Saint-Lieu » ; l'évêque laisse échapper son indignation : « Un pareil scandale ! »[3], sans penser que c'est exactement le geste du Christ[4] dans le Temple à Jérusalem. L'identification entre Jésus et Hans est par ailleurs explicite lors de la scène de dialogue entre le cardinal et le jeune Bacchus. Mis en difficulté par le cardinal, qui lui fait remarquer les contradictions et incohérences de son discours, Hans se justifie par l'exemple de Jésus : « Jésus-Christ se contredisait. […] La passion et la lutte entraînent à se contredire »[5]. Ainsi, une faiblesse d'éloquence témoigne d'une qualité d'âme et d'une sincérité qu'allègue Hans pour répondre à l'adversaire redoutable qu'est le cardinal. Son discours est parsemé de citations et de références christiques, dont le cardinal tolère mal l'usage qu'il en fait : « Vos impertinences en reviennent toujours à tourner les paroles du Christ contre ceux qui les enseignent ». Ce débat animé entre un catholique et un personnage hostile à l'Eglise met en lumière la parenté de l'auteur avec son personnage, bien que Cocteau ait confié s'identifier davantage au personnage du cardinal qu'à celui de Hans.

Si Hans nous semble si proche de Cocteau, quoi que ce dernier en dise, c'est parce le « programme » de son personnage, tel qu'il l'expose au cardinal, vise à « Remuer les forces d'amour qui somnolent. [A] tuer la haine »[6]. Or, c'est précisément l'objectif que se donne Cocteau dans sa *Lettre à Maritain*, publiée en 1926 : sa propre « croisade » – qui consiste à « scandaliser par amour »[7] – est similaire selon lui à celle du Christ, avec lequel il partage les mêmes initiales. Le parallèle ne manque pas d'intérêt : tout en avouant une

[1] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 454.
[2] En 1955, la pièce *Les Reliques*, « chef d'œuvre du non conformisme », mettait en scène un personnage de cardinal ivrogne et corrompu, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 429.
[3] J. Cocteau, *Bacchus*, *op. cit.*, p. 1216-1217.
[4] Luc, 19, 45-46.
[5] J. Cocteau, *Bacchus*, *op. cit.*, p. 1224.
[6] *Ibid*.
[7] J. Cocteau, *Lettre à Maritain*, Paris : Stock, 1964, p. 285. Cet objectif nous semble essentiel pour saisir le type de rapport que les auteurs s'efforcent d'établir avec la salle. A travers cette formule se trouve résumée toute l'entreprise coctalienne.

volonté de scandaliser – alors même qu'il l'a si souvent niée – Cocteau se protège derrière un modèle exemplaire, sacré, dont il souligne l'audace : « Jésus nous donne l'exemple. Il scandalise toujours »[1]. Assimiler le désir de scandaliser à une entreprise chrétienne telle que la croisade semble contradictoire, de même que relier Jésus, l'amour et le scandale est audacieux ; cela permet à Cocteau de donner une explication inédite à la persécution dont lui, Jésus et Hans sont ou se sentent victimes : elle vient de leur volonté ardente de faire régner l'amour, volonté qui ne s'accomplit que dans le scandale, les vouant à être exclus par la société.

Genet, quant à lui, s'empare de l'épisode le plus scandaleux de la vie du Christ : la crucifixion. Dans *Le Bagne*, l'aumônier s'emporte auprès du directeur qui avance l'innocence du Christ : « Des blagues ! Pas de crimes, lui ! Et son suicide sur la croix, qu'est-ce que c'est ? »[2]. Sa mort, vue sous le jour d'un sacrifice, donc, d'une certaine manière, d'un suicide, est scandaleuse car elle contrevient à la pensée de l'Eglise qui voit dans le suicide un péché de désespoir et un acte commis à la place de Dieu, seul à décider de la vie ou de la mort d'un homme. Au centre de l'intrigue de sa pièce, Genet place le criminel Forlano, attendu avec ferveur, tel le Messie, par le directeur et les détenus. Furor, l'un des soldats, rend compte de l'atmosphère créée par l'arrivée du bagnard : « C'est ce soir qu'on le baptise […] Dans le dortoir tout le monde fait semblant de pioncer, mais tout le monde est impatient »[3]. Le baptême sera une parodie de baptême, le prêtre étant remplacé par des prisonniers, l'eau bénite par leurs crachats. Alors que Forlano, par les attentes et la fascination qu'il suscite avant même d'apparaître sur scène, prend des allures christiques, le directeur de la prison entérine la ressemblance en soulignant sans cesse les affinités de Forlano avec le divin : « vous avez le regard […] de ceux qui se savent […] dressés par un dieu », « vous êtes jeune et déjà repéré par Dieu »[4]. Le dénouement, marqué par l'exécution de Forlano, confirme le lien entre le criminel et Jésus, avec cette réplique finale de l'Aumônier : « Et s'il était maintenant à la droite du Père ? »[5]. Genet n'a pratiquement pas mis le condamné sur scène, et, lorsqu'il le fait, il ne lui donne que peu la parole ; comme le Christ, il a accepté sa mort prochaine, ainsi que le remarque Furor : « Forlano a l'air de s'en foutre. […] Il s'en fout »[6]. Son ascension hypothétique au Ciel, à la droite de Dieu, fait de lui un Christ du Mal, Mal qui, dans l'imaginaire genetien, est le

[1] *Ibid*. L'épisode des marchands du Temple chassés par Jésus est l'un de ces exemples de la face scandaleuse de Jésus.
[2] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 808.
[3] *Ibid*., p. 780.
[4] *Ibid*., p. 776-778. Genet lie étroitement le Mal et le divin dans son théâtre ; Irma établit une identification entre sa maison de prostitution et le séjour de Dieu : « mon bordel […] est le Ciel », J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 288.
[5] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 811.
[6] *Ibid*., p. 780.

Bien. Paradoxalement, l'élévation passe par la chute, symbolisée par la descente de croix ou l'exécution.

Un théâtre de la chute : Tous ceux qui tombent[1]

L'imaginaire de la chute est communément négatif, associé aux deux chutes originelles[2] de Lucifer, l'ange déchu, et de l'homme, que sa faute fait tomber dans une condition misérable. Bien que la Bible reprenne parfois cette image dans un sens positif, l'associant à la notion d'humilité – « Yahweh soutient tous ceux qui tombent »[3] – elle l'utilise davantage pour figurer le péché. La mythologie abonde aussi en personnages dont la chute résulte d'un châtiment divin punissant l'outrage aux dieux, d'Icare aux ailes brûlées à Sisyphe, condamné à voir sans cesse le rocher qu'il s'efforce de monter tomber au bas de la colline. La chute résulte d'une faute : considérée comme une action mauvaise, elle est un manquement aux préceptes d'une religion, ou plus généralement, à une règle morale.

Or, le théâtre que nous étudions est un théâtre du scandale, donc de la chute, conformément à l'origine du mot « scandale » – obstacle qui fait trébucher, qui entraîne la chute de celui qui le cause. Il semble donc en complète contradiction avec le mythe de l'élévation tel que les dramaturges le construisent. Ce théâtre affectionne la mise en scène de chutes : les personnages trébuchent et tombent, au sens physique du terme, les décors s'effondrent. Ainsi, la chute symbolique renvoie aussi, sur scène, à une réalité concrète, à une dramaturgie. Il arrive qu'elle soit ridicule. Traditionnellement, elle constitue l'un des ressorts du comique, ridiculisant celui qui en est victime : chute et rire sont donc liés, la première entraînant le second. Ainsi, le révérend du *Dernier des métiers* se met à blasphémer lorsqu'il tombe en changeant ses chaussures, chutant du piédestal sur lequel il tentait de se placer par le récit de son appel par Dieu. Echec ou conséquence d'une faute, la chute punit celui qui prétend être plus haut que ce qu'il est : au début de *Hop signor !*[4], les deux nains montés sur des échasses, se voulant « grandissimes », tombent, illustrant ce proverbe trivial : « à vouloir devenir trop grand, on tombe sur le cul ! »[5]. Cocteau a réfléchi au mécanisme de la chute et au rire qu'il provoque, en s'appuyant notamment sur la théorie de Bergson avant de proposer sa propre interprétation :

[1] C'est le titre d'une pièce de Beckett créée en 1957, dans laquelle M. Rooney demande à sa femme, après lui avoir proposé de s'écrouler sur un talus : « Aurions-nous peur de ne pas nous relever ? ».
[2] Retracées dans L'Ancien Testament.
[3] Psaumes, 145,14.
[4] Pièce jouée en 1947 au théâtre de l'Œuvre.
[5] M. de Ghelderode, *Hop signor !*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1950, p. 14.

> Bergson impute le rire cruel en face d'une chute à la rupture d'équilibre qui déshumanise l'homme et le change en pantin. D'autres philosophes […] prétendent que l'homme, au contraire, […] se dépantinise par la chute et se montre soudain tel qu'il est. C'est, disent-ils, cette brutale découverte de l'homme par l'homme qui excite le rire. Ce qui me gêne c'est que ni l'un ni les autres ne poussent leur méthode jusqu'à l'étude du rire en face des œuvres. La surprise des œuvres nouvelles provoquant une rupture entre les coutumes de l'esprit et la nouveauté qu'on lui soumet, le public trébuche. Il y aura donc chute et rire.[1]

Pour Bergson, la chute, rupture de mouvement, de continuité, est mécanique ; pour d'autres, dont Cocteau, elle est – comme le scandale – un révélateur. Dès lors, l'auteur doit prendre le risque de la chute et doit provoquer celle du public. La chute, l'abaissement, sont des qualités de l'artiste, qui se soumet à cet impératif formulé par Oreste : « il faut descendre »[2]. « Etat de vide à la fois désiré et craint »[3], elle surprend, est inhabituelle : la risquer et la vivre sont les gages d'un caractère d'exception.

Certes, la chute est un échec ; dans son mimodrame *Le Poète et sa muse*[4], Cocteau met en scène un personnage de poète abandonné par sa muse. Désespéré, il se jette du haut d'un gratte-ciel et meurt. Dans *Les Bâtisseurs d'empire*[5], Vian imagine un décor d'immeuble dont le personnage du père escalade les étages, montant toujours plus haut, avant de finir en bas, défenestré. La prise de risque peut déboucher sur l'humiliation ou la mort. Genet en a fait la cruelle expérience lors de l'effondrement du Fort Andréa, une tour qu'il avait en partie construite ; il fut porté à l'hôpital, atteint, dit-il, d'une « jaunisse due à [sa] honte ». Pourtant, Genet sent que cet épisode l'a rendu plus fort et lui a apporté un enseignement sur la vie[6]. L'auteur du *Miracle de la rose* valorise alors la chute : « les images qui indiquent mon mouvement sont l'opposé des images qui indiquent le mouvement des saints du ciel. On dira d'eux qu'ils montaient, et que je me dégradais »[7]. Le pluriel qui désigne des figures traditionnelles, les saints, s'oppose au singulier du poète qui cherche une manière originale de s'élever. C'est paradoxalement la chute qui le lui permet.

---

[1] J. Cocteau, « Du rire », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 940.
[2] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 39.
[3] Dans *En attendant Godot,* c'est entre ces deux sentiments que semble partagé Gogo lorsqu'il raconte avoir rêvé d'une chute, rappelle C. Ross, « Pour une poétique du vide : espace, corps et pensée dans *En attendant Godot* », *Lectures d'une œuvre : En attendant Godot, Fin de partie de Samuel Beckett*, Paris : Editions du Temps, 1998, p. 127.
[4] Mimodrame créé en 1959.
[5] Pièce créée en 1959 à la salle Récamier du T.N.P. par J. Negroni.
[6] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 105.
[7] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 342. Au départ, Genet subit sa chute : les autres l'ont fait tomber à la Centrale ; « On est « tombé » », dit-il, confiant que « L'horreur d'être retranché des vivants nous précipite », mais il fait de sa chute la garantie de son « retranchement », de son exclusion, signe de sa supériorité, p. 94.

Dès lors, l'échec – symbolisé ou non par une chute physique – devient positif et le dramaturge doit l'assumer ; évoquant le scandale de *Vous m'oublierez* – un sketch écrit selon la méthode de l'écriture automatique – à la salle Gaveau, M. Autrand rappelle le renoncement au théâtre par Breton, découragé par l'absence de succès de ses œuvres, et pose la question suivante : « était-il raisonnable de viser en même temps le scandale et le véritable succès ? Surréaliste, Soupault ne pouvait écrire qu'un théâtre de provocation »[1]. Si le critique, en assimilant les notions de scandale et d'échec, fait une analyse réductrice – scandale et succès sont loin d'être antonymes –, il met à jour un préjugé que les dramaturges eux-mêmes récupèrent : l'artiste subversif ne peut et ne doit pas plaire. Montherlant cultive cette image de l'auteur : « Ce qui est intéressant, c'est d'être insolent quand on est le vaincu »[2]. Quant à Cocteau, il va jusqu'à faire de la chute, de l'échec, une valeur à la fois esthétique et morale : « L'esthétique de l'échec est la seule durable. Qui ne comprend pas l'échec est perdu. […] L'importance de l'échec est capitale. […] Si l'on n'a pas compris ce secret, cette esthétique, cette éthique de l'échec, on n'a rien compris et la gloire est vaine »[3]. *L'Aigle à deux têtes* se clôt sur la double chute des amants ; Stanislas vient de tuer la Reine, devenant aux yeux de tous un déicide, puisqu'elle était jugée divine : « Stanislas tombe à la renverse, roule le long des marches et meurt en bas ». Ce geste scandaleux et intolérable pour la société – le meurtre d'une Reine –, conduit cette figure d'ange déchu à la mort, suivi de près par son amante. La didascalie finale indique que « La Reine s'écroule en arrachant un des rideaux de la fenêtre », qu'elle avait empoignés « pour se soutenir et s'y présenter »[4]. La représentation de la chute est donc un spectacle offert au public, il fascine et apparaît comme l'aboutissement d'une vie d'éclat et de scandale – celle de la reine anarchiste – qui s'achève en beauté, aux yeux de tous.

Dans *Hop signor !*, Adorno et Helgar font du sculpteur Juréal la victime du « jeu du drap », qui consiste à le faire rebondir dans un drap ; ils s'arrangent pour le faire tomber et il meurt. Sa chute, selon eux, devait « lui faire comprendre qu'il ne s'élèverait que sous les risées du monde »[5]. Juréal, qui confiait être atteint d'une maladie rare – « Avec les années, mon squelette rapetisse »[6] –, grandit et s'élève de plus en plus haut dans les airs, lancé par ce tissu qui l'enveloppe, avant de tomber : la beauté de sa chute et sa mort mettent fin à son statut de jouet manipulé par des hommes mal intentionnés ; elle le métamorphose, change

[1] M. Autrand, « Philippe Soupault : un théâtre impossible ? », *Présence de Philippe Soupault*, *op. cit*., p. 299.
[2] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 204.
[3] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 175-176.
[4] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1143.
[5] M. de Ghelderode, *Hop signor !*, *op. cit*., p. 57.
[6] *Ibid*., p. 17.

son image ridicule[1]. Emouvante, la scène finale de *Oh les beaux jours*[2] fait de la chute même une promesse. Beckett représente Willie, personnage muré dans son silence, qui, rampant à quatre pattes, essaye de monter la pente pour rejoindre Winnie. Il tombe, dégringole, puis, « le visage levé vers elle », « lève les yeux vers elle »[3], la comblant de bonheur et lui laissant l'espoir d'une remontée.

L'esthétique de la chute se précise avec la notion d'accident telle qu'elle est pensée par Cocteau ; pour lui, la beauté n'est pas harmonie, justes proportions, mais chute : « Le beau, dit Cocteau, résulte toujours d'un accident. D'une chute brutale entre des habitudes prises et des habitudes à prendre. Il déroute, dégoûte »[4]. L'accident est au théâtre l'occasion de scènes intenses d'un point de vue dramatique ; le scandale, comme l'accident – issu du verbe latin qui signifie « tomber » – comporte à l'origine le sème de la chute. Dans ce théâtre, l'accident n'est pas un évènement fâcheux : il permet la rencontre d'une part ; ainsi, les accidents d'avion qui ouvrent *Série blême* de Vian et *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* d'Arrabal rassemblent des hommes qui ne se connaissaient pas. D'autre part, l'évènement extraordinaire que l'accident constitue fait naître une forme de beauté. Cocteau, justifiant *Bacchus*, affirme que « le sens unique enlève au théâtre l'accidentel qui lui donne sa force »[5]. Dans *Morts sans sépulture*, Sorbier, un résistant prisonnier, a peur d'être lâche et de céder sous la torture. Refusant cette issue, « *Il bondit à la fenêtre et saute sur l'entablement* », puis « *saute dans le vide* » après avoir clamé sa victoire : « J'ai gagné ! […] J'ai gagné ! J'ai gagné ! »[6]. La chute mortelle de Sorbier en fait un héros, un être supérieur. Conscient de la hauteur que confère ce type d'actions, Georges, dans *Nekrassov*, tente de convaincre les clochards qui l'ont empêché de se jeter du haut du pont de sauter avec lui dans le fleuve. Il veut un destin différent :

> La vie, c'est une panique dans un théâtre en feu. […] Malheur à ceux qui tombent. […] sentez-vous le poids de quarante millions de Français qui vous marchent sur la gueule ? On ne marchera pas sur la mienne […][7]

L'image est contradictoire, puisqu'au moment où il proclame son refus d'être écrasé sous les autres, d'être à terre, il se prépare à tomber du haut du pont. C'est que la chute ne doit pas, selon lui, signifier son infériorité, mais au contraire l'élever, le mettre à part. Sartre

[1] Zucco accède au même type de beauté à la fin de la pièce de Koltès ; meurtrier qui a tué un inspecteur, ses parents, un enfant, il est « le démon » dans les yeux d'une prostituée, mais aussi « un héros » pour une Voix, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 30. Comparé à Goliath et à Samson trahi par Dalila, Zucco, figure mystérieuse, déambule sur les toits de la prison pour s'en évader, avant de s'effondrer sous un soleil « extraordinairement lumineux », p. 94.
[2] Pièce jouée en 1963 dans une mise en scène de R. Blin.
[3] S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris : Editions de Minuit, 1974, p. 76-77.
[4] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 13.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 21.
[6] J-P. Sartre, *Morts sans sépulture*, *op. cit*., p. 174.
[7] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 705.

prête cette réplique à Georges, incitant la clocharde à le suivre : « Viens donc ! Tu mourras dans les bras d'un artiste »[1] ; un parallèle s'établit alors entre le personnage scandaleux qu'est Georges, échappé de prison, et le dramaturge, qui choisit la chute glorieuse et invite les spectateurs à l'imiter.

Si le responsable de l'accident renforce son image mythique par sa chute, celui qui en est victime accède aussi à une forme de supériorité. Dans *Le Cortège*, Emilie et Alexandre périssent dans un accident de voiture qui entraîne également la mort d'un enfant. L'accident – la chute – fait accéder les personnages à un état supérieur, ainsi que le constate, ravie, Muriel, l'ange gardien d'Emilie : « J'ai vu l'âme de mon Emilie monter droit au Ciel ! »[2]. La chute est envisagée comme un moyen de se démarquer et de se hausser plus haut que les autres, à rebours de la religion, qui voit en elle un signe de déchéance. Même scène dans *Les Séquestrés d'Altona*, avec un accident qui entraîne la mort de Frantz et de son père, précipitant leur voiture depuis un pont. Leur existence, médiocre et honteuse à leurs yeux, n'a plus de sens ; la mort leur permet d'accéder à la grandeur à laquelle ils aspirent. Frantz confie à Johanna, avant de partir, son « meilleur enregistrement » qui, à la fin de la pièce, est diffusé par le magnétoscope, en guise d'hommage[3] à celui qui est devenu immortel.

Les auteurs portent donc un regard original et personnel sur la religion, dégagé d'une séparation trop stricte entre Bien et Mal, assimilation et rejet, fascination et outrage. Dès lors, pour affirmer la supériorité de leur ethos, ils choisissent l'inverse du Bien prôné par l'Eglise et proposent, au-delà de la question religieuse, une autre morale mettant en cause tout manichéisme.

Par delà le bien et le mal

Le mythe de l'élévation se construit paradoxalement par le choix du Mal et le rejet du Bien tel que le définit la religion. Associé au bas, à l'ignoble, le Mal est apparemment inconciliable avec l'élévation, signe du haut, du noble. Le paradoxe consiste dans l'effort des dramaturges pour faire du scandale un moyen de s'élever, de se maintenir dans une posture de supériorité. L'ethos à première vue simple de l'auteur se complique, s'obscurcit, mêlant haut et bas, Bien et Mal. Leur image, par conséquent ambiguë, comporte une contradiction : le choix du Mal reflète le choix de l'exceptionnel – qualité essentielle – préféré au Bien, pouvant se révéler négatif ou médiocre. Dès lors, l'idée d'élévation importe moins que celle d'exception : le scandale, indépendant des distinctions

[1] *Ibid*.
[2] M. Aymé, *Le Cortège*, *op. cit*., p. 1202.
[3] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 991-993.

traditionnelles entre Bien et Mal, est davantage pour les auteurs un signe d'exception qu'un signe de supériorité. Il dépasse toute pensée manichéiste.

Le contraste entre Bien et Mal, dramatiquement efficace, facile à saisir pour le public, est cependant tentant[1] : les auteurs y cèdent parfois, reproduisant le geste divin de la Genèse. L'idéal d'équilibre qui préside à la création d'une œuvre d'art pourrait en effet rappeler celui qui oriente la Création divine : le jour s'oppose à la nuit, l'eau à la terre. L'égalité de leur force est génératrice de l'harmonie qui règne sur la terre à la naissance du monde. La religion possède donc une faculté double : celle de diviser, de séparer, afin que tout soit clair et simple, et celle, conforme à son étymologie, de rassembler ; le jour et la nuit s'opposent, mais dans un rapport convenable, harmonieux.

Le manichéisme des dramaturges inverse la hiérarchie religieuse, plaçant le Mal, glorifié, devant le Bien. Si, comme le soutient Sartre, l'esthète est un méchant[2], et si, comme l'affirme Bataille, la littérature est l'expression du Mal[3], alors le dramaturge, parce qu'il crée une image de lui à la fois belle et ambiguë, est un méchant. Cocteau accepte cet aspect de son apparence et l'exagère en proclamant des formules telles que : « Honni soit qui bien y pense »[4], refusant que ce qui est volontairement ambigu – une image, une pièce de théâtre – soit considéré comme simple et positif. Vian s'amuse de la figure de l'écrivain mauvais : avant de commencer sa conférence sur l'« Utilité d'une littérature érotique », il prévient qu'elle ne sera pas sérieuse, et en donne la raison : « je suis un méchant et je ne respecte rien, même les sujets les plus respectables »[5]. Accepter d'incarner le Mal pour être reconnu comme supérieur est ce à quoi se décide Simon dans *Vogue la galère* ; « Les hommes les meilleurs », selon lui, ne sont pas les justes ni les bons, mais « les plus forts »[6], c'est-à-dire ceux qui sont capables de faire le Mal, de tuer, de piller, de trahir. Dans *Nekrassov*, Georges, s'apprêtant à trahir, réalise qu'il n'est « pas de Christ sans Judas », et confie son respect pour ce dernier : « je l'honore »[7]. Bariona, d'abord déterminé à tuer Jésus enfant, peut être considéré comme un double de Judas : il fascine Sartre qui en fait le héros de sa première pièce. Quant à Barabbas, le malfaiteur mis en scène par Ghelderode, il est une « figure du crime » qui évince le personnage du Christ ; J. Decock, décrivant ce

[1] Auteur d'un recueil intitulé *Clair-obscur*, Cocteau semble vouloir adopter cette technique picturale qui juxtapose des teintes claires et sombres, génératrice d'effets de contrastes parfois violents. Quant à Ionesco, lorsqu'il s'efforce de définir sa pratique du dessin, il admet lui aussi son goût pour l'« équilibre dans l'antagonisme », qui se manifeste surtout par l'« équilibre du blanc et du noir », *Le Blanc et le Noir*, *op. cit.*, p. 62.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 184.
[3] G. Bataille, *La Littérature et le mal*.
[4] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 402.
[5] B. Vian, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 365.
[6] M. Aymé, *Vogue la galère*, *op. cit*., p. 153.
[7] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 826.

personnage qui tue par idéal, par vocation, par génie, note sa ressemblance avec l'univers de Genet[1].

Le théâtre se fait lieu de l'éloge du Mal parce que le Mal est l'exception par rapport à la règle, qui impose de faire le Bien. C'est exactement ce qu'explique Genet, cité par Sartre : « comme [le Mal] est toujours l'exception à la règle, [...] il reflète en même temps ma singularité »[2]. Rêvant d'« être [lui]-même l'exception monstrueuse »[3], il réactive le sens du terme « monstre », qui désigne un prodige, un être exceptionnel, extraordinaire, en plus d'être la créature horrible qui provoque, comme le scandaleux, l'étonnement ou la désapprobation. Un monstre tel que Hitler par exemple, dont E. Marty rappelle qu'il fascinait Genet, est « sauf »[4] aux deux sens du terme : parce qu'on ne l'oubliera pas, il restera vivant, et parce qu'il est exceptionnel, excepté, il est hors du commun des mortels. Cocteau suit le même raisonnement en transformant un proverbe en une ligne de conduite personnelle : « Etre torchon. Ne pas se mélanger avec les serviettes »[5]. Puisque « le Bien est déjà fait [par] Dieu le Père », il faut, pour exister de manière brillante, trouver une autre voie : Sartre crée donc Goetz, personnage qui choisit le Mal par souci d'être différent : « Moi, j'invente »[6]. Comme Goetz, le dramaturge est un créateur qui cherche à se distinguer des autres, qu'il s'agisse de Dieu ou de la société : le Mal devient cette valeur originale qui lui permet de s'élever.

Pourtant, Goetz est durement détrompé, et le choix du Mal ne se révèle pas plus satisfaisant que celui du Bien. C'est que le caractère exceptionnel du Mal est relativisé par le théâtre qui nous occupe. Banal, universel, il ne suffit plus à se distinguer. Heinrich convainc Goetz que « tout le monde fait le Mal » et que « L'enfer est une foire »[7]. *Les Naturels du Bordelais*, dont on souligna la parenté avec la pensée sartrienne, met en scène Guy-Loup, un jeune homme qui, prenant conscience de l'érection du Mal en loi dans la société, décide à son tour de pratiquer le Mal. La pièce fut interdite aux moins de 16 ans et révolta certains critiques, dont J-J. Gautier, qui la jugea « bourrée de grossièretés »[8]. Même cheminement pour Alarica dans *Le Mal court* : elle voulait être « l'épouse la plus limpide, la plus droite »[9], mais se rend compte des motivations malsaines et mauvaises des hommes,

[1] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 76-78.
[2] Genet cité par Sartre dans *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 182.
[3] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 266.
[4] E. Marty, *Jean Genet, postscriptum*, Paris : Verdier, 2006, p. 79.
[5] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu, op. cit*., p. 211. Non sans provocation, l'auteur du *Potomak*, monstre aquatique, fait d'un objet grossier et sale la métaphore d'un idéal, celui de valeurs fondées sur une exigence d'exceptionnel.
[6] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 414.
[7] *Ibid*., p. 427-428.
[8] J-J. Gautier, *Le Figaro*, 4 mars 1949, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 352.
[9] J. Audiberti, *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 53.

renonçant à faire le Bien, concluant que « ce qu'il faut, c'est que coure le mal »[1]. Audiberti, revenant sur sa pièce et sa signification, la relie à l'époque de sa création : « Le Mal court » est dans l'air. Il semble que notre époque doive remâcher la même pensée, faire la même pièce, gratter la même angoisse. A savoir si ce monde est bien le monde du mal »[2]. Il résume ainsi la pièce : « Le thème est simple. Pas un philosophe n'hésiterait à le qualifier de lieu commun. Notre lieu commun, ici, c'est le mal » : « nous posons que ce monde est le pays du mal », « si notre monde (guerre, maladie, police) est le pays du mal décidé par Dieu, une âme noble pourra considérer que son devoir est de s'accorder à la loi de ce monde la plus évidente, la plus impérieuse. La loi du mal ». Si, comme le suggèrent ces deux pièces d'Audiberti, le Mal – « règlement le plus immédiat et le plus sensible de ce monde »[3] – est banal, inhérent à l'homme[4], le scandaleux, qui a choisi de l'exercer pour s'illustrer et se démarquer, doit trouver un moyen de le faire autrement que les autres. Dès lors, comment envisager de manière originale le Mal, en faire une marque d'exception ?

Plus que tout autre, le théâtre de Genet constitue une glorification du Mal[5], l'« Admirable vice »[6] exalté dans *Journal du voleur* étant envisagé dans une dimension esthétique et lyrique. « Esthète » selon Sartre, « Orphée de la pègre » selon la belle expression de Mauriac, Genet procède, en artiste, à ce qu'il nomme une « réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils »[7]. Cette réhabilitation le concerne aussi, et si, « Instinctivement [...] il adopte la position la plus odieuse »[8], c'est pour transformer sa propre image en une légende qui « consiste dans la plus audacieuse existence possible dans l'ordre criminel »[9]. Le lyrisme est la voie d'expression de cette audace supérieure. Genet veut « écrire des mots qui chantent »[10]. Il y a dans son théâtre un lyrisme du Mal ; l'auteur des *Paravents* explique ce qu'il croit être « un des thèmes de cette pièce », et qui est, selon nous, l'un des thèmes fondamentaux de l'ensemble de son théâtre, à savoir « la mort définitive des mythes déjà exténués et la naissance d'un autre, arrogant sans doute, mais qui oserait peut-être accepter cette naissance au fond d'une misère et d'une abjection

[1] *Ibid*., p. 100.
[2] J. Audiberti, « Annexe », *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 115.
[3] *Ibid*., p. 116-117.
[4] Roberte, parlant de l'homme en général, dit ceci à Valorin : « l'injustice est en nous, dans notre sang, dans notre chair », M. Aymé, *La Tête des autres*, *op. cit*., p. 174.
[5] L'avertissement du *Balcon* mettait deux conditions à la réussite de la pièce : « que le mal sur la scène explose » et « Qu[e les spectateurs] acceptent d'être maudits », *op. cit.*, p. 261. Lefranc, dans *Haute surveillance*, encense le crime de Yeux-Verts, l'élevant à un statut divin : « Les vrais crimes [sont] Ceux qui vous tombent sur le coin de la gueule comme une apparition du Bon Dieu », J. Genet, *Haute surveillance*, *op. cit.*, p. 70.
[6] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 102.
[7] *Ibid.*, p. 122.
[8] *Ibid*., p. 614.
[9] *Ibid*., p. 233.
[10] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 26.

mythique »[1]. Dans *Les Paravents*, Leïla encourage Saïd dans ses forfaits : « Je veux que tu choisisses le mal et toujours le mal »[2], tandis que Khadîdja incite des criminels morts à énumérer fièrement leurs méfaits, et déifie le Mal : « mal, merveilleux mal […] mal miraculeux »[3]. Le gardien décide de dédier un chant à Saïd[4] pour célébrer ses exploits dans le Mal ; quant à Lefranc dans *Haute surveillance*, il se rend compte du pouvoir de séduction de Yeux-Verts, élevé par l'assassinat d'une jeune fille : « Tu essaies de m'enchanter. Tu fais chanter ton crime »[5].

Le discours de Barabbas dans la pièce de Ghelderode est sensiblement le même, le personnage exaltant « le rayonnement du crime »[6], demandant à son entourage d'écouter « Le chant du crime », et clamant : « Vive le meurtre ! »[7]. Pour Cocteau, la fascination pour le Mal et la capacité à en dévoiler la beauté sont les marques du génie de Ghelderode, « diamant noir [qui] jette des feux cruels et nobles. Ils ne blessent que les petites âmes. Ils éblouissent les autres »[8]. Cocteau voit en Ghelderode les mêmes qualités qu'en Genet, qu'il défendit avec plus d'ardeur encore. Quant au garçon boucher de *Rendez-vous* de Soupault – personnage digne des criminels genetiens –, il constate la beauté du Mal en évoquant sa propre expérience : « Je tuais comme on respire. Et c'était beau »[9]. Le Mal devient alors une conduite imposée par le dramaturge, une morale qui s'exprime par le lyrisme : « Si dans l'œuvre d'art le « bien » doit apparaître, c'est par la grâce des pouvoirs du chant »[10].

Le Mal, tel que les dramaturges l'envisagent, n'est pas seulement esthétique, il est aussi éthique. En effet, personne ne fait abstraction de la morale, même ceux qui le prétendent : c'est du moins l'opinion d'Audiberti, convaincu que « soit pour la respecter, soit pour la braver, tout le monde tient compte de la morale – cette morale commune à

[1] J. Genet, *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966, op. cit.*, p. 18. Appliqués à sa propre image, les mythes exténués sont multiples : c'est, entre autres, celui du scandaleux méprisable, seulement digne d'être rejeté par la société ; à l'inverse, c'est celui de l'écrivain immaculé, divin, supérieur, indiquant le droit chemin aux hommes. Le mythe « arrogant » dont Genet se réclame naît des tréfonds pour se publier, sur scène, au grand jour et aux yeux de tous, avec l'éclat du scandale.
[2] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 667.
[3] *Ibid*., p. 658.
[4] *Ibid*., p. 732.
[5] J. Genet, *Haute surveillance*, *op. cit.*, p. 50. Par le vocabulaire choisi, le Mal est audacieusement exalté : très souvent, Genet décrit l'ignoble à l'aide de termes empruntés au lexique religieux, au point qu'il y voit presque « un automatisme verbal », J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 67. Dans le même texte, Genet énumère les « trois vertus qu'[il] érige en théologales » : la trahison, le vol et l'homosexualité, p. 167. Yeux-Verts, porté par la grandeur de son crime, se voit comme « une sombre divinité », oxymore qui souligne l'ambiguïté de ce prisonnier, J. Genet, *Haute surveillance*, *op. cit.*, p. 50.
[6] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 81.
[7] *Ibid*., p. 134.
[8] J. Cocteau cité par A-M. Beckers, *Michel de Ghelderode*, Bruxelles : Labor, 1987.
[9] P. Soupault, *Rendez-vous*, *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*. Lyon : Editions Jacques-Marie Laffont et associés, 1980, p. 26.
[10] J. Genet, « Avertissement », *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 261.

toute l'humanité sous diverses chasubles, faucilles et variantes »[1]. Afin de ne pas être banal, le scandaleux doit faire le Mal avec éclat, et au nom d'une morale personnelle. Celle-ci n'est certes pas celle que la société transmet, mais elle existe dans sa singularité. A la question suivante : « Si les Spectacles sont bons ou mauvais ? S'ils peuvent s'allier avec les mœurs ? », Rousseau répondait par la négative : « le théâtre, qui ne peut rien pour corriger les mœurs, peut beaucoup pour les altérer »[2]. Le théâtre qui nous occupe, au contraire, semble exposer une morale, dont la particularité est d'être une morale du Mal. Le paradoxe contenu dans cette expression accentue le caractère extraordinaire de celui qui est à l'origine de cette morale exceptionnelle. Il ne s'agit pas d'opposer une figure du Bien, celle du public, respectueux, partageant des valeurs communes, à une figure maléfique, celle du dramaturge scandaleux, ni, à l'inverse, de faire de l'auteur un Dieu et des spectateurs des êtres inférieurs et négatifs. La contradiction est au cœur même de l'image du dramaturge et de son théâtre : son choix du Mal s'accompagne d'un système de pensée fondé sur un ensemble de règles que lui-même juge valables. Puisqu'on refuse de reconnaître à Genet, et depuis son enfance, une morale[3], puisque, selon l'hypothèse de Sartre, « pour tous les autres le Mal est dehors, chez autrui. Pour lui seul, […] le mal est en lui »[4], Genet va s'accrocher à ce Mal et s'efforcer de le rendre légitime, moral.

Les dramaturges revendiquent une morale personnelle dans leurs textes autobiographiques et dans leur correspondance. Genet écrit ceci à Roger Blin en 1959 :

> Je ne peux pas accepter une morale donnée, déjà élaborée [...] Je reste un voyou c'est-à-dire un artiste, qui doit se démerder avec lui-même pour mettre au point une œuvre et une vie avec si possible, une morale éclairant les deux. Ça ne se fait pas du jour au lendemain, ni en termes clairs.[5]

L'élaboration laborieuse et lente d'une morale personnelle passe par le refus d'une morale commune. Dans *Journal du voleur*, Genet mentionne son « habitude à vivre tête basse et selon une morale inverse de celle qui régit ce monde »[6], et Cocteau, décrivant la sienne, constate que « Cette morale particulière peut paraître l'immoralité même »[7]. « Immoralité », « morale inverse », on voit à quel point le « non », la négation associée à la figure du scandaleux sont attentivement maintenus, dans un souci permanent de se distinguer. Leur morale, qui voit dans le scandale une nécessité, a sa propre logique. Dès lors, le jugement de D. Fernandez sur Cocteau nous semble discutable : « Cocteau [est] un

[1] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 305.
[2] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, op. cit.*, p. 52.
[3] Le psychiatre chargé de l'évaluer le déclara « débile [...] du sens moral » en 1943, cité par A. Dichy, « Chronologie », J. Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. LXXXIII.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 47.
[5] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966, op. cit*., p. 17.
[6] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 205.
[7] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 303.

poète, un illusionniste, qui se réfugie, moins d'ailleurs dans une « morale », que dans une mythologie. […] Le vrai drame de Cocteau, c'est de n'être pas moraliste »[1]. Si Cocteau n'est pas un moraliste, il a pensé une morale qui lui est propre, et cela n'est en rien incompatible avec la mythologie. De plus, le goût pour le mythe ne signifie pas une recherche de facilité : il est certes un moyen de s'attacher le public par le biais d'images simples, qu'il peut comprendre, mais c'est en vue d'accéder ensuite à une étape plus complexe et risquée pour le dramaturge.

En affirmant l'aspect esthétique et moral du Mal, les dramaturges mettent en cause la notion de manichéisme : le Mal, ambigu[2], ne s'oppose peut-être pas si distinctement au Bien, lui-même objet de suspicion. Dans *La Ville*, Sevrais, qui cherche à lancer une réforme morale des collégiens, est soupçonné par Souplier puis par l'abbé d'agir par orgueil plutôt que par dévotion au Bien[3]. Les motivations secrètes à faire le Bien sont donc douteuses. Dans *Vogue la galère*, le capitaine avoue avoir secouru Clotilde pour le désir qu'elle lui inspirait plutôt que par charité chrétienne, concluant que « Nos bonnes actions sont souvent plus troubles que nos péchés »[4]. Ainsi, ce qui est communément appelé le Bien est miné par les dramaturges, ou du moins questionné[5]. Dans *Nekrassov*, Jules, un directeur de journal assoiffé de gros titres et sans scrupules, organise la Une de la nouvelle édition : apprenant l'évasion de Nekrassov, il demande à Périgord de trouver une photo du ministre en fuite pour la placer à côté de sa propre photo : « Vous la mettrez à côté de la mienne pour garder le contraste du bien et du mal »[6]. Ce contraste est précisément ce que Sartre détruit, puisque la suite de la pièce accentue l'avidité de Jules, incapable, contrairement à ce qu'il le prétend, d'incarner le Bien.

---

[1] D. Fernandez, « Préface », *Le Livre blanc*, *Le Livre blanc et autres textes*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, p. 10.

[2] Voir les chapitres «Du mythe à la légende : la figure du saint » et « La figure de l'Ange : « tout le monde se méfie de lui car l'ange, c'est celui par qui le scandale arrive » ».

[3] H. de Montherlant, *La Ville*, *op. cit*., p. 83.

[4] M. Aymé, *Vogue la galère*, *op. cit*., p. 79. Aymé glisse cette idée sous une forme quasi identique dans *Uranus* : « les bonnes actions sont aussi troubles que les mauvaises », *op. cit*., p. 144. Sartre, dans *Nekrassov*, prête à Georges le même raisonnement : il reproche au clochard de l'avoir sauvé pour de mauvaises raisons, doutant du fait qu'il s'agit d'une bonne action de ce dernier, *op. cit*., p. 702.

[5] Le mauvais équilibre, illusoire, simplificateur, que récusent les auteurs, est celui dont se vante le personnage du juge dans *Le Balcon* : « C'est de moi que dépendent la pesée, l'équilibre. Le monde est une pomme, je la coupe en deux : les bons, les mauvais », *op. cit.*, p. 274. Cet équilibre artificiel procure une impression de maîtrise satisfaisante, il rassure, mais il masque une réalité plus complexe que la suite de la scène ne manque pas de rappeler, puisque le juge finit par se mettre à genoux devant la voleuse, devenue dominante. Quant à Vian, dans *L'Arrache-cœur*, il prête à son personnage principal, Jacquemort, une analyse du lien qui existe entre le Diable et l'homme d'église : « Sans diable, votre religion prendrait un aspect un peu gratuit », *L'Arrache-cœur*, *op. cit*., p. 677. Le spectacle imaginé par le curé, au cours duquel il se met en scène combattant le Mal, est néanmoins grotesque ; il ne vise qu'à attirer le peuple à l'église et s'achève sur un scandale. Le combat caricatural qu'il joue contre le diable n'emporte que provisoirement l'adhésion et l'enthousiasme des spectateurs, vite lassés et déçus. Ainsi, il n'est pas, dans ce roman, de figures qui incarnent exclusivement le Bien ou le Mal, ni de personnages définitivement supérieurs ou inférieurs aux autres.

[6] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 720.

Le scandale entérine l'abaissement du Bien, sujet à caution. Marcel Aymé explique que la « vision glorieuse du péché »[1] garantie par le scandale fait ressortir les « ternes attraits de la vertu » ; la séduction qu'Aymé reconnaît au scandaleux permet d'« échappe[r] au contrôle des notions […] traditionnelles du bien et du mal ». La morale du scandale doit être ambivalente, dure d'accès, sacrée, à la fois aux sens de sainte et de maudite[2] ; Marcel Aymé concluait son essai sur cette ambivalence, analysant le scandale à la fois comme « un bienfait » et « un vampire »[3]. Le dramaturge, à l'origine du scandale, est touché par cette ambiguïté qui « est le domaine de la morale vivante », ainsi que le remarquait J. de Laprade sur le théâtre de Montherlant[4]. Ionesco, imaginant Jacques s'opposant à ses propres parents, rompant avec la valeur fondamentale qu'est la famille, fait du scandale un moyen de dénonciation des hypocrisies et des normes arbitraires ; le scandale est donc moral. De même, l'adaptation au théâtre de *J'irai cracher sur vos tombes* associe scandale et morale. Si Vian défendit ardemment cette pièce, c'est parce qu'elle ébranle les conceptions rigides du Bien et du Mal, comme son propre théâtre. Lee, qui, dans le roman, prenait plaisir à massacrer des Blanches et à scandaliser sans insister sur ses motivations, explique davantage les raisons qui l'ont poussé au crime dans la pièce. C'est pour punir le racisme meurtrier des Blancs qu'il agit. Le scandaleux amoral du roman devient moral précisément grâce au scandale qui venge son frère ; au commandement de Jésus – « si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre »[5] –, Lee préfère la loi du Talion, pourtant illégale, contraire à la société.

Il s'agit donc de miner la morale traditionnelle[6], sûre de ses distinctions entre le Mal et le Bien. Leur théâtre divulgue la relativité de ces deux catégories, leur manque de pertinence[7]. Dans un article publié par la revue *Arts* en 1962, Audiberti affirmait, à l'opposé d'une représentation courante du théâtre, qu'il est un espace permettant de relativiser la distinction entre Bien et Mal : « Le théâtre passe pour le conservatoire de la morale. Boileau se félicitait de ce que la noirceur du vice y soulignât l'éclat de la vertu.

[1] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 31.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 287.
[3] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 198.
[4] J. de Laprade, « Préface », H. de Montherlant, *Théâtre*, *op. cit.*, p. XVI.
[5] Matthieu, 5, 38-4.
[6] Dans *La Soif et la Faim*, le frère Tarabas, expliquant à Tripp les raisons de son enfermement, prétend vouloir le délivrer du « dogme », de la « croyance », de la morale traditionnelle : « Une morale. […] Bref des préjugés », *op. cit*., p. 877.
[7] Spinoza puis Nietzsche, dans *Par delà le bien et le mal*, l'avaient fait avant eux en envisageant ces notions comme des constructions humaines qui n'existent pas en soi et qui doivent être dépassées, ainsi que la morale qui en découle. Les dramaturges pensent cette idée en lien avec le théâtre et le scandale. Dans *L'Automne à Pékin*, une réplique marque ce rejet du Bien et du Mal comme catégories imperméables l'une à l'autre : « Je n'ai jamais pu me contenter de la logique du blanc et du noir ou de celle à deux valeurs. C'est absolument insuffisant », Vian cité dans le dossier de réception du *Goûter des généraux* consulté à la « Fondation Boris Vian ».

Pourtant, sur la scène, le bien et le mal confondent souvent leurs teintes respectives »[1]. Dès lors, le dramaturge refuse de prendre parti pour l'un de ses personnages, ce qui revient à rejeter la possibilité de déterminer avec assurance qui agit bien ou mal. Dans sa préface à *Bacchus*, Cocteau précise que « les idées exprimées […] ne sont pas celles de l'auteur, mais celles de ses personnages »[2] : « J'affirme n'être aucun des personnages de ma pièce »[3]. Montherlant, évoquant l'ensemble de son théâtre, émet le même refus : « Il n'est pas un de mes personnages avec lequel je ne sois d'accord […]. Je ne suis aucun d'eux, et je suis chacun d'eux »[4]. S'identifiant à tous, il ne donne pas plus raison à l'un qu'à l'autre. Sartre, parlant des *Mains sales*, affirme ceci : « Je ne prends pas parti »[5]. S. de Beauvoir notait chez Sartre des « relents de Dieu dans le domaine moral », dans la mesure où, selon elle, il avait gardé « le Bien et le Mal comme des absolus », à rebours de l'athéisme traditionnel, qui préfère le relativisme[6]. Il nous semble que dans son théâtre au contraire, Sartre s'efforce de brouiller la donne, à l'image de la vierge de bois à Nuremberg, dont Leni dévoile la fausse apparence de bonté : elle cache un intérieur creux et hérissé de poignards[7]. Les personnages sartriens, presque nietzschéens, dépassent les notions religieuses de Bien et de Mal[8].

Pour Goetz, peu importe le moyen de s'élever s'il conduit à la supériorité. Après avoir hésité entre faire le Mal ou le Bien, il conclut que seul le but compte : « monstre ou saint, je m'en foutais, je voulais être inhumain »[9]. Dans les manuscrits de la phase préparatoire de la pièce, la posture qu'il souhaite atteindre est exprimée plus précisément : il s'agit d'« être par-delà les hommes au plus haut ou au plus bas »[10]. La pièce *Les Mains sales* pose aussi avec complexité cette question : la position de l'idéaliste Hugo, qui croit se battre pour le Bien, est plus suspecte que celle de Hoederer, qui assume son Mal. Il dévoile la haine de Hugo pour les humains qu'il prétend vouloir sauver, et justifie le Mal comme moyen : « Tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces. […] Moi j'ai les mains sales »[11]. S'allier à l'ennemi, mentir, trahir : autant d'actions qui scandalisent Hugo,

[1] J. Audiberti, *Arts*, 4-10 avril 1962, G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit*., p. 305.
[2] J. Cocteau, « Préface », *Bacchus*, *op. cit*., p. 1182.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 115.
[4] Montherlant cité dans H. de Montherlant, *Théâtre*, *op. cit.*, p. XVI.
[5] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 365.
[6] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 544.
[7] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 1000.
[8] Certaines pièces vont jusqu'à une indifférenciation entre Bien et Mal, établissant l'équivalence des personnages entre eux, malgré leurs différences flagrantes. Cocteau, dans sa préface à *Bacchus*, déclare que tous les personnages principaux, y compris Hans, sont bons. Similairement, Montherlant affirme que les quatre personnages principaux, dont l'abbé de Pradts, sont touchés par la grâce, H. de Montherlant, « Préface », *La Ville, op. cit*., p. 674. Les deux dramaturges, décrétant la bonté du scandaleux, rendent stérile toute lecture manichéenne. Etre bon, être mauvais ne signifie rien.
[9] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 492.
[10] J-P. Sartre, « Manuscrits de la phase préparatoire », *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 509.
[11] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 331.

mais qui sont légitimées par le dénouement de la pièce ; le Parti adopte finalement l'attitude de Hoederer, qu'il jugeait inadmissible peu auparavant. Avoir les mains sales, dans ce théâtre, n'est pas le signe d'une amoralité, mais d'une morale qui met à mal les notions de Mal et de Bien et qui en assume les conséquences[1].

On pourrait conclure sur la notion d'hétérogénéité – empruntée à E. Marty –, envisagée comme le signe d'une ambiguïté revendiquée qui met à mal toutes les catégories morales et religieuses. Constatant le paradoxe de son image – « l'Angleterre me met en même temps si haut et si bas » –, Kean en déduit son propre « génie » : « il m'est impossible de ne pas me prendre pour le premier. Pour le premier de vous tous ! »[2]. Haut et bas, admiré et haï, recherché et rejeté, le scandaleux est impur, entendu aux sens d'abject, mais surtout d'hétérogène, composé d'éléments disparates[3]. Le théâtre est donc un lieu d'illusions dans lequel le Bien et le Mal ne sont pas ce qu'ils paraissent. Tout manichéisme, en faveur du Bien ou du Mal, est dépassé par une ambiguïté générale. Dès lors, l'image elle-même est une illusion, la posture du scandaleux une imposture, dont il va falloir saisir les enjeux. Dans le même temps qu'elle est construite, la double image de l'auteur et du public est compliquée et brouillée : trop simple, trop caricaturale, opposant un dramaturge scandaleux à un public terne, elle n'est outrée par les auteurs que pour en souligner l'absence de subtilité et l'artifice.

[1] Sartre, annonçant à la fin de *L'Etre et le néant* un ouvrage de morale qui sera *Cahiers pour une morale*, rêve d'« une éthique qui prendra ses responsabilités en face d'une réalité humaine en situation ». Ainsi, ce qui paraît scandaleux, émanant d'une âme mauvaise, s'il est assumé et répond à une morale cohérente, quoique singulière, est éthique.

[2] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 585.

[3] C'est la thèse d'E. Marty à propos de Genet : « Son hétérogénéité c'est d'être bâtard, voleur, homosexuel et traître, l'homogénéité c'est la France bourgeoise, familiale, patriotique ». Le fait que Genet soit tabou constitue la « forme souveraine de l'hétérogénéité », cette dernière créant une « occasion [...] de pouvoir, de fascination ». E. Marty, *Jean Genet, postscriptum*, *op. cit*., p. 21-22. Selon E. Marty donc, Genet tire sa supériorité du fait qu'il est tabou, frappé d'interdit. C'est aussi ce que pense Cocteau de l'artiste, qui, selon lui, doit être tabou. Il rappelle une discussion avec Picasso sur ce sujet : « Il y a deux drames : celui d'être tabou et celui de ne pas l'être. […] Il vaut donc mieux être tabou », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 344.

1.5. L'imposture ou le mythe comme mensonge

La posture de supériorité du dramaturge, son image mythique, ainsi que la posture d'infériorité du public, sont une imposture au sens de tromperie, mais aussi d'absence de posture. A. Compagnon propose ce second sens en imaginant une fausse étymologie du mot, faisant de la syllabe « im- » un préfixe négatif[1]. Les dramaturges pratiquent volontairement l'imposture, objet d'une élaboration. Ils assument l'image que l'on se fait d'eux, y prennent un plaisir certain, mais l'exagèrent au point d'en dévoiler l'artifice. L'imposture est donc tromperie : elle implique pour les auteurs un type de rapport particulier aux autres, mais aussi un questionnement sur soi, sur son image, et traduit un malaise. Belinda Cannone, dans *Le Sentiment d'imposture*, distingue deux types d'impostures : le sens courant – synonyme d'usurpation, de mensonge – et un sens original, qui fait de l'imposteur quelqu'un qui ressent douloureusement le sentiment « de mentir sur sa nature »[2]. Il nous semble que, chez ces auteurs, les deux sens ne sont pas séparés mais indissociables ; l'envie de se définir passe par la définition des autres et par la définition qu'ils proposent de nous. Ces tentatives sont soumises aux préjugés, donc mensongères, mais nécessaires. Vient ensuite le moment où les auteurs dénoncent les impostures, laissant la voie libre au brouillage de l'image, préféré à la caricature.

« Aux temps où nous sommes, […] pourquoi diable n'être pas imposteur ? »[3]

Les dramaturges revendiquent l'imposture. Exercée devant le public, plus flagrante au théâtre que dans aucun autre genre, elle est envisagée par eux comme une pratique nécessaire et assumée. L'image est fausse, certes, mais elle reflète l'audace de celui qui l'adopte. De même que l'homosexuel qui se travestit est – ainsi que l'explique J-B. Moraly – un imposteur qui se parodie, et, qui, par là même, clame sa différence, insulte le monde[4], le dramaturge qui construit son image en revendiquant, exhibant l'imposture, est scandaleux : il bafoue le « principe de sincérité », l'une des « lois conversationnelles » les

[1] A. Compagnon, « L'imposture », *Prétexte : Roland Barthes*, actes du colloque de Cerisy, 22-29 juin 1977, sous la direction d'A. Compagnon, Paris : C. Bourgeois, 2003, p. 46.
[2] B. Cannone, *Le Sentiment d'imposture*, Paris : Calmann-Lévy, 2005, p. 20.
[3] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 44.
[4] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 37-42.

plus intégrées[1]. Comme le scandale qu'elle provoque quand elle est découverte, l'imposture comporte des risques multiples : celui de se perdre, de ne plus savoir qui l'on est, de se mentir à soi-même, d'être démasqué et condamné par les autres. A l'instar des « farces et attrapes » qui envahissent l'appartement de Bergère dans « L'Enfance d'un chef », objets imposteurs qui « inquiètent » par leur « valeur révolutionnaire », leur « puissance destructrice »[2], l'imposteur ne laisse pas les autres en repos. Cependant, lui aussi est inquiet et inquiété ; A. Compagnon note l'« extrême précarité de l'imposture : en équilibre instable, elle risque à tout moment la chute »[3]. C'est précisément l'instabilité propre au scandale et à la chute qu'il fait risquer qui attire les dramaturges, revendiquant avec provocation le statut d'imposteur.

Vian a intitulé avec humour un recueil de textes *Chroniques du menteur* : la « Chronique du menteur engagé », datant de 1948, comporte une note liminaire dans laquelle il se désigne lui-même comme « le menteur ». Les critiques ont tous relevé ce qui leur semble un trait caractéristique de Vian lorsqu'ils ont commenté *Les Bâtisseurs d'empire* : « mystificateur à ses heures » selon B. Poirot-Delpech, « Mystificateur de grand style »[4] d'après M. Favalelli, Vian se présente et est présenté comme un imposteur. Genet « ne cherche qu'à nous mystifier »[5], constate Sartre ; l'auteur du *Miracle de la rose* confirme, revendiquant son « goût profond de l'imposture »[6] ; bien des années après ce texte autobiographique, il réaffirme cette tendance dans *L'Ennemi déclaré* : « Je ne puis rien dire à personne. Rien dire à d'autres que des mensonges. […] Si je suis avec quelqu'un, je mens »[7]. Dans une lettre à A. Bourseiller, il cherche toutefois à s'attirer la sympathie de son destinataire : « je suis un imposteur mais plein de charme »[8]. La figure de l'imposteur, à laquelle il s'identifie, est scandaleuse, fascinante, charismatique. Elle envoûte comme le poète, captive comme le magicien : comme eux, elle est un artiste.

Cette posture et les effets qu'elle produit sur le public amusent les dramaturges ; Anouilh – auteur de « pièces costumées » – aime le déguisement et endosse volontiers celui du perturbateur : « Et si – précisément – c'est si gros –, mettre en scène un auteur dramatique ou un directeur de troupe en scène, ce n'était qu'un raffinement de moquerie,

[1] Lois classées par Herbert Paul Grice.
[2] J-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op. cit.*, p. 191.
[3] A. Compagnon, « L'imposture », *op. cit*., p. 61-62.
[4] La création de la pièce avait dérouté les critiques, dont certains pensaient que Vian s'amusait à les perdre : « sans doute le malicieux Boris Vian ne s'est-il pas privé de brouiller les pistes » ; J-J. Gautier se sent « incapable de résoudre ces sortes d'énigmes », « Les Bâtisseurs d'empire et la Presse », *op. cit.*, p. 90-99.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 434.
[6] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 294.
[7] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 176.
[8] J. Genet, « Lettres à Antoine Bourseiller », J. Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 903.

pour mieux avancer masqué »[1], demande-t-il avec malice. Plus joueur encore, Soupault a adopté le rôle de l'illusionniste dans un sketch Dada de sa création – « Le célèbre illusionniste » – au cours duquel il se mettait en scène « déguisé en nègre, un couteau à la main »[2], reprenant les clichés associés au Noir. La conséquence – et le risque – de cette posture ? Le malentendu.

J-F. Domenget parle ainsi de Montherlant : « Mystificateur, un tel écrivain vit nécessairement dans le malentendu avec le public, bien qu'il ait professé le contraire. […] Aussi est-ce avec plaisir qu'il recueille, sous la plume de Cocteau, des déclarations à propos de « cette équivoque, ce malentendu qui sont à la base des bonnes œuvres et dont Cocteau a si bien parlé » ». J-F. Domenget cite ensuite les propos de Cocteau sur lesquels Montherlant s'appuie : « Toute œuvre est faite d'aveux cachés, de calculs, de calembours hautains, d'étranges devinettes. Le monde officiel tomberait à la renverse s'il découvrait ce que dissimulent un Léonard et un Watteau, pour ne citer que deux cachottiers bien connus »[3]. Conscients l'un comme l'autre du risque, Montherlant et Cocteau, loin de s'en effrayer, s'y exposent. Le premier reprend en épigraphe de *La Mort qui fait le trottoir* (*Don Juan)*[4] cette phrase célèbre du second : « Le public n'aime pas être surpris et il rend insulte pour surprise ». Cocteau aime déjouer les attentes des spectateurs, et évoque régulièrement la figure du magicien : « Mon étiquette de presse, c'est magicien »[5]. Illusionniste, le magicien est un imposteur auquel Cocteau s'identifie volontiers. Certes, il s'agit là encore d'une image, mais cette image est mouvante, dynamique, le magicien ayant le pouvoir de (se) transformer[6]. Cocteau est un « esprit dangereusement tourné vers la fraude, et, décidons-nous, le mensonge »[7], affirme Vian à l'occasion de la représentation de *L'Aigle à deux têtes*. On sait le bien que les deux auteurs pensaient l'un de l'autre, et cette apparente critique, dans la bouche de Vian, est davantage un compliment.

Le goût de l'imposture mène les dramaturges à mettre en scène de grands personnages d'imposteurs. L'auteur de *Bacchus* imagine un jeune homme qui trompe tout le monde sur ce qu'il est vraiment pour être élu et prendre le pouvoir[8]. Goetz, personnage

---

[1] J. Anouilh, *Le Figaro*, 20 novembre 1972, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1343.
[2] M. Boucharenc, « Préface », *Le Nègre, op. cit*., p. III.
[3] J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 131. Amère et sévère, « Claude-Maurice Robert disait de Montherlant que « C'était un monstre de mensonge, de combines et d'intérêt », P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 31.
[4] Pièce créée en 1958 au théâtre de l'Athénée par G. Vitaly.
[5] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 378. Lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière à Evian en juillet 2010 était rappelée cette citation de Cocteau : « Un coup de baguette et […] le théâtre joue. C'est fort simple. Magicien. Ce mot facilite les choses. Inutile de mettre notre œuvre à l'étude. Tout cela s'est fait tout seul ».
[6] Voir le chapitre « La métamorphose ».
[7] B. Vian, *Les Temps modernes*, juin 1947, *Œuvres. Tome quatorzième*, *op. cit.*, p. 264.
[8] Cocteau avait fait de Thomas de Fontenoy le héros attachant de son roman *Thomas l'imposteur* : le jeune homme, grâce à un nom d'emprunt, s'inventait un haut destin pendant la Première Guerre mondiale.

principal de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu*, est fier d'être « un comédien », « un truqueur »[1]. Dans *Nekrassov*, Georges est un imposteur : il usurpe l'identité du ministre soviétique, endosse son rôle et convainc Sibilot et Jules de se prêter au jeu, de le présenter comme étant Nekrassov. Il les persuade tous de l'intérêt qu'ils peuvent y trouver : une augmentation et la reconnaissance pour Sibilot, un gros titre alléchant pour Jules, et chacun saisit les bienfaits de la supercherie pour lui-même. Quant à Archibald, au début des *Nègres*, il prévient le public que lui et sa troupe sont des « menteurs »[2], endossant le rôle d'imposteur. Alors que Molière, avec *Tartuffe*, condamnait l'imposture et ses desseins malhonnêtes – le sous-titre de la pièce était « L'Imposteur » –, les auteurs la choisissent, l'assument et la mettent en scène, la montrant sous un autre jour. Le mensonge est une « activité normale de l'esprit et aussi saine que n'importe quelle autre »[3], affirme Trévière dans *Les Quatre vérités*[4]*,* prétendant ne voir « de vrai bonheur que dans le mensonge », face à Olivier qui ne voit en cela qu'un acte « immoral ».

Dès lors, l'imposture n'est-elle rien d'autre qu'un acte « immoral », scandaleux, amusant pour celui qui la pratique, choquant pour celui qui en est victime, sans autre but que la provocation ? Sartre voyait en Genet un « méchant » : figure d'esthète parce qu'il « crée une apparence de monde », Genet est méchant dans la mesure où « l'apparence est satanique parce qu'elle caricature l'être »[5]. La caricature, l'image fausse, est un moyen de prendre le pouvoir sur le public. Ce dernier est comme une femme : c'est du moins de cette façon qu'on peut interpréter ces questions de Théodore à Don Juan dans la pièce de Ghelderode : « nous autres aussi, nous avions une légende, car n'est-ce pas humain de s'en forger une dès qu'on se trouve devant la femme convoitée ? Et la femme se laisserait-elle convoiter hors des brouillards du mensonge ? »[6]. Ainsi, l'image séduit, confère un pouvoir conséquent à qui sait en jouer.

Comment les auteurs s'y prennent-ils pour tromper le public ? L'un des moyens consiste à créer ce que M. Vinaver nomme un « type particulier d'« antisurplomb » du spectateur », dans le sens où son « activité de prévision » est « sans cesse déçue »[7]. L'auteur cherche à déstabiliser le public en déjouant ses attentes, en ne lui donnant pas ce qu'il espérait, en le trompant. Le dramaturge, tout en jouant le rôle du scandaleux qu'on lui a attribué, va à contre courant du vraisemblable. Son théâtre contrevient à la loi de la

[1] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 512.
[2] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 483. Dans *Le Retour au désert*, pièce souvent rapprochée du théâtre de Genet, Koltès plaçait la même réplique dans la bouche de Mathilde, personnage hostile aux conventions : « Je suis une menteuse », Paris : Editions de Minuit, 1988, p. 63.
[3] M. Aymé, *Les Quatre vérités*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 439.
[4] Pièce créée en 1954 au Théâtre de l'Atelier par A. Barsacq.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 183.
[6] M. de Ghelderode, *Don Juan*, *op. cit*., p. 42.
[7] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, *op. cit*., p. 847-848.

vraisemblance : il ne correspond pas à ce que la société s'accorde à trouver logique, crédible, acceptable. Il semble d'abord se conformer à l'image qu'on se fait de lui, satisfaisant le besoin du public d'être comblé dans ses attentes et dans ses idées ; il surprend ensuite ce dernier en mettant à mal les images caricaturales, prenant le risque de le rendre hostile. Le public se sent alors trompé, se scandalise – ou du moins est perturbé –, impuissant face à ce qu'il ne comprend pas. Le dramaturge commence donc par mystifier les spectateurs, en feignant de leur donner ce qu'ils veulent – une image caricaturale –, afin de prendre le dessus sur eux et de manipuler à sa guise l'image qu'il s'est appropriée[1].

Ainsi, dans *Les Bonnes*[2], Genet met en scène les deux sœurs jouant tour à tour le rôle de leur maîtresse, « Madame », sans que le public sache qu'il s'agit d'un jeu. Il est momentanément abusé : l'absence de personnages spectateurs sur scène l'empêche de saisir tout de suite l'imposture, que Genet se plait à faire durer avant de la dévoiler. A l'imposture connue, admise comme convention théâtrale, s'ajoute un autre type d'imposture, déroutant pour les spectateurs. Ils sentent dès le début que quelque chose sonne faux, leur échappe – Genet indique aux actrices de jouer de manière artificielle, exagérée. L'imposture est à la fois suggérée et dissimulée dans ce début de pièce et rend les rôles complexes. Les auteurs excellent dans ce jeu de dupes : le comte de Clérambard, rustre et cruel, est touché par la grâce plutôt que le personnage de prêtre ; il n'y a aucun personnage de cantatrice dans *La Cantatrice chauve* ; comme Pozzo, on se demande « qui est Godot »[3] ; *L'Aigle à deux têtes*, regrette avec humour Boris Vian, cherche à « allécher avec un titre prometteur le public ornithologique et héraldiste »[4], mais parle de tout autre chose[5]. Le titre seul d'une pièce peut donc servir de fausse piste. Vian, enfin, ne nous dit pas qui est le Schmürz des *Bâtisseurs d'empire*, semant l'incertitude dans l'esprit des critiques : G. Leclerc, après avoir formulé des hypothèses sur le sens de la pièce, conclut, perdu : « Ou bien tout cela est peut-être autre chose. Ou bien rien, qu'une collection de « canulars » de l'auteur »[6]. C. Olivier s'en amuse : « Les exégètes peuvent ici s'en donner à cœur joie. Et sans doute le malicieux Boris Vian ne s'est-il pas privé de brouiller les pistes »[7].

---

[1] A. Compagnon, étudiant l'imposture chez Montaigne, associe cette notion à celle d'appropriation : selon lui, l'auteur, imposteur, prend des pensées aux autres mais les fait siennes, passe « l'épreuve du propre », « L'imposture », *op. cit.*, p. 58.
[2] Pièce créée en 1947 au Théâtre de l'Athénée par L. Jouvet.
[3] S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris : Editions de Minuit, 1952, p. 28. Pièce créée en 1953 au théâtre de Babylone par R. Blin.
[4] B. Vian, *Les Temps modernes*, juin 1947, *Œuvres. Tome quatorzième*, *op. cit.*, p. 264.
[5] Cocteau s'exprime de manière assez confuse sur la signification des Eugène du *Potomak*, expliquant qu'ils ne représentaient pas les Allemands pour lui, mais que, son entourage lui ayant assuré que le parallèle était évident, il s'y était lui-même résolu, « En marge du « Potomak » », *op. cit.*, p. 225.
[6] G. Leclerc, *L'Humanité*, « Les Bâtisseurs d'empire et la Presse », *op. cit.*, p. 100.
[7] C. Olivier, *Les Lettres françaises*, 31 décembre 1959, *ibid.*, p. 99.

La métaphore du brouillage revient fréquemment dans les propos des auteurs ou de leurs personnages : on crée le trouble, la confusion, on brouille, au risque de se brouiller avec le public. Il s'agit de compliquer les images pour empêcher leur fixation. Cocteau, dans *Journal d'un inconnu*, impose de « Brouiller la piste »[1] : il semble que cet impératif, formulé comme une loi, préside au théâtre qui nous occupe. Dans *La Fin du Potomak*, Persicaire explique ce qui fait la spécificité de Picasso au narrateur, auquel Cocteau prête bon nombre de ses idées : « votre Picasso pose des énigmes […] Il brouille les cartes. Son insolence dépasse les bornes. De toutes les positions, n'est-ce pas la plus solitaire ? Des énigmes. Des vraies énigmes qui trompent le monde »[2]. On a évoqué le goût des auteurs pour l'imposture, et l'on connaît l'admiration sans bornes de Cocteau pour Picasso. Le personnage de Persicaire pose une question que se posait son créateur : n'est-ce pas un jeu trop risqué de ne pas chercher à être compris de son public ? Quel est le prix à payer ? La solitude ? L'indétermination, l'absence de posture fascinent, comme en témoigne la scène des *Quatre vérités* de Marcel Aymé au cours de laquelle Nicole refuse de dire à Olivier si elle l'a trompé ou non. Ce refus naît moins d'un sentiment de culpabilité que d'une peur de devenir trop claire, transparente aux yeux de son mari. Elle sent la nécessité de conserver « Ce mystère de féminité »[3] qui empêche qu'on la cerne trop facilement. Scott, dans *Splendid's*, propose à ses compagnons, encerclés par la police, de se rendre sagement. Il espère ainsi briser leur posture de grands bandits et « jouer un dernier sale tour aux flics, à la justice, aux bourgeois, aux caves, un dernier sale tour : avec de la merde, avec leur merde brouiller l'image trop belle qu'ils avaient d'[eux] »[4].

Désavantageuse ou flatteuse comme ici, l'image doit être troublée, complexifiée ; c'est le rôle de l'auteur, que l'on reconnaît à travers le personnage de l'Envoyé dans *Le Balcon.* Venu au bordel annoncer la mort de la Reine, il s'exprime volontairement de manière énigmatique et contradictoire sur elle : « Je veux dire que la Reine brode et qu'elle ne brode pas », « Elle ronfle et elle ne ronfle pas »[5]. M. Vinaver analyse un passage de la pièce qui comporte la réplique suivante de l'Envoyé à propos de la Reine : « s'il est de mon devoir de la décrire, il est encore de mon devoir de la dissimuler » ; le critique constate justement un « obscurcissement croissant » dans ce discours de « l'Envoyé brouillant toutes les cartes »[6], et « produisant sans cesse des images qui finissent par tourner à vide »[7]. La démarche que Genet prête à ce personnage est celle adoptée par les

[1] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 210.
[2] J. Cocteau, *La Fin du Potomak*, *op. cit*., p. 715.
[3] M. Aymé, *Les Quatre vérités*, *op. cit*., p. 465.
[4] J. Genet, *Splendid's*, *op. cit.*, p. 242.
[5] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 317.
[6] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, *op. cit*., p. 844.
[7] *Ibid*., p. 829.

auteurs. L'image est créée, admirée, donnée à voir, mais en même temps compliquée et questionnée.

En s'efforçant de « ne pas être clair », en rendant la tâche moins facile à leur public qui cherchait à les catégoriser, les auteurs parviennent à « Avoir du pouvoir, être le maître »[1]. L'imposture est un moyen de prendre le pas sur un spectateur trop pressé de juger. Pour A. Compagnon, elle est « l'ambition suprême », « la puissance même », « la posture souveraine »[2]. Les auteurs sentent la nécessité d'adopter cette posture pour mystifier le public dans un premier temps : il faut en imposer, être un imposteur au sens étymologique du terme[3]. O. Neveux s'interroge sur la démarche d'Augusto Boal et le théâtre de l'opprimé : « comment créer les possibilités d'une intervention du public sans asseoir son autorité d'artiste et manipuler le public ? »[4]. Les auteurs « investissent » dans tous les sens du terme, rappelés par Barthes : son sens militaire, d'une part, puisqu'ils attaquent le public ; son sens étymologique, d'autre part : « investir » signifie « revêtir un vêtement », le vêtement étant ici une métaphore de l'image. L'investissement est donc « une prise de rôle : une énergie théâtralisée »[5] qui permet aux dramaturges de mystifier le public.

La mystification est une étape vers un mouvement inverse de démystification. Avant d'ouvrir les yeux au public sur le mensonge des images, le dramaturge doit d'abord le mystifier pour avoir de l'influence sur lui. C'est littéralement l'exigence de la Mère Pipe dans *Tueurs sans gages*[6] de Ionesco : « il faut mystifier pour démystifier »[7]. C'est le « problème insistant […] du combat avec l'image. Pour défaire, ou éviter une image, il faut construire une fausse contre-image. Il n'y a pas de degré zéro de l'image »[8], souligne Barthes. Dès lors, à l'image d'imposteur de l'auteur s'ajoute la posture inverse du démystificateur.

L'auteur démystificateur

Si l'intérêt du mythe est bien senti et si les auteurs en exploitent la force, ils s'en méfient aussi et en révèlent la facticité. L'image, dans ce théâtre, est un mythe au sens platonicien de « mensonge ». On a montré comment le dramaturge transforme son image parfois négative en un mythe, celui du scandaleux qui fascine et domine. En cela, il agit

[1] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 118.
[2] A. Compagnon, « L'imposture », *op. cit*., p. 59.
[3] Le mot « imposture » vient de *impostura*, issu du verbe latin *imponere*, qui signifie « en imposer ».
[4] O. Neveux, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui, op. cit.*, p. 168.
[5] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 196.
[6] Pièce créée en 1972 au théâtre Rive gauche par J. Mauclair.
[7] E. Ionesco, *Tueurs sans gages*, *op. cit.*, p. 520.
[8] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 173.

presque comme tout le monde, ainsi que le suggère le personnage de Mme Desmermortes dans *L'Invitation au château* : « Nous sommes des tailleurs insupportables. Le vêtement est tout coupé, nous ne voulons pas lui faire de retouches […] on court après cette fuyante petite image de soi »[1], à ceci près que les dramaturges, eux, reprennent le vêtement. L'auteur se distingue alors des autres et combat la fixation des images ; c'est pourquoi, explique Dort, Genet « se transforme d'abord en ce que les autres voient en lui »[2] au lieu de se revendiquer tel qu'il est, en vue de montrer ensuite le mensonge de cette transformation. Montherlant, au contraire, n'admet aucun compromis ; dans *Va jouer avec cette poussière*, il ne pardonne pas à l'artiste qui se soumet à son image :

> Les gens ne veulent pas vous peindre tel que vous êtes, mais tel qu'ils vous voient, ce qui est défendable. Ce qui ne l'est pas, c'est vous peindre tel que le public vous voit, afin de donner au public ce qu'il demande. C'est ainsi qu'une image fausse de vous, imposée au départ, est reprise contre toute évidence votre vie durant et peut-être au-delà.[3]

Si Montherlant trouve des excuses au commun des mortels, il est intransigeant sur le devoir des écrivains, dont il regrette qu'ils se laissent trop souvent aller, selon lui, à la facilité de l'imposture :

> Je n'ai pas cherché à tromper ; je n'ai pas été un homme-mensonge. Vous entendez ce que je veux dire par homme-mensonge : l'homme qui pousse les autres hommes vers des illusions, qui entretient en eux des illusions. Il n'y a pas d'impostures dans mon œuvre. Cela est plus rare qu'on ne le croit chez un auteur, parce que cela est peu apprécié, et même se retourne contre lui.[4]

Cocteau explique en des termes proches le rôle de l'écrivain tel qu'il l'envisage : « l'homme est socialement un mensonge […] Le poète s'efforce de combattre le mensonge social »[5] ; il revient à l'auteur de dévoiler l'image, de démystifier. Alors que, d'après Sartre, « l'ordre social repose aujourd'hui sur la mystification des consciences »[6], le dramaturge doit détromper le public pour sauvegarder la littérature.

L'image, parce qu'elle est fausse, est déceptive. Dans *La Mort du docteur Faust*, Ghelderode montre sa vanité et la frustration qu'elle génère à travers le personnage de Diable, Diamotoruscant, qui ne séduit Faust que momentanément. Ce dernier, assistant à son numéro sur la scène d'un cabaret, finit par quitter la salle, agacé par la pièce, préférant aller à la foire : le jeu, la représentation et ses artifices ne le satisfont pas. Diamotoruscant

[1] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *op. cit*., p. 756.
[2] B. Dort, *Théâtres, essais*, *op. cit.*, p. 130.
[3] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 49.
[4] H. de Montherlant, cité par H. Perruchot, *Montherlant*, Paris : Gallimard, 1959, p. 262.
[5] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 16.
[6] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, *op. cit.*, p. 342. Sartre énumère ce qui constitue pour lui les quatre grandes mystifications de son époque : le nazisme, le gaullisme, le catholicisme et le communisme.

lui-même, grand illusionniste, a soif d'illusion, veut ressentir des émotions : il se rend d'abord au cinéma, avant de tenter la prostitution, mais n'est comblé par aucune de ces expériences qui ne se révèlent être pour lui que de fades simulacres. Ghelderode, explique J. Decock, vise la « désintégration des mythes »[1], « pose l'égalité du mythe et de l'illusion »[2] ; « dès 1925, [il] contribue à une entreprise […] de dévoilement, de démystification, […] de démythification, qui sera menée à bien par Beckett, Genêt et Ionesco »[3]. S'en prenant aux mythes religieux – *Barabbas* –, historiques – *Christophe Colomb* –, politiques – *Pantagleize* –, et littéraires – *Don Juan* –, il propose donc, ajoute J. Decock, un Faust « dépouillé de sa magie »[4]. Le début du troisième acte de *Barabbas* est interprété par J. Decock comme un « commentaire ambigu sur l'illusion et le réel »[5] : le personnage du « barnum », « marchand de faux miracles et de mensonges », déplore l'absence des clients qui délaissent les illusions des numéros de sa foire pour assister aux exécutions réelles de prisonniers ; les clients sont des figures d'un public lassé de l'artifice.

Insatisfaisante, l'image est aussi, et surtout, dangereuse. Les auteurs, marqués par les dérives d'idéologies aussi diverses que le nazisme, le communisme ou la colonisation, connaissent les conséquences possibles de l'illusion. Dans *Les Chevaliers de la table ronde*, Galaad révèle à la Cour d'Arthur que le Graal n'est qu'une mystification de Merlin lui servant à conserver sa puissance. Merlin l'enchanteur, le magicien, est l'exemple du mauvais imposteur, qui trompe pour dominer et manipuler, pour établir de fausses images, faisant prendre à son domestique, le démon Ginifer, des apparences trompeuses : il le transforme selon ses besoins en un membre de la Cour, faisant de lui un usurpateur d'identités[6]. Quant à Ionesco, il a toujours répété son exécration de la soif de pouvoir qui mène les hommes au mensonge et à la manipulation. Son théâtre s'efforce de découvrir les utopies mensongères : « *Rhinocéros* est […] une tentative de « démystification » »[7], affirme-t-il à propos de sa pièce, qui fut interprétée comme une dénonciation de toutes les formes de totalitarisme. Dans *La Soif et la Faim*, la tirade du Frère Tarabas dénonce les « mythes » comme de « vieilles habitudes », de « lamentables préjugés »[8] qui privent l'homme de sa liberté.

Démythifier, c'est aussi démystifier, et le brouillage systématique des pistes, l'ambiguïté et le mystère ont leurs vertus dans ce théâtre : ils font paradoxalement de

[1] J. Decock, *Le Théâtre de M. de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 208.
[2] *Ibid*., p. 28.
[3] *Ibid*., p. 208.
[4] *Ibid*., p. 49.
[5] *Ibid*., p. 90-91.
[6] Cocteau confie à Galaad un rôle similaire à celui du photographe de Genet dans *Elle*.
[7] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 177. Sur la notion d'utopie, voir le chapitre « Théâtre de la défaite ».
[8] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 867.

l'imposture une notion liée à celle de vérité. L'auteur trompe pour détromper, envisageant, selon l'hypothèse d'A. Compagnon, « l'imposture comme stratégie d'écriture »[1]. Dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, un personnage de spectatrice distingue deux types de théâtre, accordant sa préférence au second : « S'il est raisonnable, le théâtre n'est qu'un mensonge qui consiste à nous faire prendre pour ce que nous ne sommes pas. […] Tandis que si l'art est déraisonnable, il cesse de tromper le monde. Il devient une nouvelle forme mystérieuse de la vérité »[2]. Au théâtre, la déraison, signe de vérité, surpasse la raison, liée au mensonge. Le « scandale de la vérité », selon la formule de Bernanos, réside dans la déraison qui accompagne cette vérité et la manière dont elle éclate et dérange : l'imposture est paradoxalement l'un des moyens de révéler des vérités. On saisit en quoi l'opinion de Montherlant est pertinente malgré la surprise que constitue d'abord l'opposition qu'il établit entre le masque et le théâtre : « au théâtre tout doit être dit […] Et tout doit être vu. Fût-il grec ou nippon, le masque est le contraire du théâtre »[3]. Pour Montherlant, qui prétend avoir « horreur du travesti »[4], le théâtre, lieu d'illusions, de déguisements, est aussi lieu de révélation, de mise à nu.

Ainsi, le théâtre de ces auteurs, généreux en personnages d'imposteurs, multiplie aussi les personnages de démystificateurs. Lorsqu'un personnage s'entête à croire en une fausse représentation et à vouloir l'imposer aux autres, un autre personnage divulgue la vérité. Dans *Léocadia*[5], Anouilh met en scène une modiste, Amanda, engagée pour jouer le rôle de la défunte Léocadia afin de consoler le prince Albert Troubiscoï de sa perte. La jeune femme décide cependant de briser l'illusion, refuse de se prêter à cette mascarade : elle fait le choix de la réalité et parvient à convaincre le prince de la suivre. Quant à Hilda, elle s'adresse ainsi à un paysan fasciné par Goetz : « Votre Goetz est un imposteur »[6]. Dans une scène que Sartre a abandonnée, Hilda dénonçait l'imposture de ce personnage qui se blessait les mains, faisant croire aux paysans qu'elles saignaient d'elles-mêmes[7]. Sartre oppose donc au mensonge qu'est Goetz un personnage dont le rôle est défini par sa dénonciation de l'imposture. C'est à Ben Samuel que Ghelderode, dans *Le Club des*

[1] A. Compagnon, « L'imposture », *op. cit*., p. 48.
[2] J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, *op. cit*., p. 1279.
[3] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 9.
[4] H. de Montherlant, « Postface », *Le Maitre de Santiago*, *op. cit.*, p. 685.
[5] Pièce créée en 1940 au théâtre de la Michodière par A. Barsacq.
[6] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 466. Les manuscrits de la phase préparatoire de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu* prêtaient à un personnage non nommé cette accusation de Goetz : « Tu mens ! […] Tu es un faux saint », *op. cit*., p. 508.
[7] *Ibid*., p. 543. Hésitant entre le Bien et le Mal, se cherchant sans se trouver, Goetz ne propose aux autres que des images successives et fausses de ce qu'il pense devoir être – d'abord le méchant, puis le saint – ; il scandalise par les masques qu'il pose sur son visage pour soumettre les autres. Lui-même sent que ces images ne rendent pas compte de ce qu'il est et qu'elles sont trompeuses.

menteurs[1], confie le rôle de démasquer tous les menteurs, qui, réduits au silence et à la honte, sortent les uns après les autres. Dans *Don Juan*, Ghelderode mène chacun de ses personnages à quitter son masque flatteur : Don Juan détruit l'image de « celle qu'on nomme Olympia »[2], femme mystérieuse, fascinante, source de fantasmes, qui n'est qu'une « laide » « septuagénaire » au « crâne chauve ». Cette dernière inflige le même traitement à Don Juan : « Ta légende ? Bien sûr, c'est amusant. Mais, blague dans le coin, avoue que tu n'es qu'un petit bourgeois en vadrouille ? »[3] ; Don Juan ne peut qu'acquiescer, réprimant mal sa désillusion : « Tu as raison […]. Triste, plate époque ! ».

Le théâtre de Soupault, enfin, regorge de personnages de démystificateurs implacables : l'imposture est systématiquement révélée ; c'est fait avec humour dans *Rendez-vous*, la dame au tricot disant ceci de l'huissier : « Il ment comme je tricote. Et je tricote très vite, comme je respire »[4]. *La Fille qui fait des miracles*, dont le titre seul[5] laisse penser qu'il sera peut-être question d'illusion. Pâquerette, le personnage principal, va s'appliquer à anéantir tous les masques que son entourage s'efforce de lui faire porter. La jeune fille semble d'abord se conformer à l'image qu'on se fait d'elle, confiant ceci à Julien : « Vous savez bien que je suis ce que les autres croient que je suis »[6]. La suite de la pièce ménage son revirement, la montrant combative, prête à affronter toutes les mystifications et les institutions qui les élaborent :

> Docteur, vous voulez que je sois un médium célèbre vomissant l'ectoplasme. Vous vous trompez. Je ne suis pas un médium. (*Montrant du doigt Luc-Olivier Masson*.) Vous voulez, vous, M. l'huissier, que je sois une guérisseuse qui fait concurrence aux médecins. Tranquillisez-vous, je ne sais pas guérir. […] (*Montrant du doigt Jean-Baptiste Vautier*.) Quant à vous, monsieur, vous tenez absolument que j'entende des voix et que je sois une sainte reconnue par l'Eglise. Eh bien non, je ne suis pas une sainte et je ne crois pas en Dieu. (*A Sébastien*.) Pour vous, Sébastien, je suis une vedette […] (*A Mme Longeron*) Et vous, madame, vous me traitez comme une sœur de charité. […] Toi aussi, papa, tu veux que je sois une voyante extra-lucide […]. Eh bien, non. Je ne suis et ne veux être aucun des personnages que vous avez choisis pour moi.[7]

---

[1] Pièce jouée en 1957 à Paris par J. Berthon.
[2] M. de Ghelderode, *Don Juan*, *op. cit*., p. 44.
[3] *Ibid*., p. 91-93.
[4] P. Soupault, *Rendez-vous*, *op. cit*., p. 37. Dans *Etranger dans la nuit*, l'entrée en scène de la jeune Isabelle coïncide avec la fin du jeu de ses parents, pris en otages : « Je vous ai entendu jouer la comédie. Et quelle comédie ! », *op. cit*., p. 152. Dans *Le Sixième coup de minuit*, le personnage nommé O. rétorque à une dame que « Ce soir, la politesse […] est une imposture, ou, si vous préférez, un mensonge », *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*. Lyon : Editions Jacques-Marie Laffont et associés, 1980, p. 116. Le Docteur Millard, dans *La Maison du bon repos*, joue le même rôle que Ben Samuel dans *Le Club des menteurs*, proposant aux autres personnages un « jeu de la vérité ». S'en suit une succession de confidences : la marquise avoue être une femme de chambre, le dentiste un valet de chambre, la pianiste virtuose une sténo-dactylo, les poètes de simples employés. Le docteur les force à une « confession publique » pour qu'ils oublient, dit-il, « leur fausse identité », *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*, *op. cit*., p. 208.
[5] Comme pour la pièce de Ghelderode : *Le Club des menteurs*.
[6] P. Soupault, *La Fille qui fait des miracles*, *op. cit*., p. 84.
[7] *Ibid*., p. 104-105.

Pâquerette nous semble être une figure particulièrement pertinente du dramaturge qui s'attache à mettre à mal les fausses images, malgré la difficulté que ce travail présente, menant parfois à la tentation de laisser courir les légendes, comme a pu le confier Cocteau.

« Tout le monde ment »[1]

Le monde est illusion, comédie : l'idée baroque du *theatrum mundi* est largement exploitée par le théâtre qui nous occupe, idée que Montherlant reprend, mi-moqueur, mi-désabusé, dans *Va jouer avec cette poussière*, affirmant qu'à Paris, « Rien n'est beau que le faux. Le faux seul est aimable » ; d'après lui, l'un des faits « qui caractérisent notre époque » consiste dans « l'extension spectaculaire de l'imposture »[2] : « Le Tout-Paris vous offrira, à volonté, de tout ce qui est faux : ses faux ermites, ses faux nobles, ses faux intellectuels, ses faux révolutionnaires, ses faux hommes de Dieu »[3]. Evoquant la capitale française, Audiberti en arrive au même constat : « chacun, chaque jour, à Paris, met les habits et se fait la tête que réclame son personnage »[4]. Il prête la même conclusion à Alarica dans *Le Mal court* ; trompée, abusée, la jeune fille, dessillée par le roi – Monsieur F… s'est fait passer pour le roi, « Dès le commencement, c'était une comédie »[5] –, apprend cette dure vérité : « Ainsi, partout, l'on triche. Partout, l'on fait comme si… »[6]. A propos de cette pièce, Jeanyves Guérin remarque à quel point « Personne n'est dans son rôle ou ne s'y maintient », et combien Audiberti s'applique à « démonter les truquages, les mystifications, les conformismes »[7]. C'est à travers Hoederer, auquel Sartre disait s'identifier davantage qu'à Hugo, que l'auteur des *Mains sales* rappelle que le mensonge est une pratique universelle : « Le mensonge, ce n'est pas moi qui l'ai inventé », « chacun de nous l'a hérité en naissant »[8]. Même constat de Sir Edward dans *Le Club des menteurs* : « Tout le monde ment »[9] ; Saint-Georges étend cette remarque aux objets, observant que le

[1] M. de Ghelderode, *Le Club des menteurs*, *Théâtre IV*, Paris : Gallimard, 1955, p. 106.
[2] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 180.
[3] *Ibid*., p. 83.
[4] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 306.
[5] J. Audiberti, *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 71. Mêmes emprunts au vocabulaire du théâtre par Soupault ; « Je voudrais connaître la suite et la fin de cette comédie », dit Y., *Le Sixième coup de minuit*, *op. cit*., p. 120. A O., qui lui pose la question suivante : « Parce que vous appelez cette rencontre une comédie ? », Y. répond : « Parfaitement. Une bien triste comédie », p. 121. La référence au théâtre est à nouveau explicite dans *La Maison du bon repos*, qui s'ouvre sur cette didascalie : « On entend frapper comme au théâtre les trois coups », *op. cit*., p. 193.
[6] J. Audiberti, *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 91.
[7] J. Guérin, « Préface », *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 15. G-D. Farcy analyse le déguisement dans le théâtre d'Audiberti, qui « connote la vie comme théâtre, carnaval ou artifice ». « La cour de Byzance (*Le Cavalier seul*) et l'Eglise catholique (*La Fête noire*) s'épanouissent dans une surenchère vestimentaire […]. Les institutions se réduisent à une revue grand spectacle, à une mascarade bouffonne », *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit*., p. 58.
[8] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 331.
[9] M. de Ghelderode, *Le Club des menteurs*, *op. cit*., p. 106.

« revolver ment aussi, il n'est pas chargé ! »[1]. Le ton est moins léger chez Anouilh dans *Ne réveillez pas Madame*, avec cette déclaration désabusée de Bachman : « C'est cela, vivre, pour tout le monde : faire semblant. Et il n'y a pas que nous qui faisons semblant, tu sais ! Les juges font semblant, les curés font semblant, les militaires font semblant »[2].

Au théâtre, les accessoires – patins, échasses –, le maquillage et les costumes permettent aux auteurs d'indiquer clairement au public l'imposture de leurs personnages[3]. Dans *Jacques ou la soumission*, Ionesco précise que les acteurs doivent être « tous masqués » ou « fortement grimés, comme des caricatures »[4]. Chez Genet, le procédé est obsessionnel : le trucage est l'un des ressorts de sa dramaturgie. La pratique de l'imposture, généralisée dans son théâtre[5], est toujours exhibée, affichée. La valeur de l'imposture ne réside pas dans son invisibilité, mais au contraire dans la manière éclatante, scandaleuse, dont elle est dévoilée. Il est une noblesse dans le fait de miner les images. Dans *Elle*, le Pape invite le photographe à passer derrière lui ; ce dernier découvre alors avec stupéfaction que la robe du Pape est incomplète parce qu'inutile, puisqu'on ne le voit jamais de dos. « On m'a truqué », dit le Pape avant d'élucider la raison de cette imposture : « Le Souverain Pontife doit être porté par les anges. Il ne saurait marcher. Ainsi le veut l'Image. Il fallait donc un peu trafiquer l'homme »[6]. Le photographe, double de l'auteur, dévoile les dessous de l'image, belle mais fausse. De plus, la robe du Pape dissimule des patins à roulettes qu'il porte aux pieds, procédé également utilisé dans *Le Balcon* ; le juge, l'évêque et le général marchent en effet sur de hauts patins[7]. Les figures du pouvoir judiciaire, religieux et militaire sont donc attaquées dans leur fausse grandeur. Quant au tatouage de Lefranc dans *Haute surveillance* – qui consiste en une inscription, « Le Vengeur » –, il est doublement faux : il n'est pas marqué dans la peau mais seulement dessiné à l'encre, et Lefranc n'a fait aucune action qui lui permette de mériter ce surnom glorieux. Maurice découvre l'imposture, provoquant la colère de Lefranc qui le tue, ne supportant pas que l'image qu'il a ou veut donner de lui-même soit détruite.

[1] *Ibid*., p. 119.
[2] J. Anouilh, *Ne réveillez pas Madame*, *op. cit*., p. 897.
[3] Dans *Tous contre tous*, Jean et sa mère feignent de boiter pour passer pour des réfugiés, *op. cit*., p. 195.
[4] E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, *op. cit.*, p. 87.
[5] Genet souhaitait même que la pratique du travestissement s'étende à la salle, et pas seulement à la scène : « il serait bien qu'une espèce de folie, un culot, pousse les spectateurs à s'accoutrer bizarrement pour aller au théâtre […] afin de mieux recevoir le spectacle », J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *op. cit.*, p. 854.
[6] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 463-464.
[7] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 259. Dans *Hop signor !*, Ghelderode met en scène deux nains montés sur des échasses. Chacun de ces personnages aspire à une image flatteuse de lui-même.

Si le monde est mensonge, si la société est formée d'un « club de menteurs », si le public n'échappe pas à cette vérité[1], si cette idée semble partagée par les dramaturges, il s'agit pour eux d'entrer dans le jeu, d'en connaître les règles encore mieux que les autres. Ainsi, les auteurs présentent leur propre imposture comme la conséquence d'une imposture universelle qui ne leur laisse pas d'autre choix que de se prêter au jeu pour en dénoncer les abus[2] : « Je crois, que nous le voulions ou non, confie Soupault à Jacques Reynier, que nous sommes obligés de jouer un rôle comme le font les comédiens, d'être différents de ce que nous croyons être ou que nous nous efforçons de paraître »[3]. S'incluant dans ce constat, Soupault pourrait prononcer lui-même la réplique de sa jeune fille dans *Rendez-vous* : « Est-ce que vous ne mentez pas tous, tous autant que vous êtes, à commencer par moi ? »[4]. Le théâtre semble être le lieu par excellence de l'illusion, de l'imposture.

Illusion théâtrale dénoncée et célébrée

Le théâtre comme lieu de l'imposture

Le théâtre, lieu de la représentation, du spectacle, du masque, est indissociable des notions d'imagination, de simulacre et d'illusion à laquelle, par convention, le spectateur feint d'adhérer. L'action est fiction, l'homme personnage, le vêtement costume, le paysage décor, l'objet accessoire. L'imposture est acceptée et appréciée du public : au théâtre, ce qui est mal considéré dans le monde – la falsification, le mensonge, le masque – est donc admis. Le thème du travestissement y est fréquent, source d'intrigues comiques, de quiproquos, ou de scènes divertissantes. Dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, Ginifer ne cesse de geindre, forcé par Merlin à prendre l'apparence de la Reine : « Otez-moi d'abord

[1] A la fin du *Balcon*, Irma, devenue la Reine, rappelle la théâtralité du monde : elle prend congé du public, obligée d'aller « Redistribuer les rôles », « endosser le [s]ien », et, s'adressant aux spectateurs avant de quitter la scène, laisse entendre qu'eux aussi jouent un rôle, *op. cit*., p. 349.

[2] Dans *L'Automne à Pékin*, Vian prête cette réplique à un personnage : « On est toujours déguisé, alors autant se déguiser », cité dans le dossier de réception du *Goûter des généraux* consulté à la « Fondation Boris Vian ».

[3] P. Soupault, « A Monsieur Jacques Reynier », *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*, *op. cit*., p. 164.

[4] P. Soupault, *Rendez-vous*, *op. cit*., p. 38. Montherlant, répondant aux reproches qu'on lui fit de n'avoir pas publié plus tôt *La Rose de sable*, se justifie en proposant une réflexion intéressante sur le rapport de l'écrivain à la vérité : « Pierre-Henri Simon a écrit qu'il préférait le scandale au silence. Mais tout est sujet de scandale, toujours et sans arrêt, dans les siècles et les siècles. Le monde est essentiellement une effervescence de faits scandaleux. La plupart des écrivains se sont gardés d'imprimer leurs indignations, voyant où cela les mènerait, à devenir des pamphlétaires et des polémistes, et en pure perte, puisque, d'une tête de l'hydre coupée, il en renaîtra cent. […] Remarquons aussi que les écrivains qui s'indignent publiquement sur un fait ne soufflent mot sur d'autres, qui les indignent tout autant. Allez, allez, quoi que vous fassiez, il y aura toujours, côte à côte, des objets de scandale et de silence. Nous ne cessons jamais de ne pas dire la vérité », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 439. Célébrer le silence, c'est une manière de célébrer une forme de mensonge par omission, préféré au scandale inutile. S'il faut relativiser la portée de ce discours en rappelant qu'il se combine chez Montherlant à la volonté inverse de réveiller, de crier des vérités, cette conception de l'écrivain comme menteur est intéressante.

ce sale travesti… […] Sortez-moi de ce travesti »[1] ; le jeune démon se ridiculise, jouant un rôle dans lequel il est peu convaincant : il est immédiatement découvert. Dans *L'Equarrissage pour tous*, André, le jeune apprenti, se voit contraint de se travestir sous prétexte que la maison manque de femmes. « Pleurnichant »[2], appelé Jacqueline par le père, il ne cesse de tomber du haut de ses talons. Parce qu'il est temporaire, le travestissement ne dérange pas : tout rentre dans l'ordre à la fin de l'intrigue ou de la représentation ; les acteurs se déshabillent, les personnages retrouvent leur rôle initial[3]. Ainsi, dans *Les Bonnes*, les deux sœurs, jouant le rôle de Madame, cessent dès le retour de la maîtresse de maison[4]. L'imposture, l'usurpation d'une autre identité que la sienne, est donc réglée et connue au théâtre. « Maison d'illusions », comme le bordel du *Balcon*, il est le lieu du mensonge, un mensonge conventionnel, institutionnalisé. Le spectateur, qui connaît les règles du jeu, ne se sent pas manipulé ni abusé[5]. Simplement, il assiste à la représentation, cherchant au théâtre un divertissement, un lieu de rencontres ou le point de départ d'une réflexion, se laissant porter par l'illusion théâtrale.

Les auteurs défont les impostures, leur image du monde et des autres, mais aussi l'illusion théâtrale. En cela, ils semblent réaliser le souhait que Barthes formulait en 1960, déplorant le règne d'« un Théâtre qui veut bien tout jouer (sûr de tout récupérer), sauf se jouer lui-même », convaincu que « c'est pourtant bien ce dernier sacrilège qui nous importerait le plus »[6].

Le théâtre dans le théâtre

Une scène du *Ménage de Caroline*[7] de Ghelderode, située au moment d'une foire, invite les spectateurs de la pièce à comparer la foire et ses spectacles à la scène du théâtre. Le personnage de Joséphin, « hercule de foire », porte des « poids […] creux »[8], trompant le public. Les dramaturges, au contraire, s'efforcent de montrer au spectateur le

[1] J. Cocteau, *Les Chevaliers de la Table ronde*, *op. cit*., p. 632.
[2] B. Vian, *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 1083.
[3] On pense par exemple au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, qui se termine par un retour à l'ordre après une succession vertigineuse de travestissements des personnages.
[4] De même, la tradition allemande évoquée dans *Bacchus* impose à celui qui est élu Roi au moment de la fête des Vendanges de renoncer au pouvoir absolu une fois la fête finie.
[5] Dans *Trois acteurs, un drame*, c'est le personnage de l'auteur qui est victime de l'illusion théâtrale. Ghelderode met en scène trois personnages d'acteurs, qui, découragés par de mauvais rôles, se suicident ; mais l'acteur est un tricheur, et le suicide est joué, tandis que le personnage de l'auteur, désespéré, se suicide vraiment, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1952.
[6] R. Barthes, « Le Balcon », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 271.
[7] Pièce créée en 1947 au Théâtre de l'Œuvre par C. Toth et A. Reybaz.
[8] M. de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, *Théâtre V*, Paris : Gallimard, 1957, p. 177 et p. 181. Quant à Electre, qui vient de profaner un lieu de culte dédié à Jupiter, elle attend l'homme qui fendra la statue de ce dieu tout puissant, découvrant sous le vernis brillant un pauvre bois blanc sans valeur, *Les Mouches*, *op. cit.*, p. 15. L'image figée, telle la statue de Jupiter, n'est qu'artifice et propagande mensongère : elle ne rend compte que partiellement et de manière déformée et exagérée de ce qu'elle figure.

fonctionnement, les dessous de l'illusion. En effet, ils osent le « sacrilège » rêvé par Barthes en dévoilant systématiquement la facticité du théâtre dans leurs pièces.

Cependant, ce procédé, s'il dénonce l'illusion, l'exalte dans le même temps. Les auteurs prennent plaisir à révéler l'imposture autant qu'ils aiment l'imposture en elle-même : le théâtre est un jeu qui érige le mensonge en bel artifice ; il est lui-même l'artifice que ces dramaturges s'appliquent le plus à dévoiler, recourant abondamment au théâtre dans le théâtre. D'*Hamlet* à Pirandello en passant par *L'Illusion comique*, la pièce jouée à l'intérieur de la pièce est une tradition ; elle exerce des fonctions diverses, visant simplement à divertir ou à témoigner d'une réflexion profonde sur la société. Selon A. Ubersfeld, la tendance d'un auteur à afficher le théâtre comme tel, son goût du théâtre dans le théâtre, témoignent de sa volonté de dire : « mon code, c'est le code théâtral »[1]. Il s'agit bien de cela pour le corpus que nous étudions, mais c'est aussi bien plus ; c'est une manière pour les auteurs de faire de l'imposture théâtrale une valeur, et pas seulement un trait caractéristique dont on s'accommode.

Le procédé du théâtre dans le théâtre permet une réflexion métapoétique, le théâtre se contemplant lui-même. J-P. Sarrazac constate que « le métadrame : drame sur un autre drame », « forme dramatique seconde » que « l'auteur des *Six Personnages* invente »[2], « paraît omniprésent dans les dramaturgies modernes et contemporaines » ; il mentionne Genet et Beckett, pour qui, selon lui, le métadrame est « une façon de problématiser la forme dramatique et de l'ouvrir à un questionnement aigu sur notre présence au monde »[3]. Les dramaturges invitent le public à saisir pleinement les dangers d'une adhésion totale à l'image, à l'artifice du spectacle. Le personnage de Renatus, dans *Sortie de l'acteur*, perd la raison, incapable de différencier l'illusion de la réalité, convaincu que ce qui se joue au théâtre est réel[4]. Quant à Ionesco, par le recours au théâtre dans le théâtre, il attire l'attention sur les dangers du pouvoir pour celui qui le désire, le détient ou, au contraire, en est la victime. Dans le dernier épisode de *La Soif et la Faim*, il imagine des « moines-spectateurs » venus assister à la conversion pénible et violente de Tripp et Brechtoll ; deux Frères « portent un fauteuil et une estrade sur laquelle ils installent Jean comme au théâtre », et des « applaudissements rythmés, aux moments cruciaux »[5], retentissent. Dans

[1] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 33.
[2] J-P. Sarrazac, Article « Métadrame », *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. Belval : Circé, 2005, p. 113.
[3] Notant « l'exploitation *ad nauseam* du procédé du théâtre dans le théâtre », J-P. Sarrazac s'arrête sur le cas de Sartre qui, « très influencé par la dramaturgie du tournant du siècle – Ibsen et Strinberg – et sans doute aussi par celle de Pirandello, aura choisi, au moins à deux reprises, la rhétorique du métadrame ». Dans *Les Séquestrés d'Altona* et dans *Huis clos*, les personnages deviennent spectateurs de leur propre vie, de leur passé, l'observant comme un drame joué sous leurs yeux, *ibid*., p. 115-116.
[4] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1963, p. 241.
[5] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 865-866.

Victimes du devoir, « le Policier et Madeleine sont devenus des spectateurs de théâtre »[1] et commentent ce qu'ils voient : ils observent Choubert, qui – torturé par le policier – « se donne en spectacle, tous les soirs ».

En exhibant l'imposture, les dramaturges cherchent à faire sortir le public de sa passivité. Cela revient à dénoncer le théâtre traditionnel qui cherche à faire adhérer son spectateur à la fable sans prise de recul[2]. On pense immédiatement à Brecht et au *Petit Organon pour le Théâtre*, publié en 1949, qui se dresse contre un théâtre d'illusions, Brecht refusant que le « théâtre exerce sur le public une fonction hypnotique, amenant le spectateur à s'identifier au héros »[3]. Pourtant, là où Brecht cherche à mener le spectateur à une distance critique, les dramaturges qui nous occupent s'efforcent d'instaurer une forme de malaise dans la salle. L'enjeu du théâtre dans le théâtre selon Dort – constatant comme J-P. Sarrazac l'influence du « pirandellisme »[4] qui « marqua presque toute la scène française à partir des années 1930 » – réside dans sa destruction des conventions théâtrales : « ces ruptures de l'illusion théâtrale visent la création d'un certain malaise, qui conteste le cadre dramaturgique aristotélicien »[5]. C'est vrai pour le théâtre genetien : au début des *Nègres*, Archibald annonce à la Cour, composée de Blancs, qu'elle va assister à une pièce : « Vous êtes […] spectateurs. Ce soir nous jouerons pour vous ». Genet souligne la facticité de ce qui se passe sur scène : « Chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus »[6]. Il s'agit moins d'opposer les Blancs aux Noirs que de perturber le public en outrant à l'extrême le jeu, l'artifice.

---

[1] E. Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 226.

[2] Selon J-F. Domenget, Montherlant reste traditionnel de ce point de vue : « Les dramaturges les plus neufs de ce siècle (Jarry, Claudel, Brecht, Genet) ont voulu que tout sur la scène rappelle au spectateur qu'il était au théâtre. Montherlant, lui, défend une conception traditionnelle de l'illusion théâtrale », *Montherlant critique, op. cit.*, p. 357.

[3] M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Théâtre brechtien », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 206.

[4] En 1921, Pirandello, avec la pièce *Six personnages en quête d'auteur*, met en scène des personnages qui veulent jouer sans l'aide des acteurs ni du directeur de théâtre.

[5] B. Dort cité par J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 104.

[6] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 478-479. On pense au titre de l'essai de Frantz Fanon, *Peau noire et masque blanc*. Quelle différence avec le « théâtre colonialiste » défini par C. Meyer-Plantureux, théâtre vecteur, miroir des préjugés de l'époque ? Ce dernier présente une « vision caricaturale sur scène » du Noir, du Juif, réduits à quelques traits invraisemblables, sans que « cela ne heurte personne », C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 51-61. Le théâtre qui nous intéresse, s'il a bien l'air de reprendre ces clichés – en témoigne le titre *Les Nègres* –, se les approprie pour les miner de l'intérieur, comme Joséphine Baker au début du siècle. Notons que deux récits de Boris Vian, au contraire de ces représentations caricaturales, imaginent des personnages de Noirs dont la couleur de peau est blanche. Dans *J'irai cracher sur vos tombes* et dans *Les Morts ont tous la même peau*, les héros sont ce que B. Cannone appelle des « Nègres blancs » qui, selon elle, sont « l'incarnation du sentiment d'imposture ». En effet, le Nègre blanc sait qu'il n'est pas normal et qu'il peut être découvert. Seulement, chez Vian, ces deux personnages, au lieu de la subir, profitent de leur différence pour tromper les Blancs et se venger de leur mépris.

Ainsi, les auteurs se différencient profondément de la pensée brechtienne en ce qu'ils célèbrent et dénoncent l'imposture dans le même temps. En révélant et en glorifiant l'illusion, ils exaltent le théâtre et son pouvoir[1]. L'imposture est un art ; ainsi, la réplique finale du *Dernier des métiers* : « Le voilà, le plus beau des métiers ! », fait du Père Saureilles un imposteur artiste. Ce révérend célèbre, qui se prépare dans une loge de comédienne et récite son texte avant la prédication, tel un acteur, pratique l'imposture comme un art ; c'est en cela que Vian peut être rapproché de son personnage[2]. Sartre, comme Vian, met en scène sa fascination pour les comédiens, illusionnistes de talent : Kean, personnage éponyme de sa pièce, est un grand acteur représenté tantôt en train de jouer sur scène – il joue Othello –, tantôt en train de réfléchir à sa profession, permettant un questionnement sur le théâtre et le jeu. La pièce semble dédiée à la gloire de l'acteur et du théâtre.

Même célébration du théâtre dans *Le Balcon* : la réplique d'Irma à l'Envoyé – « Ce que veulent ces messieurs, c'est le trompe-l'œil » –, ouvre, d'après M. Vinaver, un « débat d'idées sur la facticité »[3]. L'illusion est révélée, exhibée ; Genet imagine une manière judicieuse pour les pensionnaires du bordel de signifier l'imposture. Chaque déguisement doit comporter un « détail faux » qui le révèle comme tel ; par exemple, le déguisement de Carmen en sainte Thérèse inclut des « dentelles noires sous la jupe de bure »[4] pour rappeler qu'elle est une prostituée, et non la religieuse dont elle joue le rôle. Cet accessoire, loin de rabaisser celle qui le porte, souligne son talent de comédienne, sa capacité à élaborer un visage très différent du sien, et la subversion qui s'attache à son action blasphématoire revendiquée. La prostituée est ici une figure évidente du dramaturge, le bordel une métaphore transparente du théâtre. Sartre affirme que « c'est le faux, le toc, l'artificiel, qui, dans la représentation théâtrale, attirent [Genet]. Il devient auteur dramatique parce que le mensonge de la scène est le plus manifeste et le plus fascinant »[5]. La scène publie en pleine lumière un mensonge admis par la société : en cela, elle est un espace extraordinaire, propice à une réflexion sur l'image de soi et des autres.

Plus encore que chez les autres dramaturges, on trouve la trace de Pirandello chez Anouilh. *La Grotte*[6], notamment, contient une référence explicite à l'auteur italien,

[1] Sur la question du pouvoir ou de l'impouvoir du théâtre, voir le chapitre « La défaite du théâtre ? ».
[2] A la différence du Père Saureilles cependant, l'imposture n'est pas pour les dramaturges un moyen de tromper les gens pour obtenir la gloire.
[3] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, *op. cit*., p. 835.
[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 292. Dans *Le Rendez-vous de Senlis*, Georges est satisfait de la comédie qu'il a organisée – « Quel étrange plaisir de réaliser ses mensonges ! » –, mais sent le besoin d'y ajouter ce que Genet appellerait un « détail authentique », ici une photo de sa vraie mère : « comme cela il y aura au moins quelque chose de vrai dans cette maison », *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 483-485.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 674.
[6] Pièce créée en 1961 au théâtre Montparnasse par J. Anouilh et R. Piétri.

témoignant de l'influence de ce dernier sur le dramaturge français ; un personnage d'auteur assiste à sa propre pièce et évoque l'œuvre de Pirandello, dont un spectateur relève la ressemblance avec la sienne. Anouilh use et abuse du théâtre dans le théâtre dans des pièces telles que *Le Rendez-vous de Senlis*, *Les Poissons rouges*, *L'Alouette*, *Le Songe du critique*. Horace, dans *L'Invitation au château*, est à l'origine du jeu de rôle de la soirée : « j'ai résolu que ce serait moi, ce soir qui organiserais la comédie »[1]. Dans *Pauvre Bitos*, Anouilh indique que « le jeu commence » avec l'arrivée de Bitos, décidé à endosser le rôle de Robespierre. Dans *La Répétition*, Tigre veut monter et jouer une pièce de Marivaux, et le spectateur saisit, comme pour *Pauvre Bitos*, que les rôles incarnés par les personnages coïncident avec le caractère que l'auteur leur prête dans sa pièce : le théâtre dans le théâtre permet de mimer, souligner, faire comprendre les personnages ; il a presque une fonction didactique. Dernière manifestation d'un désir de briser l'illusion théâtrale chez Anouilh : la création d'un personnage qui souligne le jeu. Le Chœur s'adresse au public et commente l'action au début d'*Antigone* : « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout »[2]. Moins traditionnel que le Chœur, c'est Egisthe, dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, qui rappelle à Oreste qu'ils ne sont que des acteurs jouant des personnages : « tu sais bien que nous ne mourrons pas vraiment, que cela recommence tous les soirs »[3]. Selon B. Beugnot, cette omniprésence du théâtre dans le théâtre relève d'une exaltation de l'artifice chez Anouilh et surtout d'une célébration des pouvoirs du théâtre et du dramaturge sur la vie[4].

« Je crois que le théâtre doit redevenir […] un jeu de l'esprit, poétique, artificiel »[5], clame Anouilh en 1937, opposant au réalisme une esthétique de l'artifice. C'est que l'illusion est belle, et en dit parfois plus que la réalité[6]. C'est dans *Le Rendez-vous de Senlis*[7] que la célébration de l'illusion est la plus flagrante et appuyée ; Isabelle, arrivée au château où Georges l'a invitée, est accueillie par les faux parents et le faux serviteur que ce dernier a engagés, peu fier de sa vraie famille. Aux comédiens qui lui avouent qu'ils jouent un rôle, Isabelle reproche de ne pas avoir joué le jeu : « c'est votre métier », « Pauvre

[1] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *op. cit*., p. 696.
[2] Dans *La Fille qui fait des miracles*, Soupault imagine un personnage d'auteur qui parle au public et commente l'action, tel le Chœur antique : « J'ai bien l'impression que nous approchons du dénouement », *op. cit*., p. 92.
[3] J. Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *op. cit*., p. 979.
[4] B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit*., p. XXXIV-XXXVIII.
[5] J. Anouilh, cité par B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit*., p. XXXI.
[6] Ainsi, dans *La Répétition*, le personnage du comte, Tigre, convaincu qu'il n'aimera jamais vraiment une femme, joue une scène d'amour avec Lucile dont il tombe amoureux : l'interprétation de leurs rôles respectifs leur permet de s'évader et de parler de leurs sentiments, quand, surveillés par leur entourage, cela leur était impossible dans une autre situation.
[7] Pièce créée en 1941 au théâtre de l'Atelier par A. Barsacq.

Georges, lui qui avait inventé une si belle histoire »[1]. A la réaction inattendue d'Isabelle fait écho la remarque de Robert qui, après s'être énervé – « Cette maison est entièrement truquée », « Monsieur s'était inventé une famille » – en arrive à la conclusion suivante : « au point où la scène en est arrivé maintenant […] nous allons enfin devoir jouer nos rôles, tous, jusqu'au bout ». Bien plus, il finit par chanter les louanges de l'illusion, rejoignant le point de vue d'Isabelle à qui il donne le conseil suivant : « Ne grattez pas, Mademoiselle, ne grattez surtout pas ! Les apparences suffisent largement à faire un monde »[2]. Anouilh, à travers Georges, Isabelle et Robert, met en scène une célébration de l'artifice, comme Genet, dans *Le Balcon*, confie cette célébration à Irma, mais aussi à l'Envoyé et à Carmen. L'imposture est belle[3], affirme l'Envoyé : « Ce qu'il y a de beau sur la terre, c'est aux masques que vous le devez »[4]. Irma, en préparant les « théâtres clandestins »[5] et illusoires de ses clients, est une figure du dramaturge, imposteur par excellence.

Le théâtre est à la fois le lieu de la célébration de l'image et du dévoilement de l'imposture. En découle, chez les auteurs, le paradoxe d'une « dramaturgie à la fois fondée sur l'archétype, la figure, l'immuable, […] et générant une instabilité absolue »[6]. Ce que déduit M. Vinaver de son analyse du théâtre genetien est pertinent pour l'ensemble des dramaturges de notre étude, qui s'efforcent de briser les images statiques et caricaturales, formées à partir de préjugés. L'ambiguïté de l'image, entre élévation et choix du bas, du Mal, entre démystification et imposture, rend les auteurs difficiles à cerner et à contrôler. La révélation des impostures, des mensonges, y compris les siens, mène à l'« im-posture », orthographiée ainsi pour la différencier de son sens courant. « Dénonciation des autres postures comme impostures »[7], manifestation d'un refus de se figer, de se limiter à une posture pétrifiée – aussi séduisante soit-elle[8] –, l'im-posture est synonyme de mise en mouvement. Dès lors, demande Compagnon, « Quelles valeurs sont affirmées dans le

[1] J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, *op. cit*., p. 506.
[2] *Ibid*., p. 513-516.
[3] Aymé illustre la beauté de l'imposture dans plusieurs des *Contes du chat perché* : dans « Le Paon », un cochon, l'animal le plus laid de la ferme, s'acharne à suivre le régime conseillé par un paon ; persuadé qu'une huppe pousse sur sa tête, il est comblé lorsqu'un arc en ciel opportun l'entoure, lui servant de traîne, sous le regard des autres animaux. Ceux-ci, qui connaissent l'artifice, se laissent cependant gagner par la belle vision du cochon transfiguré. Dans « Le Mouton », une jeune fille, qui a vu passer un pauvre soldat sur un mouton, affirme avoir croisé un cavalier rutilant d'or lancé à un galop d'enfer. Le cheval analyse cette image fausse : « c'est ainsi que les jeunes filles voient les militaires », *Les Contes du chat perché*, Paris : Gallimard, 1939.
[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 322.
[5] *Ibid*., p. 292-294.
[6] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre, op. cit.*, p. 848.
[7] A. Compagnon, « L'imposture », *op. cit*., p. 56.
[8] A. Cohen-Solal mentionne la répugnance de Sartre à être représenté, c'est-à-dire fait prisonnier par le regard des autres dans une image fixe. Il peut s'agir d'une photographie, d'une biographie, peu importe le moyen, Sartre n'aime pas être figé dans une posture, ni s'y placer lui-même, d'où le temps qu'il a mis à se décider à écrire *Les Mots*, A. Cohen-Solal, *Album Jean-Paul Sartre*, Paris : Gallimard, 1991, p. 13.

temps et le mouvement qui montrent la bêtise et la tyrannie des opinions communes »[1] ? Les dramaturges affirment la valeur de ce qu'implique le scandale : l'exception, l'élévation et le Mal, l'imposture, au sens de tromperie, la vérité, et, enfin, le mouvement, qui se trouve au cœur de leur théâtre.

[1] A. Compagnon, « L'imposture », *op. cit*., p. 56.

1.6. Au cœur de la dramaturgie du scandale : le mouvement

Partons du mannequin de la pièce du même nom imaginée par Marcel Aymé ; un mannequin d'homme s'anime soudain dans un magasin, se rebellant pour ne pas devenir ce qu'une cliente veut qu'il soit : un bel amant docile[1]. Indignée, cette dernière, surprise par une réaction inattendue, ne parvient pas à le retenir. Figé aux sens propre et figuré, le mannequin, par sa fuite, témoigne d'un refus de toute simplification et de toute facilité. Il n'est pas un pantin privé de mouvement et de caractère, soumis au regard et au pouvoir des autres ; son départ est l'affirmation du mouvement comme valeur vitale.

La notion de mouvement, polysémique, doit, appliquée au scandale théâtral, être étudiée dans toutes les acceptions qu'elle revêt, y compris dans son sens métaphorique. Son sens spatial, le plus courant, synonyme de déplacement, est fondamental quand on réfléchit au théâtre. S'il fut une époque où les acteurs déclamaient immobiles leur texte face au public, le théâtre du XX^{e} siècle exploite largement l'espace scénique, n'hésitant pas à en repousser les limites. Les acteurs évoluent sur la scène, y font des actions spectaculaires, facilitées par des progrès techniques dont les décors bénéficient. Le mouvement est aussi en rapport avec la temporalité : le déplacement, au sens propre ou figuré, implique l'écoulement d'un temps plus ou moins long. Il est aussi changement, lent, progressif, ou au contraire spectaculaire ; le changement peut impliquer de l'animation, du remue-ménage : il est associé à la vie. Enfin, un mouvement est une réaction émotionnelle, un élan[2]. Ces deux dernières acceptions permettent d'établir le lien avec le scandale, qui est mouvement aux sens spatial et émotionnel du terme : l'agitation physique, habituellement caractéristique de la scène – lieu de l'action – se déplace vers la salle scandalisée, qui réagit, choquée, et manifeste son émotion physiquement, passant du calme à l'excitation. Le scandale induit donc un changement remarquable de la situation qui le précédait. Le mouvement qui le caractérise emporte aussi bien les dramaturges que le public : il s'agit moins d'opposer l'auteur aux spectateurs que de les pousser l'un comme l'autre au changement.

---

[1] M. Aymé, *Le Mannequin*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002. De même, dans *Le Ménage de Caroline* de Ghelderode, les trois pantins de la foire s'animent, et l'un d'eux, Pamela, invite les deux autres à sortir de leur baraque : « Confrères, agissons », *op. cit.*, p. 185.

[2] Le mot « mouvement » vient du latin *movere* qui signifie « agiter, émouvoir, provoquer ».

Autorisons-nous un bref détour dans l'univers contique de Marcel Aymé, avant de revenir au théâtre, afin de comprendre en quoi, d'après les auteurs, l'image figée que l'on se fait de soi ou des autres constitue une force néfaste qui empêche d'agir, d'évoluer. Trois exemples suffiront : dans « La patte du chat », le chien de la ferme voudrait libérer le chat enfermé par les parents en leur mordant les mollets ; mais une vache réprime son élan en lui faisant remarquer qu'il « est trop obéissant pour oser s'en prendre aux parents ». Le chien soupire et se résigne : « C'est vrai, […] je suis trop obéissant »[1]. De même que l'image du chien est celle d'un animal soumis à ses maîtres, le loup, dans le conte du même nom, est l'animal qui terrorise les enfants : Delphine et Marinette, d'abord favorables à son entrée dans la maison, le reconnaissent et se rappellent « Le Loup et l'agneau » et « Le Petit Chaperon rouge ». A sa sœur qui lui demande si elles doivent avoir peur, Delphine, dont l'opinion se forge sur des préjugés, répond : « Bien sûr, on a peur »[2]. Dans « Le Mauvais Jars », enfin, l'âne souffre de l'image qu'on a de lui : tout le monde le perçoit comme un animal idiot et têtu ; mais il parvient, par ses actions braves et rusées, à changer le regard des autres sur lui, de même que le loup réussit à gagner la confiance des petites. Chacun dément l'image figée à laquelle on l'avait identifié, introduisant le mouvement dans un monde – la ferme des parents – dominé par l'habitude et la perpétuation des traditions.

« De l'action ! »[3]

Bien avant le cinéma, écriture du mouvement, le théâtre est l'art du mouvement : les dramaturges l'ont saisi[4]. En faisant l'apologie du mouvement, ils font nécessairement celle de l'action, dans la mesure où l'un et l'autre sont étroitement liés : en effet, « Agir, c'est « mettre en mouvement », comme le rappelle Hanna Arendt en s'appuyant sur le latin *agere* »[5]. Pour Ionesco, « [Une pièce de théâtre] n'est pas une démonstration didactique mais un spectacle vivant, une évidence vivante »[6]. L'auteur des pièces *Voyages chez les morts* et *Le Roi se meurt*, obsédé par l'idée de la mort, affirme pourtant que « le théâtre change, bien sûr, car le théâtre c'est la vie. Il est changeant comme la vie »[7]. Quel que soit le sujet traité, y compris la mort, le théâtre est un lieu intrinsèquement lié à l'action, à la vie, au mouvement. Celui-ci est une valeur, une loi, peut-être la seule acceptée et respectée

[1] M. Aymé, « La Patte du chat », *Les Contes du chat perché*, *op. cit.,* p. 9.
[2] M. Aymé, « Le Loup », *Les Contes du chat perché*, *op. cit.*, p. 172.
[3] H. de Montherlant, *Fils de personne*, *op. cit.*, p. 359.
[4] Notons que cette définition du cinéma aide probablement à expliquer la fascination de plusieurs auteurs de notre étude pour cet art.
[5] J. Danan, Article « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 23.
[6] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 174.
[7] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 67.

du fait de sa vertu : empêcher le figement. Ainsi, « Toute pièce est […] une aventure » dont Ionesco se dit « le premier à être étonné »[1]. Quant à Montherlant, P. Sipriot dit de lui qu'il préfère l'aventure à l'action : « Il a réagi […] par ce qu'il a appelé des aventures : « Je suis un aventurier », disait-il »[2]. Or, l'aventure – comme l'évènement – est bien ce qui arrive, ce qui se produit, de manière imprévisible et frappante[3], amenant forcément du mouvement. C'est ainsi que les dramaturges conçoivent le théâtre : quelque chose doit s'y passer, quelque chose doit changer[4].

Cocteau reproche au public sa peur du changement[5] et prétend n'aimer le théâtre que pour « quelques accidents admirables qui s'y produisent et qui changent les règles du jeu »[6]. Les scandales sont les accidents les plus spectaculaires qui peuvent s'y passer, c'est pourquoi ils plaisent autant à l'auteur de ces phrases : « J'aime que les choses bougent, de quelque façon que ce soit »[7], « Je n'ai pas adhéré à l'école, mais au mouvement »[8], « J'aime le mouvement (j'aime le mouvement qui déplace les lignes) et ses fautes »[9], ou encore « Respecter les mouvements. Fuir les écoles »[10]. Le thème est, on le voit, obsessionnel dans les écrits autobiographiques de Cocteau ; le mouvement est un idéal que son œuvre s'efforce d'atteindre : il signifie la vie. Selon lui, « Le mythe se forme sur des images qui vivent »[11] ; il n'est pas une image figée, inébranlable, à laquelle on doit toujours se conformer, mais un ensemble d'éléments mobiles, dynamiques. Le théâtre est alors le lieu où s'épanouissent ces « images vivantes ».

Quant à Genet, s'il fait un travail sur l'image dans son théâtre, et s'il est, comme Ionesco, hanté par l'idée de la mort, il ne renonce pas pour autant à montrer la fausseté de l'image et à combattre l'immobilité accablante. Une contradiction existe donc entre une fascination pour le statisme et un profond besoin de mouvement et d'action, qui touche les

---

[1] *Ibid*., p. 65. Même formule chez Ghelderode : « Pour moi, le théâtre est une aventure », cité par J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, op. cit.*, p. 18.
[2] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 166.
[3] La définition de l'aventure pourrait quasiment être une définition du scandale.
[4] Le personnage d'actrice de *L'Echange*, Lechy Elbernon, associe de la même manière le théâtre à un évènement au sens étymologique du terme, et à un évènement violent : « je suis là qui leur arrive à tous, terrible, toute nue ! », « je suis celle-là qui leur arrive à grands coups, coup sur coup pour leur arracher le cœur, avec art, avec furie, terrible, toute nue ! », « Dans votre vie à vous, rien n'arrive. […] Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive », P. Claudel, *L'Echang*e (deuxième version), Paris : Gallimard, 1970, p. 746.
[5] « Le public est prêt à adopter n'importe quel nouveau jeu pourvu qu'on ne change plus, une fois qu'il en connaît les règles. La haine contre le créateur c'est la haine contre celui qui change les règles du jeu », Cocteau cité par P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 96.
[6] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 115.
[7] *Ibid*., p. 117.
[8] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 32.
[9] *Ibid*., p. 426.
[10] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 209.
[11] J. Cocteau, *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 474.

auteurs[1] et ce qui les entoure. Écrivant à Cocteau, Genet lui fait le reproche de l'avoir figé dans une image dont il a du mal à se défaire et qui l'empêche de créer : « Toi et Sartre, vous m'avez statufié »[2]. Prenant conscience qu'« une des pentes fatales de la création […] est l'autocaricature, ou la complaisance »[3], il a cherché, surtout après les années de crise qui ont rendu difficile la création, à évoluer dans le regard des autres et dans son regard sur les autres. S'il a des doutes sur le pouvoir révolutionnaire du théâtre, il lui concède cependant la capacité à changer les choses : « Une pièce de théâtre ne peut rien changer d'essentiel mais il est toujours mieux qu'elle le fasse si elle est favorable au changement »[4]. Dans *Journal du voleur*, il affirme que « C'est parce qu'elle n'est pas achevée qu'une action est infâme »[5], renouant avec le concept aristotélicien de la nécessité pour une action d'avoir un début, un milieu et surtout une fin. Selon Sartre, le regard de Genet sur la notion d'action a évolué, le faisant passer d'une morale théologique, ontologique, à « une éthique de l'action »[6], c'est-à-dire de l'être à l'existence.

L'auteur de *Saint Genet* est indiscutablement celui qui a le plus insisté sur la nécessité de l'action, concept fondamental de sa pensée philosophique. « L'existentialisme est […] une doctrine d'action »[7], affirme-t-il dans *L'Existentialisme est un humanisme*. Sartre, dont A. Cohen-Solal dit qu'il a construit « son propre mythe du changement »[8], énonce ce qui lui semble nécessaire à l'époque : « il faut une idéologie ouverte au mouvement »[9]. Le recours à des termes tels que « mythe » et « idéologie » a de quoi surprendre, associés à un auteur qui rejetait les croyances et doctrines. Ils sont a priori antithétiques à la notion de mouvement. Pourtant, apprécié et prôné, ce dernier est érigé en loi, aussi bien pour la vie que pour l'œuvre, parce que, présenté comme tel, il met à mal toute autre loi qui se prétendrait immuable, inébranlable. Faire du mouvement une loi, c'est remettre en cause tout ce qui est assis, institutionnalisé, comme la religion, les partis politiques, ou même le théâtre.

Sartre envisage le théâtre comme un lieu d'action, convaincu que le sujet profond de toute pièce est que « le monde change, qu'il change l'homme et que l'homme change le monde »[10]. Ce constat s'accompagne d'une définition de la fonction du théâtre : « agir

[1] Sur les thèmes du franchissement et de l'évasion, voir le chapitre « Les frontières sont faites pour qu'on les saute. Hop ! Hop là ! ».
[2] Jean Genet cité par J. Cocteau, *Le Passé défini*, Paris : Gallimard, 1953, p. 391.
[3] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 366.
[4] J. Genet, « « Saint Genet » [Entretien avec Jose Monleon, Madrid, octobre 1969] », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 970.
[5] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 243.
[6] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 172.
[7] J-P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 95.
[8] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 48.
[9] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 1873.
[10] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 106.

(c'est-à-dire précisément l'objet du théâtre), c'est changer le monde »[1]. Pour atteindre cet état d'esprit et gagner la liberté, deux conditions sont nécessaires selon Sartre : « accorder à l'écrivain la liberté de tout dire », avoir « un public qui ait la liberté de tout changer ». Cela permet « le perpétuel renouvellement des cadres, le renversement continu de l'ordre dès qu'il tend à se figer »[2]. Sartre sent le caractère utopique de ce qu'il énonce, mais est sensible aux tentatives pour le réaliser. Dans *Un Théâtre de situations*, il décrit le happening[3], qui consiste à voir en l'acteur un « agent » : « Les agents font réellement quelque chose, peu importe quoi, mais quelque chose de provocant, qui fasse qu'un événement réel se produise, n'importe quoi ! »[4] ; ainsi, le happening est fidèle à la pensée d'Antonin Artaud qui voyait dans le spectateur « un acteur en puissance ». Dans le théâtre sartrien s'opposent deux types de personnages que Sartre oppose dans la vie : « il y [...] a [des gens] qui subissent et il y en a qui agissent »[5]. Les seconds sont le plus souvent les scandaleux : sujets de l'action, ils sont à l'origine de l'évènement ; mais le personnage est en crise, il n'est plus un héros, et sa crise a des répercussions sur sa capacité à l'action. En effet, « la crise de l'action trouve sans doute son origine dans la crise du sujet »[6].

C'est au personnage, moteur traditionnel de l'action, qu'il revient, au théâtre, d'enclencher la dynamique du mouvement. Quoique ce rôle soit contesté par le théâtre moderne, les actions des personnages semblent à l'origine du mouvement de la pièce, y compris dans les dramaturgies dites de l'absurde, dans lesquelles ils s'efforcent de s'extraire d'une situation et d'un état figés. Ainsi, dans *Oh les beaux jours !*, Winnie est certes « Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon »[7], puis « enterrée jusqu'au cou » au deuxième acte ; les didascalies « Un temps » et « Un temps long » prolifèrent et Willie ne parle pas, ne répond pas à Winnie, voire dort. Pourtant, celle-ci crie d'une « voix aiguë » lorsqu'elle voit une fourmi : « On dirait de la vie ! »[8], et répète inlassablement son besoin d'action malgré son impossibilité à la faire naître : « Il faut que quelque chose arrive, dans le monde, ait lieu, quelque changement, moi je ne peux pas » ; « Jamais rien qui change »[9] ; « Problème ici. (*Un temps*.) Non, il faut que ça bouge, quelque chose, dans

[1] *Ibid*., p. 131.
[2] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 195.
[3] « Né aux Etats-Unis dans les années 60 », le Happening est une « Forme de spectacle, fruit d'une création collective, partiellement improvisé, qui vise à faire surgir un événement pur. Le terme provient de l'anglais : *to happen* (arriver) », M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Happening », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 89-90.
[4] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 194.
[5] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 175.
[6] J. Danan, Article « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 24.
[7] S. Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit*., p. 11.
[8] *Ibid*., p. 36.
[9] *Ibid*., p. 43-53.

le monde »[1]. Malgré sa fascination pour la mort, la vase, l'enlisement, l'immobilité, le théâtre de Ionesco affectionne les personnages s'efforçant d'échapper à un univers figé. Les envols du piéton et d'Amédée dans les airs en témoignent ; l'appel de Bérenger dans *Tueur sans gages* en est un autre exemple : « Action ! »[2], « J'agis »[3], s'écrie-t-il, affirmant son « refus de se résigner »[4], s'opposant à la mollesse et à la passivité incarnées par le personnage d'Edouard.

Dans ces pièces comme dans celles de Sartre, « agir, c'est d'abord vouloir agir »[5], sans que cette volonté aboutisse forcément à un résultat. Le désir d'agir en lui-même importe, quelle qu'en soit l'issue. Au début des *Mouches*, Oreste se prend à rêver : « s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux ; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires ». Après avoir assassiné sa mère et son beau-père, il confie ceci à sa sœur : « J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon »[6]. Pour Oreste, l'homme est action et l'action fait l'homme ; bien plus, son acte l'attendait. Oreste mis à part, la plupart des personnages sartriens, frustrés, en restent à la volonté d'agir. Pour Frantz, « Celui qui n'a rien fait n'est personne »[7] ; il confie sa détresse à Johanna : « Savez-vous ce que je me reproche : je n'ai rien fait […] Rien ! Rien ! Jamais ! »[8]. Quant à Hugo dans *Les Mains sales*, il est obsédé par la volonté d'agir : « Il paraît que tu veux agir ? »[9], lui demande Louis avant de l'engager pour tuer Hoederer. Ce dernier sent en Hugo une soif d'action dont il se moque gentiment dès leur rencontre : « Le Comité me fait dire que tu n'as jamais pris part à une action directe. […] Tu devais te ronger. Tous les intellectuels rêvent de faire de l'action »[10].

C'est que l'action transfigure, fait devenir homme, élève, comme l'indique la réplique suivante de *Fastes d'enfer*, au moment où Jan, que l'on croyait mort, se redresse : « il se transforme […] Maintenant, il est action »[11]. Ce qui compte davantage encore que l'élévation symbolique de celui qui agit, c'est les effets de son action sur le monde : le personnage qui agit se met en mouvement, mais cherche surtout à mettre en mouvement le monde, comme le dramaturge s'efforce de le faire avec son public. « Eternels

---

[1] *Ibid*., p. 72. S. de Beauvoir partage cette vision du théâtre ; elle évoque ainsi la création des *Bouches inutiles* : « Une pièce, ce n'est pas inerte comme un livre, quelque chose était arrivé, par moi, à un grand nombre de gens », *La Force des choses I*, *op. cit.*, p. 77.
[2] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 507.
[3] *Ibid*., p. 526.
[4] *Ibid*., p. 516.
[5] J. Danan, Article « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 24.
[6] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 53.
[7] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 971.
[8] *Ibid*., p. 962.
[9] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 263.
[10] *Ibid*., p. 289.
[11] M. de Ghelderode, *Fastes d'enfer*, *op. cit*., p. 302.
[12] Y. Kateb, *La Poudre d'intelligence*, *op. cit*., p. 100.

les poètes sont ceux qui incitent au mouvement par leur œuvre. C'est paradoxalement par la mise en scène de l'immobilité qu'ils peuvent produire ce mouvement dans la salle.

Tentation de l'immobilité : « Rien ne se passe »[1]

Lorsque la mode au théâtre est l'action spectaculaire, les péripéties multiples, l'agitation constante sur scène, la nouveauté et le changement peuvent venir du choix paradoxal de l'immobilité. L'influence de *La Poétique* sur le théâtre reste considérable à l'époque qui nous intéresse ; Aristote, rappelons-le, définissait ainsi la tragédie :

> La tragédie est donc l'imitation d'une action noble [;] l'histoire est l'imitation de l'action – j'appelle en effet « histoire » l'agencement des actes accomplis [;] ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie [;] sans action, il ne saurait y avoir de tragédie [;] le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire.[2]

Les dramaturges, à rebours de cette règle et de la pièce bien faite, traditionnelle, préfèrent explorer d'autres manières d'aborder la notion d'action. La contestation de la théorie aristotélicienne émane de différents auteurs et mouvements de pensée : à la fin du XIX[e] siècle déjà, Maeterlinck, avec son théâtre statique, est l'un de ces dramaturges, les auteurs dits d'avant-garde en étant d'autres éminents représentants. Les principes d'« Aristote, absurde régleur »[3], comme le désigne Montherlant, rencontrent une forte opposition. Ce dernier multiplie les remarques sur l'inutilité, voire le « ridicule de l'action »[4] : « Après 1925, je ne tins plus l'action que pour risible, fors quand elle est charité »[5] ; « L'inertie est une vertu, en regard d'actes vains » ; « Mon Dieu, que d'énergie dépensée en pure perte ! »[6] ; « J'ai de tout ce néant (de l'action) une horreur insurmontable »[7]. « Ridicule », « risible », « horreur » : l'action provoque une sensation violente de rejet chez Montherlant, qui ne voit en elle que vanité – « pure perte », « néant ». Pour les auteurs qui nous intéressent, l'intérêt de cette posture contre l'action réside dans une volonté de surprendre par le rejet de ficelles théâtrales éculées. Le refus de l'action peut provoquer le scandale auprès d'un public habitué à celle-ci ; ainsi, paradoxalement, l'inaction sur scène peut susciter l'action, la réaction, le mouvement dans la salle. Dans *Comment vivre ensemble*, Barthes note le potentiel scandaleux du Wou-wei – la « suspension d'événements », « le non-agir » – qui « a des incidences politiques parfaitement

[1] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 54.
[2] Aristote, *La Poétique*, *op. cit*., p. 92-95.
[3] H. de Montherlant, « Postface », *Demain il fera jour*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 744.
[4] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit*., p. 166.
[5] H. de Montherlant, cité par H. Perruchot, *Montherlant, op. cit.,* p. 232.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.

scandaleuses » dans la mesure où « toute notre civilisation est dans le Vouloir-Agir »[1]. C'est notamment pour cette raison que le théâtre qui nous occupe est tenté par le statisme, et bon nombre de ses productions malmènent la notion sacrée d'action.

Dans *Statisme et mouvement au théâtre*, Michel Autrand constate que l'« idéal de non-statisme » domine au théâtre, mais que des auteurs tels que Jarry, Claudel ou encore Genet ont mené une « contre-offensive du statisme » ; le critique cite une didascalie des *Paravents* indiquant pour Warda qu'il faut « la visser au praticable. L'obliger à porter un corset de fer. Avec des boulons »[2]. Le goût de Genet pour le statisme, l'immobilité, est en effet perceptible dans le traitement de ses personnages ; Dort note qu'ils « travaillent toujours pour devenir davantage des Figures, jusqu'à la mort »[3]. Cet aspect est particulièrement présent dans *Le Balcon*, dans lequel les personnages aspirent à devenir des images d'eux-mêmes : l'évêque, par exemple, désire l'« Immobilité définitive »[4]. M. Corvin et A. Dichy estiment que dans cette pièce, « toute l'action dramatique consist[e] […] à faire de l'immobilité la Valeur ultime »[5], notant qu'elle « devient, avec le Chef de la police, efficace et publique » alors qu'elle était « improductive et privée » avec les personnages précédents. Ils résument ce qui leur semble être « un des axes majeurs de la pensée de Genet » : « s'écouler c'est vivre mais c'est aussi se perdre ; s'immobiliser c'est atteindre une vraie force intérieure mais c'est aussi se faire cadavre »[6]. Le théâtre, dans l'esprit de Genet, est lié à la mort : l'immobilité, proche de la mort, le fascine et il l'exploite d'un point de vue dramatique. Son rapport à la société et aux autres est influencé par cette obsession pour le figement. Sartre, dans *Saint Genet*, affirme que « Genet ne veut rien changer du tout »[7], qu'il veut le maintien de l'ordre social, qui lui permet d'assurer sa singularité.

Cette singularité peut trouver un moyen d'expression fort dans la rupture avec le *muthos*, proposant alors un théâtre de la non action. Dans *Rendez-vous*, *Etranger dans la nuit* et *Le Sixième coup de minuit* de Soupault, les personnages semblent tous se résigner à attendre un évènement : « Il n'y a plus qu'à attendre »[8], « attendre, toujours attendre »[9]. « Attendre quoi ? », demande Y dans *Le Sixième coup de minuit :* « Je ne sais pas »,

[1] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 124.
[2] M. Autrand, « La scène française entre statisme et mouvement », *Statisme et mouvement au théâtre,* actes du colloque organisé par le Centre de recherches sur l'histoire du théâtre, Université de Paris IV, 17-19 mars 1994, textes réunis et présentés par Michel Autrand. Poitiers : Université de Poitiers, 1995, p. 6-7.
[3] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 175.
[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 269.
[5] M. Corvin, A. Dichy, « Notice », *Le Balcon*, J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1129.
[6] *Ibid*., p. 1130.
[7] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 70.
[8] P. Soupault, *Rendez-vous*, *op. cit*., p. 44.
[9] P. Soupault, *Etranger dans la nuit*, *op. cit*., p. 159.

répond X ; et de conclure qu'« il ne se passe rien », lassé de « toujours attendre »[1]. Arrabal, dans *Cérémonie pour un Noir assassiné* (1969), prête littéralement les mêmes répliques à Jérôme et Vincent, qui s'ennuient : « Il faut attendre », « Il ne se passe rien »[2]. Quant à Beckett, il étend ces situations d'attente interminable à des pièces entières, telles *Fin de partie* et *En attendant Godot* – le thème de l'attente étant inscrit dans le titre – : à Estragon qui estime qu'« il n'y a qu'à attendre », constatant que « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va »[3], Vladimir répond : « Nous en avons l'habitude »[4]. Dans « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », J-F. Louette met en regard la « critique acharnée de la notion d'action » dans *En attendant Godot* avec *Huis clos*, citant J. Truchet à propos de la pièce de Sartre : « Avec *Huis clos*, c'est l'intrigue qui disparaît. Elle est abolie par définition, puisqu'il s'agit de personnages morts, donc situés au-delà de toute possibilité d'acte ou de changement »[5]. Le parallèle inattendu entre Beckett et Sartre, le chantre de la notion d'action, permet de comprendre à quel point cette dernière est questionnée à l'époque qui nous intéresse.

Certes, ce que M. Vinaver nomme la « grande action », telle que les tragiques grecs en ont imposé le modèle pour des millénaires, parvient parfois à séduire les dramaturges : il s'agit d'une « action, d'abord projetée, [qui] s'enclenche au début de la pièce et [qui] trouvera son achèvement à la fin » ; l'action est donc « le résultat d'un projet, d'un plan préétabli, d'un engrenage nécessaire ». Une telle définition de l'action mène à la création de « ce que Vinaver appelle la « pièce-machine »[6]. On connaît l'attrait de Cocteau pour la mécanique – qui, en physique, s'intéresse aux lois du mouvement –, métaphore privilégiée de sa pensée et l'un des ressorts de sa dramaturgie. Des pièces telles que *La Machine infernale* – le titre seul l'indique déjà – ou *Les Mouches* répondent à ce modèle. La représentation est alors un évènement au sens étymologique du terme : son intrigue conduit à une issue, à un résultat ; on peut parler – comme pour les vaudevilles – de pièces « bien faites », avec leur lot de péripéties et rebondissements divers. Cependant, le modèle de la grande action ne saurait définir la dramaturgie des auteurs.

L'idée de l'immobilité obsédait Ionesco, dont la nouvelle « La Vase » développait, à l'aide de l'image de la boue, le thème du figement : un homme s'enlisait dans la vase d'un fleuve et mourait. Sur scène, Ionesco exploite abondamment le thème du statisme : « Le théâtre peut très bien être le seul lieu où vraiment rien ne se passe. L'endroit privilégié où

[1] P. Soupault, *Le Sixième coup de minuit*, *op. cit*., p. 111-119.
[2] F. Arrabal, *Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris : C. Bourgeois, 1970, p. 202.
[3] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 54.
[4] *Ibid*., p. 49.
[5] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 98-101.
[6] J. Danan, Article « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 24-25.

rien ne se passerait »[1]. Le refus de l'action passe par des intrigues circulaires qui contredisent la définition aristotélicienne de l'histoire. A la fin de *La Cantatrice chauve* en effet, « La pièce recommence » : l'immobilisme était déjà annoncé par des indications telles que : « Tous reviennent à leur place »[2], ou « aucun changement dans leurs vêtements »[3]. La pièce, quoiqu'elle « signe la naissance du théâtre d'Avant-Garde », selon M-C. Hubert, est pourtant « perçue comme un canular » à l'époque. « Ce fut, selon son auteur, « un petit succès, un médiocre scandale » »[4]. Même structure circulaire dans *La Leçon* avec le professeur qui attend à nouveau une élève après avoir tué la jeune fille. La répétition ou l'annonce d'un recommencement sont des structures du figement auxquelles les auteurs ont recours ; ainsi, *Le Couronnement*[5] et *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* d'Arrabal s'achèvent sur des scènes identiques aux premières ; dans la seconde pièce, un nouveau bruit d'avion signale l'arrivée d'un personnage sur l'île, comme au début. Quant à la pièce *Série blême* de Vian, elle se clôt sur un autre accident qui va forcer James Monroe à accueillir les rescapés dans son chalet, comme dans la scène initiale. Dès lors, ce que M. Vinaver nomme « l'action de détail (le « détail » pouvant être l'acte, la scène, la séquence…) »[6], semble vaine : les meurtres commis par le professeur chez Ionesco, par James chez Vian, sont des actions qui ne changent rien.

La grande action, l'action de détail et, à l'inverse, l'immobilité totale, semblent toutes trois insatisfaisantes. Dès lors, s'interrogent les auteurs, « un théâtre de pure immobilité est-il concevable ? » ; mais surtout, « quels substituts trouver à l'action lorsque l'action devient impossible ? »[7]. Pour Montherlant, la réponse est simple : il s'agit avant tout de mieux définir ce que recoupe la notion d'action. Il prend appui sur l'une de ses pièces pour le faire :

> Quelques-uns ont dit de *Fils de personne*, en 1943, que ce n'était « pas du théâtre ». Cela a été dit aussi de *Santiago*. Mais le théâtre d'action n'est pas seulement celui des pièces dites « bien faites », avec leurs éléments de rebondissements extérieurs, pittoresques. Le théâtre grec est purement et typiquement statique.[8]

Montherlant donne alors des exemples célèbres pour illustrer sa thèse, évoquant *Antigone* et *Agamemnon*. Il énumère les diverses objections faites contre sa propre pièce, dont la suivante : « Il n'y a pas d'action », afin de les contrer :

---

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 171.
[2] E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 38-42.
[3] *Ibid*., p. 21.
[4] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 202.
[5] Pièce créée en 1965 au Théâtre Mouffetard par I. Henriques.
[6] M. Vinaver distingue l'action de détail de l'action d'ensemble et de l'action moléculaire, J. Danan, Article « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 24.
[7] *Ibid*.
[8] H. de Montherlant, « Notes de théâtre sur *Fils de personne* », *op. cit.*, p. 283.

> Et l'action intérieure ? Ce cri, « de l'action ! », appliqué à l'action théâtrale, est poussé par les mêmes qui réclament « de l'action ! » dans la vie. (Et de ce besoin d'action, c'est-à-dire d'agitation, j'ai écrit maintes fois ce que j'en pensais.) Ces « mêmes » sont toujours des hommes, c'est-à-dire des frelons excités ; ils ignorent l'action intérieure.[1]

Le mouvement intérieur est donc pour lui – comme pour son modèle, Racine – plus digne d'intérêt que les actions spectaculaires, ainsi qu'en témoignent les analyses psychologiques qu'il fait de ses personnages dans les textes qui accompagnent ses pièces. C'est que, explique-t-il dans *Va jouer avec cette poussière*, « [la] diversité et [la] mobilité [de [s]a nature] [l]'ont porté à écrire une œuvre romanesque et un théâtre exclusivement psychologiques », à « faire voir […] les cheminements d'âmes humaines »[2]. Une dramaturgie mise au service des mouvements intérieurs : voilà ce qui plait à Montherlant et ce qui correspond à son tempérament[3]. L'analyse des didascalies le confirme : antispectaculaires, indiquant peu de mouvements, de gestes, elles font primer le dialogue sur le corps[4] ; Montherlant aime le détail, les petits gestes très fins qu'on ne peut voir, précisait-il, que si l'on est placé aux premières rangées.

Autre substitut possible à l'action traditionnelle, à l'intrigue menée d'un début à une fin et, à l'inverse, à l'absence de mouvement : la « parole-action », qui comprend « les énoncés performatifs » – on pense par exemple aux formules magiques de Valentin dans *Les Oiseaux de lune* – et les « « figures textuelles » vinavériennes »[5] telles que l'attaque, la défense, l'esquive, le mouvement vers, la riposte. Même dans une pièce comme *En attendant Godot*, à laquelle on pense immédiatement pour évoquer un théâtre qui s'affranchit de la contrainte d'action, la « parole-action » est reine : les répliques d'Estragon, de Vladimir, de Pozzo et de Lucky, oscillant entre disputes et déclarations d'affection, ordres et supplications, menaces et appels, sont autant de « paroles-actions » qui permettent de relativiser la catégorisation de la pièce dans un théâtre de la non action.

Cependant, la parole, comme le personnage, est en crise, menant parfois, lorsqu'elle échoue, au silence. Dès lors, si l'on part de l'idée qu'au théâtre, la parole est action, le silence – absence de parole – serait synonyme de non-action. Le théâtre qui nous occupe met à mal ce raisonnement : le silence y est action et provoque le scandale. A. Rykner et H. Kuntz rappellent combien « la dramaturgie traditionnelle fait du silence une simple pause dans l'échange des répliques » : il est « subordonné à la sphère du dialogue » ; « C'est

[1] H. de Montherlant, « Notes », *Fils de personne*, *op. cit.*, p. 273.
[2] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 59.
[3] C'est aussi vrai pour Audiberti : dans *La Fourmi dans le corps*, Pic-Saint-Pop, qui refuse l'amour et la sexualité, change radicalement de comportement et d'opinion en voyant l'enfant placé sur son lit. Alarica, dans *Le Mal court*, fait preuve d'un revirement similaire.
[4] C'est la conclusion tirée par B. Barut lors de son intervention intitulée « Les didascalies de Montherlant : un service inutile ? » au colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010.
[5] J. Danan, Article « Action(s), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 27.

précisément de ce statut d'auxiliaire de la parole que l'a affranchi le drame moderne et contemporain »[1]. Les critiques donnent l'exemple d'*Acte sans paroles* de Beckett, qui met en scène une action entièrement silencieuse et ponctuée de toutes parts par la didascalie « un temps »[2]. De même que l'absence de mouvement sur scène peut surprendre le public, l'absence de parole peut le dérouter. Dans *L'Aigle à deux têtes*, Cocteau montre le caractère insupportable du silence lorsque l'on s'attend à entendre parler. La Reine, qui « aime l'orage », qui est orage, se heurte à Stanislas, qui refuse de lui répondre. Elle perd alors son calme : « Criez ! Trépignez ! […] Arrachez ! Renversez ! Cassez ! Soyez un orage ! »[3]. Stanislas, qui « éclate de silence », reste muet jusqu'à la fin de la scène. Revenant par la suite sur cet incident, il explique que ce silence scandaleux était un moyen d'exprimer son opposition avec plus de force qu'avec les insultes. La belle expression « éclater de silence » permet d'opposer la forme traditionnelle du scandale, qui s'exprime par le tapage, à une forme nouvelle, le silence, qui provoque une réaction très violente[4].

Le théâtre se laisse donc tenter par le potentiel scandaleux et le caractère relativement récent d'une dramaturgie de l'immobilité, sans rejeter un théâtre sensible à la notion d'action. Le personnage du photographe, convoqué notamment dans *Elle* par Genet et dans *Les Mariés de laTour Eiffel* par Cocteau, n'est pas une figure satisfaisante du dramaturge : le photographe crée des images, fige le mouvement, immobilise son modèle dans une pose. Les auteurs, au contraire, veulent faire naître le mouvement et pourraient reprendre ces mots de Du Marquet à Pic-Saint-Pop, qui lui demande d'arrêter de marcher dans *La Fourmi dans le corps* : « moi, différent des sapins par défaut de racines, si je demeure immobile je chois, plouf ! »[5]. Ici, la chute ne constitue pas, comme dans d'autres pièces, une image positive : elle signifie la fin du mouvement, l'inertie, l'impossibilité de l'action. Or, c'est bien l'action que ces auteurs rêvent de faire naître, moins sur scène que dans la salle.

La première partie de notre étude – attentive à des questions touchant aussi bien à la poétique qu'à la réception – a permis d'envisager le scandale comme un moyen pour les dramaturges d'élaborer leur propre image et celle du public, afin d'établir leur supériorité

[1] A. Rykner, H. Kuntz, Article « Silence », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 203.
[2] *Ibid*., p. 207.
[3] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1073-1086.
[4] Dans *Les Olympiques* déjà, Montherlant appréciait les silences qui se produisent dans un contexte sportif, entre deux gestes des athlètes. Dans *Va jouer avec cette poussière*, il condamne « Le bruit en tant qu'idéal » : « Les êtres vides ont besoin de bruit, qui les remplit, et même les rassure. Voilà pourquoi nous sommes une civilisation de bruit », *op. cit.*, p. 173.
[5] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit.*, p. 137.

sur lui. Puisque le public les voit comme des hommes et des auteurs scandaleux, ils assument cette image et en font une marque d'exception : le dramaturge est ainsi celui qui s'oppose à la norme, à la règle, qui choque et indigne. A la fois plus haut et plus bas que les autres, il est toujours dans la démesure, ce qui le distingue de manière remarquable. Lui-même voit et représente le public comme une masse médiocre, installée dans son confort et dans ses habitudes. Le théâtre constitue le lieu du questionnement de ces rapports entretenus avec les autres : s'ils semblent d'abord hiérarchiques, à la faveur du dramaturge, ils sont en fait bien plus complexes et reposent davantage sur une volonté de ce dernier de provoquer, de pousser le spectateur à sortir de son sommeil. En effet, les auteurs, ennemis du figement, ne peuvent se satisfaire d'une image statique d'eux-mêmes ou des autres : forgée à partir de préjugés, elle n'est adoptée et outrée que pour être compliquée, troublée. Le mouvement, au cœur de l'esthétique et de la dramaturgie des auteurs, brouille l'ethos simple d'abord construit. Le scandale théâtral provoque la réaction espérée, l'émotion attendue, celle qui frappe, qui réveille. Il est donc moins le signe de la supériorité de l'auteur qu'un moyen pour lui de produire le mouvement.

Le scandale implique une reconnaissance du pouvoir du public, qui, s'il persistait dans une attitude passive ou indifférente, empêcherait l'œuvre de prendre vie sur scène, et au dramaturge d'exister. Ainsi, en ayant l'air de le mépriser, de l'agresser, le dramaturge admet le rôle central du public. Le fait de le caricaturer est déjà une manière de le reconnaître, de lui accorder de l'importance, mais surtout, son choix du théâtre lui impose de s'en remettre à lui, qui décide seul du retentissement de la pièce. A la question initialement posée – « Qui est fort selon vous ? »[1] –, une seule réponse est possible au théâtre, quoi qu'en pense l'auteur : c'est le public, « le sujet fort »[2]. Le spectateur est « le juge et l'enjeu »[3] de la représentation. Ainsi, de cible de l'auteur, qui l'agresse, le provoque, le public devient un adversaire de taille auquel on se mesure. Le scandale révèle que la double image est une imposture, une illusion, et permet le dépassement de la violence et du conflit par le jeu : « Accepte qu'on triche et on jouera »[4], semblent dire les auteurs au public. La notion d'illusion mène alors à celle du jeu[5], qui s'impose au théâtre, semblant particulièrement convenir au type de rapports que les dramaturges veulent instaurer avec leur public.

[1] Question posée par le personnage du Père dans *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 877. « Pour qui écrit-on ? », demandait Sartre, hésitant entre ses contemporains et la postérité.
[2] Expression de P. Ricœur.
[3] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 274.
[4] J. Genet, *Splendid's*, *op. cit.*, p. 220.
[5] Le mot « illusion » vient de « illudere » qui signifie « jouer ».

2. « VOULEZ-VOUS JOUER AVEC MOA ? »[1]

Les auteurs choisissent le théâtre, souvent après avoir pratiqué d'autres genres comme le roman ou la poésie. Leur venue, parfois tardive, à la scène – la première pièce de Marcel Aymé, *Vogue la galère*, date de 1948, celle de Genet, *Les Bonnes*, de 1947 –, le passage du livre, écrit seul, lu seul, à la représentation théâtrale, témoignent d'un mouvement vers les autres, d'un sentiment de curiosité à leur égard. Espace public, lieu de rassemblement, le théâtre suppose une reconnaissance du public, de son droit à s'exprimer, et oblige le dramaturge à se poser les questions suivantes : « Que veut le public et que vaut-il ? »[2]. L'auteur n'écrit pas pour lui seul[3], mais doit avoir le souci de ce que les autres pensent, envisager leur réaction, qu'il s'agisse du metteur en scène, de l'acteur ou du spectateur.

Ainsi, alors même qu'il conteste les règles, il en est une à laquelle le dramaturge ne peut pas déroger : le pouvoir du public. Le « moi d'avant la rencontre avec l'autre », un « moi fermé, verrouillé »[4], s'ouvre au théâtre. C'est le public qui fait la gloire ou l'échec d'un spectacle, c'est principalement sa venue et son jugement qui en déterminent l'avenir. Malgré sa réticence à s'exposer, sa pudeur ou son orgueil, le dramaturge doit se soumettre au regard du spectateur ; malgré sa répugnance au jugement, il doit accepter le regard du public. Puisque « L'essentiel vient du dehors »[5], selon la célèbre formule sartrienne, il faut s'accommoder de cette dépendance parfois pesante aux autres.

La démarche est difficile pour ces auteurs : c'est pourquoi elle s'effectue sur un mode ludique, ces derniers proposant au public un jeu de rôle. Le dramaturge endosse le

---

[1] Titre d'une pièce de Marcel Achard, créée au Théâtre de l'Atelier le 18 décembre 1923.
[2] Sous-titre d'un article de Montherlant paru en 1952 dans *L'Aurore*, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 300.
[3] Vian s'interroge sur les raisons qui poussent à écrire ; il commence par postuler la supériorité de l'auteur : « Disons-le franchement. On écrit pour soi, naturellement ; mais on écrit surtout pour réaliser un asservissement temporaire du lecteur, auquel celui-ci se prête toujours dès l'instant qu'il ouvre le livre, et qu'il appartient à l'auteur de mener à sa fin par le moyen de son art » ; cependant, il admet finalement que c'est le lecteur qui détient le pouvoir : « Cet asservissement n'a rien d'une dictature : l'opposition est libre. Le rôle de l'écrivain est bien ingrat, d'ailleurs : car le lecteur peut à tout instant fermer le livre et le flanquer dans la poubelle », « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 369.
[4] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit*., p. 389.
[5] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 211.

rôle de la victime, de l'accusé, et concède aux spectateurs les rôles liés au pouvoir. Ce rapport entre l'auteur et le spectateur sert de contrepoint à l'image supérieure d'un dramaturge puissant.

Tout jeu comporte un enjeu : pour les auteurs, l'intérêt de la partie réside moins dans la détermination d'un gagnant et d'un perdant que dans le déroulement même du jeu. Dès lors, ce qui importe, c'est moins l'issue du jeu que ce qu'il permet : la rencontre et l'échange, qui passe par le conflit avant de faire des participants des partenaires plutôt que des adversaires.

2.1. « Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil »[1]

Dramaturge : profession d'humilité

La France des années 1940 à 1960 est le théâtre d'une série d'évènements qui mettent à mal sa grandeur et sa puissance ; vaincue par les Allemands, elle est soumise et une fraction collabore ; libérée, elle doit faire face à un vaste mouvement de décolonisation qui lui fait perdre des territoires. Elle subit successivement des humiliations telles qu'en découlent un sentiment d'impuissance, une perte de confiance, un doute qui conduisent à une réflexion plus large sur la place de l'homme dans le monde. Audiberti définit ainsi le concept d'« abhumanisme », désignant une prise de conscience : l'homme n'est pas supérieur. La désillusion d'Audiberti n'est pas isolée, et le pessimisme gagne bon nombre d'artistes français. La littérature croit plus difficilement en son pouvoir, sent sa vanité face à une menace de destruction du monde par la guerre. Chacun saisit la fragilité de tout équilibre et peine à envisager un avenir serein. S. de Beauvoir confie dans *La Force des choses* sa honte d'être encore en vie, d'être française : « Je suis française. Ces mots m'écorchaient la gorge comme l'aveu d'une tare »[2], sentiment partagé par Sartre selon elle. Ils se sentent humiliés, sous l'Occupation, mais aussi pendant la guerre d'Algérie. La honte s'aggrave de la conscience de leur relative impuissance : « Il est dur de dépendre des autres quand on s'était cru souverain ; cette illusion, commune aux intellectuels bourgeois, aucun de nous ne s'en guérit sans peine »[3]. L'Histoire leur donne une leçon d'humilité. L'œuvre de Sartre visait à faire prendre conscience de cette nécessaire humiliation qui conduit à une appréciation plus juste de soi-même et des autres, à une forme d'humilité.

La volonté sartrienne est l'une des raisons qui expliquent que ses pièces choquèrent ; il évoquait des sujets délicats, douloureux et humiliants pour la France. Une partie des Français tenait à une image fière de la nation et ne souhaitait voir exposées ni ses faiblesses ni ses turpitudes. C'est cette même fierté qui explique en partie le scandale des *Paravents*. Genet y met en scène l'orgueil français du colonisateur face à l'humilité des opprimés ; dans la pièce, le personnage du Gendarme, un Européen qui surveille et arrête Leïla, est,

[1] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 495.
[2] S. de Beauvoir, *La Force des choses II*, *op. cit*., p. 145.
[3] *Ibid.*, p. 152.

selon la volonté de Genet, « monté sur des semelles très épaisses »[1]. L'auteur, dans les « commentaires du neuvième tableau », précise qu'il faut « que le public ait l'impression que le Gendarme est, sinon Dieu, un archange au service de Dieu, et les deux femmes des créatures qui ne cessent de pécher. Donc, une humilité très grande en face du Gendarme »[2]. La grandeur apparente de la figure du Blanc semble, d'après ces indications, supérieure et valorisée, justifiant sa violence – les didascalies le disent « féroce », « méchant » – envers les deux personnages féminins. Comme Sir Harold dans le quatrième tableau, le Gendarme surveille les Arabes ; la « préoccupation principale » de Genet est la même que dans le quatrième tableau, « faire pressentir l'importance des Européens, dont Sir Harold est le symbole », et dont il est dit, comme pour le Gendarme, qu'« Il sera très grand », « monté sur des semelles de trente centimètres »[3]. Dans le dixième tableau, Genet explicite le lien entre ses personnages et son public français, indiquant que les gestes de Sir Harold et de Blankensee doivent renvoyer « au public une image profonde de lui-même ». Or, ces personnages, prompts à juger, se limitent à des idées toutes faites sur les Arabes : le Gendarme, s'adressant à Leïla et à la Mère, est sûr de les avoir saisies, lues en profondeur : « d'un coup, d'un seul, j'ai compris votre mentalité »[4]. La prétention du représentant de l'ordre s'oppose à l'« humilité très grande » des deux femmes, dont Genet se sent plus proche du fait de l'oppression dont elles sont victimes, du choix du Mal que fait Leïla, de son invisibilité ; mais surtout, l'auteur souligne avec insistance (« très grande ») leur abaissement volontaire face à une figure de surveillant qui s'en tient à des préjugés.

Le renoncement à une posture de supériorité, à une forme d'orgueil, s'il semble imposé par l'Histoire, ne va pas pour autant de soi quand il s'agit de s'en prendre à la figure de l'auteur. Figure d'autorité, de pouvoir, l'auteur jouit d'un statut privilégié : il est le créateur, celui qui pose son regard sur le monde et en impose, par son œuvre, sa vision. Certains ne peuvent pas s'y résoudre : Breton et les surréalistes, notamment, n'aimaient pas le théâtre, refusant de partager le pouvoir créateur avec un metteur en scène, des acteurs, ou encore un public[5]. Ionesco confie en 1961 sa difficulté à admettre le droit du metteur en scène à modifier une œuvre que lui-même voudrait voir respectée à la lettre, aussi bien dans les indications scéniques que dans le texte :

> J'ai souvent été en conflit avec mes metteurs en scène : ou bien ils n'osent pas assez et diminuent la portée des textes en n'allant pas jusqu'au bout des

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 628.
[2] *Ibid.*, p. 629.
[3] *Ibid.*, p. 596-598.
[4] *Ibid.*, p. 628-636.
[5] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 261.

> impératifs scéniques : ou bien ils enrichissent le texte en l'alourdissant de bijoux faux, de pacotilles sans valeur parce que inutiles.[1]

Le manque d'audace, les ajouts inutiles, voire nuisibles, la censure à l'inverse, sont des reproches fréquents des dramaturges aux metteurs en scène ; les mêmes critiques sont faites aux acteurs, trop timorés, ou jugés au contraire excessifs dans leur jeu. Il est difficile de renoncer à son œuvre, confiée pourtant à des professionnels ; cela devient plus douloureux encore lorsqu'il s'agit de la laisser entre les mains du public, qui, en dehors de la presse, est au mieux amateur de théâtre.

Ainsi, la démarche humble ne se fait pas sans difficulté ni sans réticence car, ainsi que l'explique P. Jourde, « L'écrivain est en position de maîtrise. Il est difficile, pour lui, d'abandonner la maîtrise, mais il n'a pas d'autre voie, cela l'oblige à renoncer à l'affirmation »[2]. P. Jourde précise que des attitudes telles que la négation et la provocation sont, autant que l'affirmation, des façons de s'imposer que l'écrivain ne peut plus se permettre. Les dramaturges savent endosser le rôle du scandaleux provocant qui dit « non », mais l'on sait qu'il s'agit d'une posture qu'ils minent par le théâtre. Malgré l'apparente agressivité envers le public, le choix du théâtre est une acceptation de sa présence et de son pouvoir. Dans *La Difficulté d'être*, on perçoit la persistance en Cocteau d'une vision de l'auteur comme capitaine du navire : il compare le public à une « mer houleuse » qui « donne la nausée », puis tente de se rassurer : « Je sais bien pourtant que cette mer est soumise à des règles. Ses vagues se roulent et se déroulent sur mon ordre »[3]. Il reconnait pourtant qu'il est forcé de se soumettre aux flots, aux réactions imprévisibles des spectateurs. « Il est ridicule de croire qu'un dramaturge est dieu »[4], affirme-t-il plus nettement dans son *Journal*, refusant l'analogie traditionnelle entre l'auteur et le Créateur. Quant à Ionesco, il réfute toute mission messianique du dramaturge dans ses *Notes et contre-notes* : « mes pièces ne prétendent pas sauver le monde, ni prouver que les uns sont supérieurs aux autres »[5]. En refusant de « prétendre », autrement dit d'affirmer, de revendiquer, Ionesco renonce à la position confortable du maître qui impose ; il a conscience qu'elle n'est plus tenable, d'autant plus lorsqu'il s'agit de théâtre.

Sartre a particulièrement réfléchi à ces rapports hiérarchiques, affirmant que « le théâtre est tellement la chose publique, la chose du public, qu'une pièce échappe à l'auteur dès que le public est dans la salle », ou encore que « le public écrit la pièce autant que

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 185.
[2] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 490.
[3] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 884.
[4] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 20.
[5] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 173.

l'auteur »[1]. De telles idées peuvent mûrir des années avant de se révéler, et Sartre remarque une évolution chez Genet à partir de *Notre-Dame-des-Fleurs*, qui lui fait « découvrir peu à peu qu'il faut préférer le lecteur à soi-même »[2]. Le choix du théâtre nous semble plus significatif encore du mouvement des auteurs vers les autres. « La seule chose qu'ont en commun toutes les formes de théâtre, c'est le besoin d'un public. Ceci n'est qu'un truisme : au théâtre, c'est le public qui est le terme des étapes de la création »[3], souligne P. Brook. Même constat de B. Dort : « l'affirmation du théâtre comme théâtre ne […] parait digne d'intérêt que si elle reconnaît en même temps l'existence d'un monde, d'une société […] Elle appelle en corollaire la présence d'un spectateur (ou d'un public) concret auquel le théâtre ne peut pas ne pas s'adresser »[4]. Comme l'affirme Sartre dans *Un Théâtre de situations*, réfléchissant aux rapports entre le théâtre et le cinéma, « Le théâtre […] se caractérise […] autant (et plus) par la partie de la société qui le contrôle que par l'auteur […] Les spectateurs participent à l'événement social »[5]. La parenthèse a son importance : elle suggère la supériorité du public dans le processus créatif ; puisque, poursuit Sartre, « Au théâtre, les intentions ne comptent pas [et que] Ce qui compte, c'est ce qui sort »[6], c'est-à-dire ce que le public comprend, croit ou veut comprendre, le dramaturge doit convenir de sa propre infériorité.

Cette démarche engage le dramaturge à l'humilité, à la reconnaissance de l'existence des autres et de leur rôle à jouer[7]. Le personnage de l'Envoyé dans *Le Balcon*, dont on a souligné la tendance à vouloir brouiller les cartes, est une figure de l'auteur qui refuse au public la facilité des images toute faites, rassurantes. Pourtant, ce personnage, face à la reine indignée par le récit d'un photographe sur une image trompeuse dont la mauvaise interprétation coûta la vie à un innocent, déclare que « Ce qui compte, c'est la lecture ou l'Image »[8]. Autrement dit, appliqué au théâtre, le regard, la vision du public déterminent le sens, le succès ou l'échec de la pièce à laquelle ce dernier assiste.

---

[1] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 101.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 494. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet s'adresse au lecteur, alors que la poésie, qu'il pratiquait à ses débuts, consistait pour lui à « s'écouter dans ses vers ». Pour J-B. Moraly, l'ouverture de Genet transparaît dans ses écrits consacrés à d'autres artistes que lui-même : *Le Secret de Rembrandt*, *L'Atelier d'Albert Giacometti*, *Le Funambule* témoigneraient de sa prise en considération des autres, de leur importance et de leur influence, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 109. On pourrait en déduire la même analyse des ouvrages de Sartre sur Baudelaire et Flaubert par exemple.
[3] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 167.
[4] B. Dort cité par C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 2.
[5] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 93. Nous soulignons.
[6] *Ibid.*, p. 104.
[7] Cocteau, en 1942, en est convaincu et admet l'importance du public au théâtre : « Erreur de mépriser le rôle du public au théâtre. Ce qui se passe en scène, si la salle est vide, c'est la moitié d'un cheval », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 179. Le fait de mal apprécier son rôle, de le nier, c'est lutter contre cette évidence : « le roi, c'est le public », p. 428.
[8] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 329.

Les dramaturges, convaincus de cette réalité du théâtre, mettent en scène des personnages d'auteurs dont l'orgueil initial est mis à mal et qui sont ramenés à l'humilité. Dans *La Grotte*, Anouilh imagine un personnage d'auteur « supérieur » « qui a décidé de se désintéresser de tout et [qui] allume une cigarette, méprisant », refusant de prendre en compte ce que veut le public. Au cours d'une répétition, il interrompt la scène, mécontent : « je vais faire usage de mon autorité. Qui est l'auteur de cette pièce ? Vous ou moi ? »[1]. Le commissaire, « narquois », se moque de lui : « De quelle pièce ? Il n'y en a pas encore ». Déstabilisé, l'auteur perd soudainement ses moyens, prend conscience de « [s]on faible pouvoir »[2], et crie soudain comme un fou : « Aucun ! Aucun ! Je n'ai aucun talent ! Il faut que je me mette à faire du cinéma ! Ou du journalisme ! N'importe quoi ! Tenez ! Je préfère être critique ! »[3]. A la fin de la pièce, l'auteur, ridiculisé par sa « crise », comprend l'absurdité de son comportement : « presque humblement », « sentant qu'il n'est plus maître de rien »[4], il pose cette question au commissaire : « Mais alors, qu'est-ce qu'il faut faire ? ». A l'entracte, il s'adresse en toute humilité au public jusque-là méprisé : « Excusez les fautes de l'Auteur, mesdames et messieurs. Mais cette pièce-là, il n'avait jamais pu l'écrire ». Par la didascalie finale, Anouilh semble réclamer l'indulgence du public pour le personnage, et probablement, à travers ce dernier, pour lui-même : « Il faut espérer qu'on l'applaudit quand même, et il sort de son côté »[5]. Dans *Tête de bois*, Ghelderode prête le même revirement de comportement à son personnage de poète. D'abord excessivement prétentieux – « Me voici ! Silence… oui, ce n'est pas le premier venu qui entre ; […] C'est moi !... Moi… Moi !... Le poète »[6] –, il voit son rêve de puissance s'écrouler :

> J'avais un plan, un véritable plan, pour être grand, maître des volontés, impérissable […] J'ai menti !... Je ne suis rien… ou plutôt… je suis un imbécile, un poseur, un malade… j'ai diverses folies, dont celle des grandeurs ! […] Lapidez-moi, humiliez-moi, insultez-moi…[7]

Si la dimension spectaculaire, fortement théâtralisée, des propos du poète tend à le ridiculiser – tyran, il veut devenir martyr –, elle permet à Ghelderode de souligner l'humilité qui sied à un écrivain.

C'est que pour les auteurs, l'humilité est le contraire d'une faiblesse. Le fait de savoir s'abaisser, de reconnaître ses torts, élève celui qui en est capable. L'orgueil, masque

[1] J. Anouilh, *La Grotte*, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 515-522.
[2] *Ibid.*, p. 505.
[3] *Ibid.*, p. 530.
[4] *Ibid.*, p. 547.
[5] *Ibid.*, p. 577.
[6] M. de Ghelderode, *Tête de bois*, *Théâtre oublié*, Paris : Champion, 2004, p. 83.
[7] *Ibid.*, p. 84-86.

qu'ils portent pour élaborer une image positive d'eux-mêmes, n'est qu'illusion. Le saint par exemple, dont on a vu qu'il est l'une des figures auxquelles le dramaturge s'identifie[1], est certes un être supérieur, mais il est aussi soumis à de rudes épreuves. Ainsi, l'orgueil apparent des auteurs dissimule son opposé, une humilité qui se distingue très nettement de la modestie et de la médiocrité. La médiocrité, associée dans leur esprit à la passivité, les ennuie et les inquiète, par l'inaction nuisible qu'elle engendre. Quant à la modestie, ou juste mesure, elle rebute les dramaturges séduits par l'excès[2], même s'ils sont parfois forcés de la pratiquer ; Sartre confiait avoir dû apprendre à faire preuve d'« une saine et quelquefois horrible modestie »[3]. Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Goetz est plus radical que son créateur, et réplique à Nasty, qui l'enjoint à la modestie : « Je ne serai pas modeste. Humble tant qu'on voudra mais pas modeste. La modestie est la vertu des tièdes »[4]. Sartre a souvent exprimé la nécessité de l'humilité, convaincu du pouvoir des autres sur soi ; pour lui, « tout nous vient d'autrui »[5]. Ce « tout » englobe aussi bien le bon que le mauvais, ce que l'on fait, ce que l'on est, ce que l'on paraît être[6].

La figure de l'humble, pour les dramaturges, est proche de l'humilié : il s'agit d'endosser le rôle de celui qui est à terre, qui est tombé, tel le scandaleux, que le péché, dans une perspective chrétienne, fait chuter. En s'abaissant, les auteurs élaborent paradoxalement leur supériorité[7], reprenant parfois mot pour mot dans leurs pièces le célèbre verset de l'Evangile de saint Matthieu : « Les derniers seront les premiers »[8]. Dans *Rendez-vous*, Soupault s'amuse à l'employer aux sens propre et figuré : le personnage de l'huissier prévient les gens qui font la queue dans la file d'attente que « Les derniers seront les premiers »[9]. Dans *Images de la vie de Saint François d'Assise*, Ghelderode reprend lui aussi le verset, Dieu disant à François : « dernier sur la terre, tu es le premier dans le ciel »[10]. La métaphore du haut et du bas signifie la grâce qui attend l'humble, grandi par sa

[1] Voir le chapitre « Du mythe à la légende : la figure du saint ».
[2] Voir le chapitre « Hybris et médiocrité ».
[3] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 456.
[4] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 436.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 14.
[6] S. de Beauvoir admirait l'humilité de Sartre malgré sa célébrité : « il n'y avait chez vous aucun mépris de vos contemporains », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 221.
[7] Sartre, disant de Genet qu'« Il s'abaisse pour s'élever », saisit admirablement la démarche genetienne, littéralement fidèle aux Evangiles : « celui qui s'abaisse sera élevé ». Du plus bas découle la possibilité de s'élever de manière fulgurante. Ainsi, le roi Christophe se sent prêt à une « remontée jamais vue » ; alors qu'il se voit « au fond de la fosse » avec son peuple, il fait de cette fosse le lieu d'une naissance qui les mettra au plus haut : « C'est là que nous crions ; de là nous aspirons à l'air », A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 59.
[8] Matthieu, 20,16.
[9] P. Soupault, *Rendez-vous*, *op. cit*., p. 26.
[10] M. de Ghelderode, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 130. Dans *Barabbas*, Ghelderode oppose d'abord l'arrogance et l'orgueil de Barabbas à l'humilité et à la discrétion de Jésus, mais mène son personnage à une révélation qui le fait passer de l'orgueil à l'humilité ; Barabbas associe alors,

conscience de n'être que poussière, d'appartenir à la terre (*humus* désigne la terre) : « L'orgueil d'un homme l'abaisse, mais celui qui est humble d'esprit obtient la gloire »[1].

L'adéquation entre la pensée des auteurs et le texte biblique peut surprendre, au vu de leurs rapports souvent complexes, voire conflictuels avec la religion. Certes, l'humilité est louée de part et d'autre, et conduit à une forme d'élévation – un autre titre des *Séquestrés d'Altona* auquel Sartre avait pensé, *Qui perd gagne*, rappelle le verset biblique –, mais il nous semble qu'elle n'y joue pas la même fonction. Vertu nécessaire à la grâce divine dans la Bible, elle est la marque d'un profond respect pour Dieu, devant qui l'on se prosterne. Sartre rejette l'humilité catholique, qui « n'est pas une vertu », mais « une fuite devant la responsabilité »[2]. Il rejoint donc la religion catholique pour s'en distinguer : « lorsque – formé par une éducation catholique – on vit avec le sentiment […] de la modestie qu'il faut à chacun […], alors on trouve la vraie place de l'homme »[3]. Il nous semble que là où Sartre emploie le mot « modestie », soucieux de rejeter l'humilité catholique, il faut comprendre « humilité »[4]. C'est en tout cas le sens que lui donne Goetz dans *Le Diable et le Bon Dieu* ; face à Heinrich qui craint les hommes et qui envisage avec horreur l'inexistence de Dieu, Goetz affirme sa mort – « Dieu n'existe pas » – et en déduit sa ligne de conduite : « Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil […] Plus de ciel, plus d'enfer : rien que la terre »[5]. La terre, l'humus, est le repère, la réalité qui rappelle à l'homme sa condition et sa dépendance. La logique est intéressante : la proclamation de l'absence d'un Dieu le réjouit – il « rit et crie » – en même temps qu'il formule en des termes relativement inquiétants la relation aux autres que cela implique. L'humilité catholique, signe de soumission à Dieu, perçue comme une faiblesse, diffère de celle des auteurs, qui est une force.

Ce regard sur l'humilité, ambigu, témoigne de la difficulté à abandonner définitivement et complètement la posture de l'auteur supérieur. Sartre célèbre Genet, « le seul à avoir découvert le secret de l'humilité »[6] parce qu'il est « ce maudit qu'on a relégué

---

comme l'Evangile, l'humilité à l'élévation, célébrant les humbles : « Vivent les gueux, les humbles, les derniers ! », *op. cit*., p. 170.

[1] Proverbes, 29, 23. « Tous, dans vos rapports mutuels, revêtez-vous d'humilité, car Dieu résiste aux orgueilleux, mais Il fait grâce aux humbles. Humiliez-vous donc sous la puissante main de Dieu, afin qu'Il vous élève au temps convenable », Pierre, 5, 5-6. « C'est pourquoi, quiconque se rendra humble comme ce petit enfant sera le plus grand dans le royaume des cieux », Matthieu, 18, 4.

[2] J-P. Sartre, « Déclarations après la création de la pièce », *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1034. Au catholicisme, Sartre semble préférer le protestantisme, davantage marqué par une notion essentielle de la pensée sartrienne : la responsabilité. Il reproche cependant au protestantisme l'orgueil qui caractérise, selon lui, ses fidèles.

[3] *Ibid*.

[4] Au sens d'abaissement volontaire destiné à faire prendre conscience de sa juste valeur et de son besoin des autres.

[5] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 495.

[6] Secret que Genet confie au tout jeune voleur qui le lirait dans *Miracle de la rose* : « Il faut que votre orgueil sache passer par la honte pour atteindre à sa gloire », *op. cit.*, p. 287. Ce conseil aux voleurs novices nous

dans l'inhumain »[1], et, pourrait-on ajouter, qui a su l'accepter. Réalité profonde que peu de gens peuvent connaître, l'humilité semble être pour Sartre le signe d'êtres d'exception, les écrivains étant ces êtres exceptionnels. « L'artiste est un Dieu qui a besoin des hommes »[2], poursuit Sartre.

La pudeur et son rapport avec le scandale au théâtre

Les dramaturges cultivent, consciemment ou non, l'ambiguïté dans leur rapport au scandale. S'ils acceptent, voire apprécient de jouer le rôle du scandaleux, et si leurs pièces scandalisent effectivement, ils semblent conjointement craindre le scandale et ses conséquences. Ils confient fréquemment une certaine pudeur qui les rend réticents à l'idée de s'exposer, ou d'exposer leur œuvre. Leur réserve pourrait être interprétée comme un nouveau masque de l'auteur, toujours désireux de se trouver là où on ne l'attend pas, et il y a peut-être dans cette confession une part de jeu, ou simplement une forme de précaution. Le fait de nier la volonté de faire scandale pourrait poser l'auteur en victime plutôt qu'en agresseur, et lui attirer la sympathie du public. Sans rejeter ces hypothèses, il nous semble cependant que le désir de publication est paradoxalement parallèle à un besoin de réserve pour la plupart de ces auteurs.

Jean Cathelin ne voit pas de paradoxe en cela, mais un lien de cause à effet ; parlant de Marcel Aymé, il constate qu'« [il] se barricade derrière le mur du silence […] parce qu'il est timide, comme tous les humoristes »[3]. Marcel Aymé, dont les proches évoquaient l'extrême discrétion, le quasi-mutisme en société, est comparé à un humoriste, auquel on suppose une personnalité extravertie, exubérante, propre à susciter le rire. Or, lui-même confie à Jean Devyver son « horreur profonde des réunions et des banquets », précisant avec humour : « J'aimerais mieux un dîner en tête à tête avec mon percepteur »[4]. L'humour, la faculté à provoquer des émotions chez les autres, parfois par des propos

---

conduit à la notion d'invisibilité, dont les liens avec l'humilité se saisissent facilement. Est invisible celui qui n'est pas connu, demeure dans l'ombre, mène une existence effacée, n'a pas acquis la gloire, ou encore, celui qui est de basse extraction : autrement dit, est invisible celui qui est humble. Le fantasme d'invisibilité imprègne le théâtre qui nous occupe. L'humilité est la condition de sa réalisation. Voir le chapitre « Idéal d'invisibilité ».

[1] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 277.

[2] *Ibid.*, p. 537. Ainsi, « Faire de la littérature », et tout particulièrement du théâtre, ne serait « pas une activité spécialement honorable », comme le remarque P. Jourde : « On pourrait tout aussi bien la pratiquer avec humilité, comme si l'on ramassait des détritus [ou] avoir honte, comme si l'on se prostituait », *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 483. Ce regard sur la littérature semble négatif du fait qu'il rapproche l'humilité et la honte, lots de l'écrivain, pour les opposer à l'honneur ; mais l'humilité, attachée au choix du théâtre, est envisagée de manière positive par des auteurs qui la relient à une forme de pudeur, elle aussi valorisée.

[3] P. Vandromme, *Aymé*, *op. cit*., p. 12.

[4] Marcel Aymé à Jean Devyver en 1963, cité par M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 382.

estimés scandaleux, n'est pas incompatible avec une aversion pour l'obligation de se présenter en public. Peu loquace, Aymé l'était encore moins lorsqu'il s'agissait de lui-même : « J'écourte ma biographie car je n'aime pas parler de moi, et encore moins en écrire. […] Je n'ai jamais eu beaucoup de sympathie pour ma personne »[1].

Quant à Ghelderode, il « était un sauvage. C'est peu de dire qu'il fuyait les journalistes et le monde »[2], affirme J. Decock ; même constat de B. Beugnot sur Anouilh, dont il constate la pudeur et la « réserve à l'endroit des interviews ». Anouilh a cette remarque étonnante dans une lettre à Hubert Gignoux en 1946 : « Je n'ai pas de biographie » ; il semble évincer radicalement sa vie privée de son œuvre, comme si l'une et l'autre n'avaient pas de lien. Pourtant, B. Beugnot, analysant l'évolution de son théâtre, note qu'Anouilh a de plus en plus mis de lui-même dans ses pièces, et cite cette autre affirmation de l'auteur : « Une pièce écrite, c'est un peu de vos entrailles étalées »[3]. « Anouilh le mystérieux », ainsi que le nomme Marcel Aymé[4], se sert dans son théâtre de ses expériences, de ses opinions, sans que l'on sache vraiment ce qui vient de lui et ce qu'il pense ; il se montre et se dissimule, semblant s'en amuser. Ainsi, dans *Cher Antoine ou L'Amour raté*, Cravatar, discutant avec Piédelièvre, dit d'Antoine – personnage auquel Anouilh prête certains de ses traits – que « Sous sa légèreté apparente, [il] était un homme assez mystérieux »[5]. Son ami Pol Vandromme résume la posture d'Anouilh de la manière suivante : « Il était un homme en retrait, mais un auteur exposé en première ligne. Le théâtre d'Anouilh, plein d'aveux indirects et d'ombres complices, suggère ce qu'il s'est refusé de dire à haute voix et en pleine lumière »[6]. S'il distingue l'homme de l'auteur, P. Vandromme établit un lien fort entre la vie et le théâtre d'Anouilh, malgré les réticences de ce dernier à l'admettre, à la fois par jeu et par pudeur.

Le paradoxe noté par P. Vandromme à propos d'Anouilh se retrouve chez Montherlant, qui répète inlassablement son goût pour la pudeur : « voilà peut-être ce qui m'attire : une certaine réserve »[7], affirme-t-il dans *La Tragédie sans masque*. Montherlant évoque « le rare pouvoir de « retenir » dont [il] est doué »[8], convaincu que « La réserve

[1] P. Vandromme, *Aymé*, *op. cit*., p. 40. Le sentiment de sympathie se reporte aussi difficilement sur les autres, dont Aymé se sent incompris. *La Jument verte*, par exemple, avait scandalisé à sa parution ; la propre sœur de Marcel Aymé lui reprochait ce roman, estimé trop cru et malsain. L'auteur en fut très étonné et peiné, d'autant plus que lui voyait et dénonçait le scandale ailleurs, dans l'hypocrisie qu'il prêtait à certains personnages du roman, et dans celle du public, M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*.
[2] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 16.
[3] B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit*., p. XI-XVI.
[4] M. Aymé, « Anouilh le mystérieux », article paru dans *Livres de France* en 1961 : Aymé note son « attitude distante […] à l'égard de son époque », cité B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit*., p. XVIII.
[5] J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit*., p. 701.
[6] B. Beugnot, « Introduction », J. Anouilh, *Théâtre I*, *op. cit*., p. XXVI.
[7] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 156.
[8] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 491.

donne la force et la force donne la réserve »[1]. C'est ce qui lui fait penser qu'« Ecrire, et ne pas publier, est un état bien agréable »[2] : « Cafard au moment où vos livres paraissent. Se mettre en avant, interviews »[3]. A Hélène Sorgès qui, se reconnaissant dans l'un des personnages des *Jeunes Filles*, attaque Montherlant et « son génie publicitaire », il répond, blessé : « En parlant de mon génie publicitaire, vous répétez méchamment des mots de confrères »[4]. Il s'oppose aux écrivains qui publient beaucoup et régulièrement par envie de s'exposer et d'offrir à leur œuvre la possibilité d'un grand retentissement : « ils ont besoin d'un tel bruit. J'aime un autre bruit. J'aime ce bruit doux et grand de conquêtes perdues que fait l'océan quand il se retire des grèves »[5]. La métaphore fait allusion à sa décision, un an plus tôt, « d'abandonner le théâtre ». Le bruit occasionné par la publication est rejeté : contraire à un idéal de discrétion, il altère ou perturbe la transmission d'un message.

La Ville est un bon exemple de cet idéal de retenue : pour Georges Sion, « La réserve, la pudeur […] s'unissent »[6] dans cette pièce. Montherlant, à travers le personnage de l'abbé de Pradts, semble y condamner le scandale, opposé à la litote attendue, d'autant plus de la part d'un homme d'église. Sandrier reproche à l'abbé d'avoir provoqué un éclat : « si vous vouliez que nous rompions, vous pouviez le dire à chacun de nous en particulier, sans faire un scandale du haut de votre chaire, devant toute la division, en nous désignant par nos noms »[7]. Le Supérieur, dans la dernière scène, condamne lui aussi l'attitude de l'abbé : « vous […] avez fait un éclat public […] Avec l'histoire de la resserre, que l'on pouvait étouffer, vous avez fait un second éclat, après lequel il m'était impossible d'éviter le renvoi de Sevrais »[8]. Aux scandales déclenchés par l'abbé, Montherlant semble donc préférer la discrétion et la réserve de l'adolescent et du Supérieur. On rejoint ici la pensée coctalienne sur le scandale, synonyme de bruit. « Qu'on se taise une fois pour toutes », demandait Cocteau en tête de son article rédigé en réponse aux critiques de Mauriac sur *Bacchus*. Cette phrase, qui constitue originellement une réplique du personnage du cardinal dans la pièce, témoigne d'un désir de silence contre le scandale bruyant autour d'une œuvre, qui, selon son auteur, n'aurait pas dû choquer autant.

Le scandale, l'une des causes de la gloire ou (et) de la réprobation générale, pour le moins d'une mise en lumière de son auteur, est donc ici rejeté. En parlant du *Bœuf sur le*

[1] Réponse de Montherlant à la lettre d'un Suisse qui regrette, après les représentations données par le groupement Belles-Lettres de Genève en 1952, ce qu'il interprète comme une censure dans les gestes de deux êtres qui s'aiment passionnément, « Notes postérieures à la création », *Théâtre*, *op. cit*., p. 819.
[2] H. de Montherlant, *Port-Royal*, *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 1090.
[3] Montherlant cité par P. Sipriot, *Montherlant par lui-même*, Paris : Seuil, 1961, p. 18. Montherlant refusa qu'on tourne un film sur lui, comme le lui proposait M. Jay, directeur des Etablissements Gaumont.
[4] Montherlant cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 81-82.
[5] H. de Montherlant, *Port-Royal*, *op. cit*., p. 1090.
[6] G. Sion, *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, avril 1955, H. de Montherlant, *Théâtre*, *op. cit*., p. 813.
[7] H. de Montherlant, *La Ville*, *op. cit*., p. 851.
[8] *Ibid.*, p. 920.

toit, Cocteau explique ce qui l'a poussé à vouloir éviter le scandale : « Je n'en voulais à aucun prix. Le scandale est très vivant, mais il […] empêche les quelques personnes sérieuses de voir les mille nuances d'un travail de plusieurs mois »[1]. Cocteau privilégie un idéal de la pudeur, du secret, qui garantit selon lui le sérieux de toute création. Il lie les notions d'ordre et de sérieux, objet d'un chapitre de ses *Cahiers* :

> Ce sérieux est celui de l'artiste qui change des habitudes prises, non par un goût du scandale qui n'entre pas dans ses préoccupations, mais par un ordre de sa personne secrète, [...] auquel il lui importe d'obéir.[2]

Le scandale est rapidement évincé du propos : il peut se produire, mais n'est qu'une conséquence d'un esprit de sérieux qui répond à un ordre intérieur. Le désordre de l'artiste qui scandalise n'est qu'apparent. Dans la lettre ouverte qu'il écrit à Jacques Maritain, Cocteau va même jusqu'à affirmer, contre toute attente, qu'il n'a « jamais prémédité le scandale »[3], et l'a régulièrement répété. La négativité du scandale vient selon lui de sa faculté à distraire les spectateurs du sens que l'auteur a voulu donner à son œuvre. Ce qui gêne le plus Cocteau, ce n'est pas d'être au centre du scandale, mais de risquer d'être mal compris par son public – distrait et perturbé par le tapage –, d'être exposé sous une lumière aveuglante, trompeuse. Le bruit provoqué par les réactions du public, manifestant son indignation par des soupirs, des cris ou des insultes, tend à distraire et menace de détourner de ce qui présente un intérêt réel aux yeux de l'auteur.

Ainsi, le scandale agit comme un écran, ou un voile nuisible. C'est évidemment de cette manière qu'on peut expliquer les fréquentes et bruyantes interventions des membres de Tzara ou de Breton aux pièces de Cocteau, interventions qui relevaient moins d'une réelle indignation que d'une volonté de saper la représentation. C. Arnaud raconte que, lors de la répétition générale des *Mariés de la Tour Eiffel* en 1921, les Dadaïstes se levaient à tour de rôle et criaient : « Vive Dada ! », « en poussant des cris d'oiseaux et usant de trompettes et de sifflets »[4]. La représentation d'*Antigone* fut dérangée par le même tapage, cette fois provoqué par Breton et d'autres chahuteurs. Conscients comme Cocteau de la force perturbatrice du scandale, ils cherchaient à empêcher le public de se diriger vers ce qu'il importait à Cocteau de montrer, exerçant ce que P. Jourde appelle « la censure par tumulte »[5]. Le scandale comporte ce paradoxe : il attire les regards sur un auteur ou une œuvre – c'est ce qui peut pousser un artiste à le provoquer volontairement – tout en

[1] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 123.
[2] J. Cocteau, « Du sérieux », *Cahiers Jean Cocteau 9, théâtre inédit et textes épars*, Paris : Gallimard, 1981, p. 24.
[3] J. Cocteau, « Lettre à Jacques Maritain », *op. cit*.
[4] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 261.
[5] P. Jourde, « Scandale, censure et procès dans le champ littéraire français et contemporain », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 168.

empêchant l'attention de ceux qui y assistent d'être concentrée sur l'important. Le scandaleux prend donc le risque d'être atteint dans une intimité qu'il cherche à préserver et d'amoindrir ses chances d'être compris.

Le rejet du scandale s'explique par une forme de timidité qui est, étymologiquement, une crainte souvent liée aux relations avec les autres. Cocteau livre à André Fraigneau sa peur des autres, qui se manifeste selon lui par deux névroses : l'« agoraphobie » et la « claustrophobie »[1]. Elles semblent toutes deux incompatibles avec le théâtre : l'angoisse suscitée par la foule, les lieux publics ou clos s'accorde mal avec l'espace généralement fermé et occupé par un rassemblement de spectateurs qu'est le théâtre. Une distinction que Cocteau propose au sujet d'une exposition de sa peinture en Allemagne en 1952 sépare l'œuvre de l'homme : « je veux bien *exposer*, mais je ne veux pas *m'exposer* »[2]. Cocteau semble penser que le fait de publier son œuvre, qu'il s'agisse de peinture ou de théâtre, de l'offrir aux regards, ne l'expose pas personnellement. Il tâche de préserver sa vie privée, affirmant détester « jeter l'intime à la rue »[3]. La rue, comme le théâtre, est ce lieu public, trop fréquenté, dont on cherche à se protéger. Bien que son homosexualité[4] soit connue, il publie sans nom d'auteur *Le Livre blanc* en 1928, texte abordant ce sujet très intime, et explique sa difficulté à en parler : « Il est vrai que j'ai grande pudeur de ces choses, que Gide sentait ma réserve et ne se laissait jamais aller avec moi »[5]. Alors que l'auteur de *Corydon*[6] faisait une apologie de l'homosexualité masculine et revendiquait la sienne, Cocteau, sans la cacher, restait discret sur son attirance pour les hommes.

La réserve adoptée sur sa vie privée s'oppose à l'image de l'auteur à scandale qu'on lui attache, et dont il s'est lassé : « Je déteste [mes légendes] », « mes légendes n'ont pas le moindre rapport avec mes œuvres » ; Cocteau s'applique à séparer l'homme, sa figure publique, et son œuvre[7] ; il s'agit moins pour lui de nier l'image que l'on se fait de lui que de la faire servir à sa propre protection. Ainsi, les représentations que les spectateurs ont de lui sont ce qu'ils lui reprochent et ce pour quoi ils le condamnent. Cocteau lui-même prétend ne pas en être affecté : « si on me brûle en place publique, on brûle de moi une effigie qui ne me ressemble en aucune façon, et je m'en félicite »[8]. L'effigie – le masque – est une forme de parade : elle permet à la fois de se montrer, à travers une image, une

[1] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 2.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 143.
[3] *Ibid.*, p. 116.
[4] Voir le chapitre « La sexualité ».
[5] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles*, *op. cit.*, p. 282. Contrairement à Gide, Cocteau préfère les métaphores pour évoquer l'homosexualité : la boule de neige de Dargelos, par exemple, est une métaphore du coup de foudre homosexuel, D. Fernandez, « Préface », *Le Livre blanc*, *op. cit.*, p. 9.
[6] Gide publie anonymement *Corydon* en 1911, le signe en 1924.
[7] Cocteau manifeste parfois un certain découragement : « A quoi bon redresser les légendes ? », « J'ai toujours eu la paresse de la révolte », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 625.
[8] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles*, *op. cit.*, p. 283.

apparence, et de se cacher, la parade étant à la fois étalage et action de parer, de se détourner d'un danger. Le divorce prononcé par Cocteau entre homme privé et homme public reste cependant artificiel : force est de constater que la réception de ses œuvres l'affectait personnellement, dans la mesure où il y mettait beaucoup de lui – on l'a notamment remarqué à travers l'étude de figures dramatiques de l'auteur comme Orphée par exemple. Le dramaturge n'était pas indifférent à la réception de ses pièces, dont il déplorait le tapage qui les entourait. La gloire, cette célébrité éclatante, à l'opposé de la discrétion souhaitée, était condamnée par l'auteur du *Discours du Grand Sommeil* : « Malédiction du laurier […] Laurier inhumain, que la foudre / D'Avril te tue »[1].

Genet s'exprime en des termes étonnamment similaires à ceux de son protecteur[2] : il affirme son « extrême discrétion »[3] dans *Journal du voleur*, en contradiction avec son image tapageuse : « je suis écœuré par l'intérêt que suscite l'être de scandale que je suis », « Je veux en finir avec cette légende »[4]. Sa « pudeur », née de « [s]a honte d'avoir été si malheureux »[5], est l'une des conditions du talent, et exige que l'on se protège d'une exposition néfaste. Ainsi, Genet disait ceci à Charles Henri Ford : « Vous êtes vous-même trop pur poète pour ne pas comprendre mon horreur de toute publicité »[6]. C'est pourquoi il nie toute affinité avec ce qui a un retentissement trop grand : « Je ne cherche pas le scandale »[7]. Si cette affirmation comporte une part de mauvaise foi – on sait combien le scandale provoqué par *Les Paravents*, par exemple, l'amusa –, il n'en reste pas moins que Genet a longtemps préféré n'écrire que pour lui, être son propre public, à l'exclusion de tout autre. Cette tentation de repli révèle une réticence à s'exposer aux regards, que l'on craint ou méprise, regards vécus par Genet comme un viol. Les différents masques adoptés par l'auteur – le scandaleux, le bâtard, le criminel, le saint – sont autant de visages qui le dissimulent, qui préservent sa pudeur tout en lui permettant de s'exhiber. Leur ambiguïté augmente leur capacité à protéger celui qui se cache derrière eux. Le passage de la poésie à la prose, particulièrement au théâtre, traduit pourtant une évolution de Genet ; si la poésie permet de ne s'adresser qu'à soi-même, le théâtre, lui, exige qu'on se tourne vers les autres, que l'on se montre. Ce mouvement se produit déjà par le choix d'être édité ; Cocteau décrit les étapes du raisonnement de Genet à ce sujet :

---

[1] J. Cocteau, *Discours du Grand Sommeil*, *Romans, poésies, œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 253.
[2] Cocteau, alors qu'il fait l'éloge de *Notre-Dame-des-Fleurs*, s'empresse d'anticiper les reproches que l'on pourrait faire à Genet : « Je souligne que, dans ce livre, il n'y a aucune volonté de scandale », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 272.
[3] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 106.
[4] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 351.
[5] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 356.
[6] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 303.
[7] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 243.

> Premier mouvement de Genet : je ne veux pas paraître. Deuxième mouvement. Je veux paraître pour quelques copains. Troisième mouvement… Je veux paraître comme pornographe et gagner de l'argent. Le reste m'est égal.[1]

La sphère de publication s'élargit donc progressivement ; au fur et à mesure que Genet se familiarise avec l'idée d'être connu, il est forcé de s'exposer davantage ; le théâtre le mène à dépasser sa peur d'être mis en lumière, à renoncer à la discrétion d'abord recherchée.

Si le théâtre implique que l'on s'expose, il n'est pas, selon Boris Vian, un prétexte pour faire scandale ; bien qu'aucun souci de discrétion ne se manifeste vraiment dans son œuvre, Vian refuse cependant d'être accusé de provocation indécente à chacune des créations de ses pièces : « On a dit que je cherchais le scandale avec *L'Equarrissage* ; on s'est lourdement trompé »[2]. Le fait de rendre publique son œuvre, et lui-même à travers elle, impose à un dramaturge de toujours se justifier, oralement ou par écrit, car la publication s'accompagne de réactions parfois vives qui l'obligent à répondre, donc à se mettre toujours plus sur le devant de la scène. Vian semble lassé de devoir s'expliquer sur ses intentions et désirs personnels. Quant à Sartre, il se défend aussi d'être volontairement scandaleux, regrettant les effets négatifs du scandale sur une œuvre ou une personne. La réaction outrée du public aux représentations de *Morts sans sépulture* lui fait comprendre l'importance de « la discrétion classique »[3] ; il en déduit qu'« il ne faut pas tout montrer »[4], autrement dit, qu'une certaine pudeur est nécessaire pour être entendu et compris. De l'existentialisme, attaqué avec virulence par ses détracteurs, il dit qu'elle est « la doctrine la moins scandaleuse, la plus austère »[5]. L'austérité, qui peut avoir une nuance péjorative lorsqu'elle désigne une réserve excessive, est pour Sartre une qualité : elle permet de ne pas accorder d'importance au superflu, d'éviter les éclats inutiles.

Reste que le théâtre expose les auteurs, malgré leurs protestations. C'est ce que Ionesco lui reproche :

> Le théâtre est une formule d'art vulgaire. Parce que c'est un art pour la foule et parce qu'un petit espace doit pouvoir être bien vu de tous les coins d'une grande salle, les subtilités, les détails psychologiques et la discrétion ne sont pas possibles.[6]

« Etre bien vu de tous les coins », renoncer à « la discrétion », voilà ce à quoi répugne Ionesco, et que le théâtre implique selon lui. C'est pourtant un genre dont il estime « tout

[1] J. Cocteau, *Journal de l'Occupation*, cité par J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 90.
[2] B. Vian, « Avant-propos », *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 39.
[3] Son propos est très proche de celui de Montherlant à propos de l'esthétique classique et de la réserve qu'elle impose.
[4] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 102.
[5] J-P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 16.
[6] E. Ionesco, « Contre le théâtre », *Nationalul*, 24 juin 1934, cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1399-1400.

de même que l'on n'en peut pas [se] passer »[1], et qu'il choisit lui-même de pratiquer abondamment. Il reconnaît lors d'un entretien que c'est celui qui lui correspond le mieux : « c'était là ma voie, mon système d'expression personnel »[2]. La haine de ce genre tel qu'il était pratiqué quand il n'était encore qu'un spectateur semble avoir poussé Ionesco à écrire des pièces : « Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais »[3]. Alors que Cocteau pensait rester caché derrière ses personnages, rappelant souvent qu'ils ne devaient pas être confondus avec lui, et croyait moins se livrer par le théâtre que par d'autres genres tels que le journal par exemple, Ionesco a conscience de se mettre lui-même en scène dans ses pièces. Dans *Victimes du devoir*, il évoque entre autres son enfance, la tentative de suicide de sa mère, sa relation tendue avec son père. La dimension autobiographique de la pièce est revendiquée : « Je projetai sur scène mes doutes, mes angoisses profondes […] ; arrachai mes entrailles »[4]. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, le personnage central n'est autre que Ionesco lui-même. Malgré l'aspiration de l'auteur à une forme de discrétion, il choisit donc le théâtre, qui, d'après lui, empêche justement la discrétion. A l'aspiration à une forme de réserve, de pudeur, se rattache la visée d'un idéal, celui de l'invisibilité, qui semble lui aussi entrer en contradiction avec le théâtre et le scandale.

Idéal d'invisibilité

Au cours d'un entretien avec Jean-Jacques Pauvert, Genet a cette remarque surprenante sur le théâtre : « Je ne l'aime pas », et donne l'explication suivante, qui servira de point de départ à notre réflexion sur l'invisibilité : « Au théâtre, tout se passe dans le monde visible et nulle part ailleurs »[5]. La notion de visibilité est inscrite dans l'origine même du mot *theatrum*, qui signifie « vue, spectacle ». Espace public, accessible à un nombre relativement grand de personnes, selon la taille de la salle et sa fréquentation, le théâtre est un lieu de regard, un lieu où l'on voit et où l'on est vu. Médiatisé, le théâtre célèbre ses vedettes, acteurs, auteurs, metteurs en scène ; la presse couvre largement l'actualité dramatique et s'intéresse aux rumeurs concernant les actrices ou les intrigues annexes – disputes entre l'auteur et le metteur en scène, entre le premier et la critique, etc. Genet, remarquant la visibilité qui environne le théâtre de l'époque, pense peut-être à un

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 103.
[3] *Ibid.*, p. 3.
[4] E. Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1552.
[5] J. Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 816.

théâtre à succès aux effets particulièrement apparents et spectaculaires, aux ressorts assez grossiers et divertissants, dont le théâtre de boulevard est l'une des réalisations.

Pourtant, envisager, comme Genet, le théâtre en général comme un espace dans lequel tout est évident, visible et sans intérêt est réducteur. Le spectateur, tout d'abord, plongé dans le noir, n'est pas visible durant le temps de la représentation ; l'acteur, par son maquillage, son costume, voire son masque, mais surtout par son jeu – qui le fait s'effacer derrière son rôle –, est invisible au sens figuré ; les coulisses, le hors scène – où tant d'actions aussi palpitantes que les meurtres, par exemple, sont censées se produire – sont inaccessibles au public. L'auteur enfin, quoique présent à travers la pièce qu'il fait jouer, n'est pas sous les feux de la rampe, étant au mieux présent dans la salle ; de plus, il s'efface devant ses personnages. Les dramaturges veulent accentuer la part d'invisible du théâtre, aimant ce qui se dérobe au regard, ce qui n'est pas facile d'accès.

Si le lien entre théâtre et invisibilité existe, celui entre scandale et invisibilité est moins évident[1]. Le scandale exige la présence de spectateurs qui le vivent ou le font éclater ; il est clairement visible, met en avant celui qui l'a causé, mais risque d'empêcher de voir ce qui vaut vraiment la peine d'être vu. La progression de la pièce *Renaud et Armide* le montre : au premier acte, l'immortelle Armide ne peut pas être vue de Renaud, un humain ; pourtant, ils parviennent à communiquer, attentifs l'un à l'autre, Renaud entendant Armide et devinant sa présence. L'acte II met en scène la situation inverse : Armide décide de se rendre visible et apparaît à Renaud dans son éclat d'immortelle, mais celui-ci la rejette, effrayé, ne la reconnaissant plus. Ainsi, sa visibilité trop frappante la dessert, l'aliène, et provoque la crise. Ces deux scènes révèlent la supériorité de l'état d'invisibilité.

Le scandale, susceptible d'apporter le succès, présente certes les avantages d'une notoriété tapageuse ; mais surtout, il est utile à celui qui souhaite se préserver : il semble qu'il y ait deux facettes chez les auteurs, la seconde, sensible et secrète, emboîtée dans la première, voyante et bruyante. Cocteau – entretenant un fantasme d'invisibilité également matérialisé dans son œuvre cinématographique[2] – a réfléchi à la notion d'invisibilité[1] et

[1] Sur le lien entre scandale et silence, voir la partie « Qui est fort selon vous ». En effet, la notion de silence – ou du moins de refus du bruit, formulé notamment par Montherlant – doit être liée à la notion d'invisibilité : la volonté exprimée de ne pas faire trop de bruit s'accompagne de celle de ne pas être trop visible. De même que le silence semble s'opposer au tapage qui résulte du scandale, l'invisibilité semble contredire le scandale.

[2] Dans *Le Testament d'Orphée*, Cocteau, jouant son propre rôle à l'écran, s'imagine mort, acquérant ainsi le pouvoir d'apparaître et surtout de disparaître à son gré. Le fantasme d'invisibilité est aussi perceptible dans son œuvre romanesque ; dans *La Fin du Potomak*, Argémone affirme ceci au narrateur : « Ce qui est invisible, mon cher, n'existe pas ». Le monstre invisible auquel tous sont indifférents pourrait être interprété comme une figure de l'auteur. « Le Potomak est devenu invisible. […] Voilà une bonne, une très bonne nouvelle », estime Persicaire, *op. cit*., p. 724-726. Dans l'épisode intitulé « Vladimir le victorieux », Cocteau

rend compte d'une sorte de schizophrénie dans *Journal d'un inconnu* : « ma visibilité […] protège mon invisibilité, l'enveloppe d'une cuirasse épaisse, étincelante, capable de recevoir impunément les coups »[2]. Dans *La Comtesse de Noailles : Oui et Non*, il tient sensiblement le même discours, dégageant une dualité à l'intérieur de chacun et affirmant que « Tout le monde a un invisible et un visible »[3]. Il définit le lien entre ces deux aspects que chacun porte en lui : « L'invisible [est] le meilleur de nous-mêmes et le visible l'espèce de caricature dont l'invisible nous déguise pour sa défense personnelle »[4]. Le Cocteau scandaleux et médiatique ne serait alors que superficiel, dissimulant et défendant à d'éventuels ennemis l'entrée dans une intimité plus subtile. La visibilité a l'avantage de servir de protection ; elle a aussi le charme de la facilité, et Cocteau exprime son regret d'avoir trop souvent cédé à ce qu'il estime avoir obtenu sans peine, sans efforts : « J'ai souvent glissé sur la pente du visible et attrapé la perche qu'il me tendait »[5]. En avouant avoir « glissé », Cocteau dévoile sa conception de la visibilité, qu'il associe à une chute, autrement dit à un scandale[6]. Ainsi, l'invisibilité serait l'apanage de Dieu, que seuls quelques élus auraient le privilège de voir, et la visibilité celui du Diable. Dans *Bacchus*, Hans imagine une nouvelle genèse qu'il explique ainsi :

> Le bloc se casse. L'homme commence. Dieu exige d'être aimé pour Lui-même. Il choisira donc la beauté qui consiste à être invisible. La beauté visible deviendra le diable […]. Que les créatures choisissent. Le diable portera ses joyaux. Dieu choisira l'ombre. Il saura, désormais, qui L'aime et qui se laisse prendre au piège.[7]

Le piège de la gloire, d'une célébrité spectaculaire mais éphémère et superficielle, se referme donc sur ceux qui en rêvent ou en jouissent sans chercher à voir au-delà.

La posture complexe adoptée par Cocteau comporte un avantage peu commun selon lui : « J'aurai eu cet étrange privilège d'être le plus invisible des poètes et le plus visible des hommes »[8]. Si sa vie est médiatisée, connue, si l'image de l'homme public est répandue, son art, lui, est moins facile d'accès, plus subtil, plus « élégant », pour reprendre un mot clé de Cocteau : « L'invisibilité me semble être la condition de l'élégance. L'élégance cesse si on la remarque. La poésie étant l'élégance même ne saurait être

---

imagine le personnage de la fée Morgine, capable de se rendre invisible en prenant une apparence repoussante empêchant qu'on la remarque, p. 685.

[1] C'est pourquoi nous citerons ici davantage Cocteau que les autres dramaturges, sa réflexion nourrissant la nôtre.

[2] J. Cocteau, « De l'invisibilité », *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 20.

[3] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles*, *op. cit*., p. 273.

[4] *Ibid*., p. 293.

[5] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 32.

[6] Alors défini comme une chute, un péché.

[7] J. Cocteau, *Bacchus*, *op. cit*., p. 1223.

[8] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 145.

visible »[1]. Finesse et discrétion sont préférées par l'esthète à une grossièreté – évidemment entendue ici comme contraire de la finesse, de la grâce – étrangère à la poésie. Cette élégance, Cocteau la reconnaît à Genet – elle est même l'une des premières qualités qu'il voit en lui lors de leur rencontre en 1943[2] –, mais la refuse à Sartre qui, pour lui, n'est pas un poète. Il lui reproche la trop grande visibilité de ses entreprises : « pourquoi [Sartre] se borne-t-il à l'engagement visible ? L'invisible engage plus loin. C'est exclure les poètes, lesquels s'engagent sans autre cause que de perdre »[3].

« Invisible surtout, invisible et majestueux »[4], voilà ce que semblent vouloir être Cocteau et les autres dramaturges de notre étude, ainsi que le révèle l'abondance dans leur théâtre de personnages volontairement effacés qui font de l'invisibilité un pouvoir plutôt qu'une faiblesse. Leurs personnages ne sont pas que gestes, mouvements très visibles ; ils cachent une part d'ombre et de secret. On a constaté l'abondance dans leur théâtre de personnages scandaleux par leur cri, leur présence inopportune, en pleine lumière ; à ces derniers s'opposent ceux qui font le choix de l'invisibilité. Le thème des frères ennemis, ou pour le moins opposés, parcourt les œuvres qui nous occupent – l'un étant invisible, l'autre visible. Dans *Saint Genet*, Sartre dit de Caïn que « la visibilité est sa substance même : il est parce qu'il est perçu »[5]. Le mauvais frère cherche la reconnaissance, il refuse de rester dans l'ombre de son cadet, préféré de Dieu, mais échoue. Celui qui obtient la faveur divine est Abel, le plus discret des deux. Dans *Les Séquestrés d'Altona*, Frantz et Werner, très différents, ne s'entendent pas ; Johanna, que Werner présente à sa famille, tombe sous le charme de son beau-frère, qui vit cloîtré dans sa chambre depuis treize ans, et que personne, à part sa sœur, n'a vu. Son mystère, son invisibilité provoquent la curiosité puis l'amour de la jeune femme. Quant à Margot dans *La Machine à écrire*, elle tombe amoureuse du frère de son fiancé, Pascal, reprochant à ce dernier sa trop grande lisibilité, lui préférant le mystère de Maxime, le fugitif caché chez Solange :

> Il me faut de l'ombre, et chez toi, Pascal, tout se passe en plein jour, en pleine lumière […] je te demande […] de ne pas toujours être cette lumière blanche qui m'aveugle, cette trompette qui me rend sourde.[6]

La lumière excessive et le bruit assourdissant relèvent de la même visibilité de surface, décevante, ennuyeuse. Dans *L'Invitation au château*, Anouilh crée lui aussi des personnages de jumeaux aux caractères opposés : alors que Fred est bon, lisse, droit

[1] J. Cocteau, « De l'invisibilité », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 13.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 269.
[3] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 909.
[4] C'est ainsi que se définit le Sphinx dans *La Machine infernale*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 508.
[5] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 347.
[6] J. Cocteau, *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 904.

comme Pascal dans *La Machine à écrire*, Horace agit dans l'ombre pour mener à bien ses desseins. Il est obscur aux sens de méchant et d'invisible ; or, on sait à quel point le Mal est la marque d'un être d'exception dans ce théâtre ; l'invisibilité en est une autre. Conscient que son jumeau suscite l'indifférence des autres, Horace constate que, paradoxalement, c'est lui qui fascine : « c'est moi qui suis aimé »[1]. Pour être souterraine, l'action des personnages n'en est pas moins scandaleuse. Frantz, Maxime et Horace, s'ils sont aimés, sont aussi détestés, condamnés. C'est que les créateurs de ces personnages se veulent invisibles comme le coupable qui n'a pas été arrêté, le criminel en cavale.

Dès lors, le Noir coupable, ou accusé, quoiqu'innocent, est un personnage de choix pour les auteurs. Il oscille entre sa forte visibilité – sa couleur de peau, sa différence – et son invisibilité : on le méprise, il n'existe pas pour les Blancs. Les réflexions d'Ellison sur cette question, exposées dans *Homme invisible pour qui chantes-tu ?*, invalident la théorie de la « haute visibilité » des Noirs, expliquée par leur peau foncée. Ellison constate au contraire l'invisibilité des Noirs aux yeux des Blancs, complètement indifférents à eux. Dans son roman, des personnages de Noirs, dont le jeune héros, mettent à profit cette situation a priori à leur désavantage pour agir dans l'ombre, sans être vu ni puni, et obtenir ce qu'ils veulent. C'est ce que font Jessie et le Noir de *La Putain respectueuse*. Dans *Louisiane*, Marcel Aymé représente Jessie, une jeune femme noire qui se fait passer pour la sœur d'une Blanche, Lorna. Personne ne sait qui elle est vraiment et tous croient à son mensonge ; son invisibilité, du fait de ses desseins masqués, lui permet d'organiser sa vengeance contre les Blancs qui la rejettent. Le sujet de la pièce est proche du roman de Vian, qu'il a ensuite adapté pour la scène : dans *J'irai cracher sur vos tombes*, un Noir à la peau très claire se fait passer pour un Blanc et assouvit sa vengeance contre des femmes blanches en les tuant. Dans les deux textes, la prise d'une fausse identité autorise des audaces habituellement interdites : un Noir, dans le contexte de ces œuvres, ne peut prétendre à entretenir des relations intimes – familiales pour Jessie, sexuelles pour Lee – avec des Blancs. S'il ne s'applique pas à se rendre invisible, il est réprouvé, il provoque le scandale.

Dans *La Putain respectueuse* enfin, Sartre n'invente pas de nom à son personnage de Noir et ne lui donne que peu la parole. Il ne fait que se cacher chez Lizzie afin d'échapper à la police qui le traque pour un crime qu'il n'a pas commis. La représentation de la pièce par la compagnie la Skena au théâtre Darius Milhaud en 2008 était surprenante par le choix de ne pas engager d'acteur pour ce rôle. Une voix entendue depuis les coulisses lisait le texte du Noir ; jamais il n'apparaissait sur scène. On peut ne pas apprécier ce choix de mise

[1] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *op. cit*., p. 695.

en scène, mais il nous semble être un bon moyen de signifier l'invisibilité – aux sens propre et figuré – de ce personnage. La présence, l'existence même du Noir deviennent intolérables aux Blancs quand il leur résiste ; c'est pourquoi il s'efforce de redevenir invisible pour prendre le dessus sur eux. A la fin de la pièce, il réussit à échapper au policier : « Le Nègre prend brusquement son élan, le bouscule et sort »[1]. Surpris par la rapidité du Noir et par sa sortie inattendue de sa cachette, Fred ne parvient pas à le tuer avec son revolver. L'apparente faiblesse et infériorité d'un personnage traqué, réduit à se cacher chez une prostituée, se transforme en une force de résistance, un instinct de survie qui le sauve et lui donne l'avantage, au moins provisoirement, sur les Blancs et les policiers. Le Noir, inconnu, sans identité – personne ne connaît son nom –, se prépare secrètement, clandestinement. Cette attitude lui permet de sortir de l'ombre, le temps de retrouver son invisibilité momentanément perdue, et de s'effacer à nouveau. La gloire visible n'est pas celle qui lui convient. Superficielle, elle ne témoigne pas d'une qualité de la personne ni de ses actes, mais d'un orgueil qui la pousse à s'exposer avec ostentation.

A la gloire visible, les auteurs préfère l'invisibilité, semblant vouloir suivre le conseil de Tirésias à Œdipe dans *La Machine infernale*[2] : « Vous poursuivez une gloire classique. Il en existe une autre : la gloire obscure »[3]. Montherlant ne cesse de recourir à la métaphore de l'obscurité, étroitement liée à celle de l'invisibilité. Dans *Va jouer avec cette poussière*, il formule l'exigence suivante : « Naviguer tous feux éteints »[4], et confie son attirance pour ceux qu'il appelle les « obscurs » : « J'ai vécu beaucoup parmi les obscurs. […] Ce sont eux la sorte d'êtres qui est selon mon cœur »[5]. Il oppose gloire et obscurité en faveur de la seconde : « « De la gloire pour me faire aimer », a écrit un auteur que j'admire extrêmement. Cette parole me fait horreur. Je n'ai qu'à la retourner pour trouver celle qui me convient : « De l'obscurité pour aimer » »[6]. « J'ai toujours aimé l'ombre »[7], confie Genet dans *L'Ennemi déclaré*, rejoignant Montherlant. L'ombre abrite, protège, elle permet d'agir sans être vu, d'avoir un pouvoir sur le monde. A cet égard, la figure du voleur est particulièrement signifiante.

Le voleur, rapide, prend à l'improviste, agit par surprise ; protégé par Mercure, il n'est pas vu de ceux qu'il dépouille. Largement exploité par une tradition romanesque qui

[1] J-P. Sartre, *La Putain respectueuse*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 234.
[2] Pièce créée en 1934 au théâtre Louis Jouvet.
[3] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 523. Le destin, force invisible et invincible, participe de cette « gloire obscure » et vaincra Œdipe et ses rêves de gloire.
[4] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 197. Dans ses *Carnets*, Montherlant fait l'éloge de l'invisibilité à travers des proverbes : « Cache ta vie comme le chat cache sa crotte », « Le lion qui efface ses traces avec sa queue », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 468.
[5] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit*., p. 19.
[6] *Ibid*., p. 47.
[7] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 217.

fait de lui un personnage intelligent, rusé, fascinant, le voleur jouit d'une faveur liée au piment que ses actions parfois extraordinaires donnent à une intrigue. Le théâtre qui nous intéresse affectionne aussi ce personnage dont les vols sont très divers. Il peut s'agir d'une usurpation d'identité : Georges vole le nom et le statut du ministre soviétique Nekrassov, Solange et Claire ceux de Madame dans *Les Bonnes*. Plus couramment, il s'agit d'un vol d'objets : dans *Patron*[1], Marcel Aymé met en scène deux grands cambrioleurs, Mademoiselle Patron et Jules de Malascar, qui s'illustrent dans des vols spectaculaires ; Jules parvient entre autres à dérober le diamant rose de la duchesse. Quant à Anouilh, il en fait les personnages principaux du *Bal des voleurs*[2]. La condition de la réussite du voleur est l'invisibilité ; si son acte est publié, s'il est mis en pleine lumière, c'est qu'il a échoué. Genet dit de ce personnage qu'il « aime la nuit »[3] ; sa vie n'est pas spectaculaire, mais souterraine, hasardeuse[4]. Dans *Journal du voleur*, Genet évoque les « lois d'une esthétique romanesque qui font de l'espion un personnage […] invisible mais puissant »[5]. Pour être plus précis, l'invisibilité n'est pas en contradiction avec la puissance, comme le suggère l'adverbe adversatif : elle en est au contraire une condition. L'espion – figure de voleur dans la mesure où il subtilise des informations – exerce un pouvoir conséquent sur les autres, d'autant plus fort qu'il s'exerce à leur insu[6].

Les personnages de voleurs et de criminels imaginés par les auteurs, élevés, grandis par leur acte, se font cependant le plus souvent attraper. Peu doués, les voleurs d'Anouilh se prennent à leurs propres pièges, ne se reconnaissant pas même entre eux, confondant leurs complices déguisés avec des victimes potentielles ; de plus, ils sont immédiatement découverts par Lady Hurf, qui les accueille tout de même chez elle pour noyer son ennui. Dans *La Machine à écrire*, Margot comme Maxime sont fascinés par le corbeau qui abreuve le commissariat de lettres anonymes. Fred, le policier qui mène son enquête, découvre qu'il s'agit d'une femme à laquelle personne ne prêtait attention, la demoiselle des Postes, qui vivait « derrière le grillage d'un sinistre bureau de poste »[7]. A l'abri des regards, c'est à ce personnage invisible que Margot et Maxime aspirent à ressembler. Quoique arrêtée, la demoiselle des Postes garde un certain prestige, n'apparaissant jamais

[1] Pièce créée en 1959 au théâtre Sarah-Bernhardt par R. Petit.
[2] Pièce créée en 1938 au théâtre des Arts par A. Barsacq.
[3] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 287.
[4] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 258.
[5] *Ibid*., p. 55.
[6] Montherlant, l'élargissant aux imposteurs en général, développe la même idée que Genet en opposant les imposteurs célèbres aux « imposteurs de toute nature qui nous entourent dans les salons, les cortèges officiels, les assemblées graves. Ceux-là véritablement « grands », puisqu'ils ne se sont pas fait véritablement pincer », *Va jouer avec cette poussière, op. cit.*, p. 13. Même mépris pour « le criminel célèbre de la part de Cocteau, au moment où il évoque Dargelos dans *La Fin du Potomak* : « Le criminel célèbre, disait-il, s'est laissé prendre. Le poète célèbre s'est laissé voir. Il doit s'y mêler quelque chose de déplorable », *op. cit*., p. 751.
[7] J. Cocteau, *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 941.

sur scène, semblant agir dans l'ombre, avec discrétion. Margot et Maxime, au contraire, en quête de reconnaissance, perdent leur dignité par leurs crises, leurs cris, qui leur donnent faussement le sentiment d'exister et les rendent trop visibles[1].

Dans *Les Paravents*, Saïd est un voleur – il s'empare par exemple de la veste de Taleb –, mais c'est surtout Leïla – dont le prénom signifie « la nuit » en arabe – qui se plait à dérober des objets qu'elle dissimule sous sa jupe. Le neuvième tableau la représente après son intrusion dans la maison de Sidi ben Cheik, auquel elle a subtilisé divers objets, dont une pendule. Elle la dessine sur un paravent au moment où le gendarme entre en scène et l'accuse de l'avoir volée. Leïla a donc échoué, elle est prise, rendue visible. Pourtant, on souligne la beauté de son acte ; la Mère, habituellement très hostile à sa belle-fille, la regardant dessiner la pendule, fait ce commentaire : « Elle est très jolie »[2]. Genet rappelle à la fin du tableau que « Durant toute la pièce, Leïla a le visage caché par la cagoule »[3] ; l'accessoire est censé dissimuler la laideur insoutenable de la jeune femme, mais ici, il s'enrichit d'une autre fonction : il cache le visage de la voleuse, qui conserve donc une part d'invisibilité, de mystère. D'outrageusement laide, elle devient paradoxalement belle par son acte criminel. Le voleur, chez Genet, n'est pas bon et charitable comme Robin des bois ou Jean Valjean, mais beau. L'auteur du *Journal du voleur* désirait, par ce texte autobiographique, « faire une apologie aussi du vol »[4]. Genet résume pour son lecteur ce qui, selon lui, fait la beauté du vol : « Voler est beau. Peut-être serez-vous gêné parce que c'est un geste bref, très bref, invisible surtout (mais il est la moelle de l'acte) »[5]. La fulgurance du vol, qui lui fait éviter de se faire remarquer et appréhender, ainsi que l'impossibilité de le surprendre au moment où il se produit, font sa grandeur.

Genet s'identifie à cette figure – rappelons qu'il avait réellement été reconnu coupable de vols, notamment de livres. Ce que M. Redonnet dit de Genet voleur nous semble valable pour Genet auteur : en volant comme en écrivant, ce qu'il a cherché, c'est le « ratage ». Seulement, les conséquences de l'échec sont opposées dans l'une et l'autre carrière : le voleur qui échoue, attrapé, sort de l'ombre, perd son invisibilité, devient

[1] C'est de la même « gloire obscure » que celle de la demoiselle des Postes que jouit Zucco dans la pièce de Koltès. Ce criminel aspire à l'invisibilité : « J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre […] n'avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse […] C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. Je ne suis pas un héros », *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 36-37. Zucco s'approche de la réussite : la première scène le montre en train de s'évader de prison sous les yeux de deux gardiens qui ne le voient que trop tard, une fois qu'il leur a échappé ; il est cependant rattrapé et à nouveau arrêté et emprisonné.
[2] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 624.
[3] *Ibid*., p. 629.
[4] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 293.
[5] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 287.

public, tandis que le dramaturge qui échoue reste invisible, il n'est pas lu, ni joué. C'est entre ces deux formes d'échec que Genet hésite, aspirant à la fois à être reconnu et méconnu, incompris, invisible. Une analogie entre le voleur et l'écrivain s'établit : tous deux sont des artistes et des artisans qui travaillent dans et pour l'invisibilité. M. Redonnet, rappelant que dans *Miracle de la rose*, la pince-monseigneur du voleur est appelée « la plume »[1] – outil de l'écrivain –, explique ce qui apparente le poète à un voleur : « En devenant poète, Genet vole à l'ennemi ses mots pour les réinventer en leur donnant un sens nouveau […] c'est en ce sens, le plus secret, qu[e sa poésie] est scandaleuse »[2].

Cette analyse a l'avantage de suggérer un lien entre ce qui semblait opposé : le scandale et l'invisible sont les deux termes entre lesquels les auteurs balancent ; l'un et l'autre sont nécessaires à ce qu'on pourrait nommer avec Sartre « L'Art poétique du Voleur »[3], qui consiste principalement en une faculté à agir dans l'ombre, à l'abri derrière une image très voyante. Puisque « le rôle de l'écrivain est d'aider l'invisible en le cachant sous le visible »[4], « Il est donc normal qu'une œuvre où l'invisibilité joue un grand rôle soit soumise à toutes les attaques de la visibilité »[5]. Le scandale et ses suites, aussi lourdes soient-elles – la haine du public, la censure –, sont une conséquence de l'invisibilité du dramaturge, qui pratique l'art de s'effacer, de disparaître. Pierre Macris propose un rapprochement judicieux entre Cocteau et une figure déjà évoquée pour sa supériorité sur l'homme et pour sa capacité à s'élever, l'ange[6] ; le critique voit dans cet être particulier un autre point commun avec l'auteur qui s'identifie à lui : « Comme l'Ange, à l'image duquel il se modèle lui, sa vie, son style, Cocteau choisit « l'invisibilité » ; en pleine lumière, sur l'estrade, il se doit d'être « invu » et maltraité »[7]. Cette vision dégradée et paradoxale d'une figure habituellement éminente permet pourtant de comprendre l'importance de l'invisibilité du dramaturge comme condition de sa valeur et de son caractère exceptionnel[8].

---

[1] M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, *op. cit*., p. 18-25.
[2] *Ibid.*, p. 21-23.
[3] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit*., p. 601.
[4] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 273.
[5] *Ibid.*, p. 293.
[6] Voir le chapitre « La figure de l'Ange : « tout le monde se méfie de lui car l'ange, c'est celui par qui le scandale arrive » ».
[7] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.,* p. 88.
[8] Chez les auteurs, cet art de l'effacement peut se manifester par le choix de l'anonymat ou par le recours à des pseudonymes. Ghelderode signait sous les noms de Kwiebe-Kwiebus, Docteur Kwiebus ou encore Doctor Kwiebus. La notice du *Voleur d'étoiles* précise que « Kwiebus » signifie « olibrius ». Cocteau a publié *Le Livre blanc* sans nom d'auteur ; lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière à Evian en juillet 2010 était rappelé qu'à ses débuts, alors qu'il était caricaturiste et collaborait à des revues satiriques, Cocteau signait « Japh », en référence au caricaturiste Sem. Genet a commencé par publier anonymement. Vian multipliait les pseudonymes. Le plus célèbre, Vernon Sullivan, nom d'emprunt aux consonances américaines, présentait certes l'avantage de correspondre à un goût français pour la littérature américaine à l'époque où paraît *J'irai cracher sur vos tombes*. Il permettait aussi à l'auteur

Le théâtre, plus que tout autre genre, devient pour les auteurs le lieu même du paradoxe qui consiste à prétendre vouloir s'effacer tout en faisant le choix de se publier. Dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux oppose lettre anonyme et théâtre lors d'un dialogue entre Adam et Bogar, qui cherchent un moyen « pour dire leur vérité aux gens » ; alors qu'ils pensent à « la lettre anonyme », Renoir intervient : « Non, son contraire, le Théâtre »[1]. La formule, frappante, réduit le théâtre à sa dimension publique, visible, spectaculaire. Il nous semble que les auteurs voient davantage en lui, et l'utilisent certes pour réaliser un fantasme de publication, mais aussi pour disparaître. L'aspiration ponctuelle de Vian à l'invisibilité, à l'effacement, transparaît dans son théâtre : pour la première version du *Goûter des généraux* par exemple, Vian avait prévu de se mettre en scène en train de présenter et de lire sa pièce à un directeur de théâtre et se confiait le rôle de Robert, l'ordonnance[2]. La version suivante supprime cette intervention physique de l'auteur dans sa pièce. Même démarche dans les « Fragments manuscrits et dactylographiés des *Nègres » :* Genet faisait parler ses personnages de lui-même, en tant qu'auteur de la pièce jouée. Le portrait est peu flatteur, car « les créatures n'aiment pas leur créateur ». Village le décrit comme « un auteur maniaque et pâle, qui ne voit dans [leur] couleur que le symbole de sa malédiction »[3]. Le dramaturge, par le biais d'un personnage impitoyable envers lui, explique son projet, sa complexité et le risque de l'échec qu'il implique. Il préfère, dans la version finale, retirer les répliques qui l'exposent et laisser au spectateur la possibilité de deviner l'invisible.

L'ambiguïté de la posture des auteurs nous semble particulièrement bien illustrée par l'exploitation, dans leurs pièces, de la métaphore de la lune – et, par contraste, et dans une moindre mesure, du Soleil. Sartre exprime ainsi son goût pour ce qui est subtil et pudique : « la lune représentait pour moi tout ce qui est secret, en contraste avec ce qui est public et donnée, qui était le soleil »[4]. L'astre nocturne fascine. Le début de *Nekrassov* en fait presque un personnage que les hommes observent et admirent : la clocharde surprend Georges en train de regarder longuement la lune, alors qu'elle-même la contemplait quelques instants plus tôt[5] ; quant à l'inspecteur, en pleine chasse à l'homme, il oblige ses

---

de publier des textes différents de ceux qu'il avait proposés jusque-là ; en somme, il lui rendait une liberté certaine et lui autorisait une audace accrue – le roman fit par ailleurs un grand scandale ; mais le pseudonyme est aussi un moyen de se cacher derrière un faux nom, de se rendre invisible, au moins le temps que l'imposture soit révélée. L'anagramme enfin, forme plus ludique encore du pseudonyme, avait les faveurs de celui qui signa sous les noms de Bison Ravi, de Baron Visi, ou encore de Brisavion.

[1] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 692.

[2] Lu dans le dossier de réception du *Goûter des généraux* consulté à la « Fondation Boris Vian ».

[3] J. Genet, « Fragments manuscrits et dactylographiés des *Nègres »*, *op. cit.*, p. 555.

[4] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 309.

[5] « Il regarde la lune. Ça m'amuse parce que moi, tout à l'heure, je la regardais aussi », J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 698.

agents à interrompre leurs recherches et à s'asseoir face au « spectacle de la nature » : « Quel beau clair de lune ! »[1].

Pourquoi la lune séduit-elle les auteurs ? Liée à tout un imaginaire[2] et à un symbolisme riche, la lune fascine d'abord parce qu'elle symbolise ce qui semble inaccessible : elle est un lieu fantasmée, inatteignable pour Ghelderode. Dans *Transfiguration dans un cirque*, l'écuyère s'appelle Luna ; tous l'aiment et la désirent, s'efforçant de gagner son cœur. Dans *Le Voleur d'étoiles*, le ministre Pinkoog demande à Ivo, le poète, de décrocher la lune pour la foule, pour la patrie à qui il l'avait promise[3] : Ghelderode joue sur les sens propre et figuré de l'expression « décrocher la lune », mission difficile confiée au poète. Ce dernier accepte le défi et s'adresse à celle qu'il veut conquérir[4] : « Je t'aime, ô Lune !… Tu peux être rousse, ou de miel, car souvent lune varie, je t'aime malgré tout »[5]. Ghelderode suggère l'identification entre lui-même et Ivo, dont le personnage de l'avocat parle en ces termes : « Ce poète qui fait honneur à la littérature belge, n'attendez pas qu'il soit baron et académicien pour vous intéresser à son sort »[6].

Ghelderode et Sartre, à l'instar de leurs personnages, aiment la lune parce qu'elle est capable de mouvement, d'une révolution, parce qu'elle a une forte influence, un pouvoir, mais surtout parce qu'elle est secrète, mystérieuse. On saisit les réserves émises par Sartre à l'encontre du scandale, pleinement solaire, et le charme exercé par le lunaire. Genet avance des idées relativement proches de celles de Sartre sur le sujet. À Jean Marais, qui a participé, par son propre succès, à la notoriété de Cocteau, Genet fait ce reproche : « Tu as fait beaucoup de mal à Cocteau. Tu l'as rendu célèbre. Un poète doit rester secret »[7]. La lune partage avec le poète la préservation d'un secret, elle ne se divulgue pas facilement, n'est pas aisément abordable[8]. Genet est précisément de ceux qui la chantent : dans *Le Bagne*, il offre une « Ode à la Lune ». La prosopopée du Soleil et de la Lune, dont le « rôle est d'allonger infiniment l'ombre immobile des objets », s'achève sur la victoire de la seconde sur le premier :

> LA LUNE : La nuit, dévoreuse…
> LE SOLEIL : Un jour passe…

---

[1] *Ibid*., p. 709.
[2] Voir *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac.
[3] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 362.
[4] Ivo s'adresse à nouveau à la lune avant de mourir.
[5] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 369.
[6] *Ibid.*, p. 355.
[7] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 9.
[8] Il est vrai que l'univers coctalien est plus proche de l'étoile – elle est sa signature –, donc du soleil, « astre classique, astre bienfaisant », tel que le définit Pantagleize. Dans *La Corrida du 1er Mai*, Cocteau n'envisage pas la lune comme « un astre aimable, mais [comme] un engin funeste » : « j'avais raison, depuis mon enfance, de me méfier de la lune, d'en ressentir de la crainte et de ne pas m'associer à ceux qui la chantent », *Romans, poésies, œuvres diverses,* Paris : Librairie Générale Française, 1995, p. 993.

LA LUNE : La nuit demeure.
LE SOLEIL : Les jours passent.
LA LUNE : La nuit demeure.[1]

Si la lune séduit les auteurs, c'est enfin, et surtout, parce qu'elle est ambiguë : elle éclaire sans être trop éclatante, ne brille[2] pas au point d'aveugler, contrairement au rayonnement éblouissant du soleil. A « la pâleur de [s]a lumière […] sourde », à sa « lumière toujours sereine – mais implacable – » s'oppose le Soleil, ses « jours tous glorieux » et sa « lumière […] triomphale ». Dans l'Ode de Genet dans *Le Balcon*, le lien entre la lune et la nuit est souligné, le personnage de la Lune citant la Nuit : « Les forçats se coulent dans mon ventre noir, creux, plein, blême »[3]. A la fois associée à la lumière et à l'obscurité, à la visibilité et à l'invisibilité, la lune devient une figure privilégiée des auteurs. Cocteau, sans convoquer la lune, saisit cette ambiguïté en Montherlant : « Henry de Montherlant fait partie de ces personnages (fort rares) entrés tout vifs dans la légende. Il y habite dans l'ombre et dans la lumière éclairé par un astre qui lui est propre », « Mon étoile […] salue son soleil noir »[4]. Le Soleil noir – oxymore rendu célèbre par Nerval – résume les auteurs, entre aspiration au feu – représenté par le Soleil – et à l'ombre : « Les livres doivent avoir du feu et de l'ombre »[5], affirme Cocteau dans *Opium*.

Le tour de force des auteurs consiste dans leur manière de rendre cette double aspiration possible, ainsi que le montre leur recours à deux personnages a priori opposés de la commedia dell'arte, Pierrot et Arlequin, que leur apparence semble distinguer radicalement. Pierrot, visage et costume blancs, est, tel que le décrit Colombine dans *Le Ménage de Caroline* de Ghelderode, « un lunatique […] un adorateur de la lune, cet astre feu et sans feux, sans chaleur, sans éclat »[6]. Arlequin, au contraire, vêtu de son costume fait de losanges multicolores, est le bouffon bruyant. Pourtant, Cocteau, qui affectionne ce

[1] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 801. Au cours de ce dialogue, Genet décrit la fécondation de la nuit par le jour – reprenant un symbolisme qui fait de la lune une femme, du soleil un homme –, semblant refuser une opposition absolue entre eux. C'est que les auteurs sont aussi séduits, quoi qu'ils en disent, par le solaire, le brillant, l'éclatant. Genet manifeste son aversion pour ce qui est trop clair, évident, en évoquant sa relation avec Lucien, mais admet avoir cédé à son charme : « il était solaire, en accord avec l'ordre du monde. Quand je m'en aperçus, c'était trop tard, je l'aimais », cité par J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 104. Les auteurs se laissent parfois envouter par le solaire, par sa force et son intensité. En témoigne leur pratique précoce du scandale ; la jeunesse turbulente de Genet est connue, et Sartre, dès L'Ecole Normale, scandalisa en s'en prenant à son directeur, Gustave Lanson, lors d'une revue annuelle pour laquelle il créa une chanson provocante, A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 43. Comme Maxime dans *La Machine à écrire*, les auteurs cèdent parfois à la tentation du visible : « je voulais briller », *op. cit.*, p. 927. Souvent, comme le Comte de *La Répétition*, ils préfèrent une lumière plus subtile. A la Comtesse, qui dit de Lucile « qu'elle manque d'éclat », le Comte répond ceci : « Précisément. Elle tranchera sur vos éclatantes amies […] qui font feu de tout bois pour briller », *op. cit.*, p. 841. La Lucile d'Anouilh, comme le Lucien de Genet, porte dans son prénom l'idée de la lumière, mais lui est supérieure par l'ambiguïté de sa brillance.
[2] La racine indo-européenne du mot « lune », « leuk- », signifie « briller ».
[3] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 801.
[4] J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 127.
[5] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 114.
[6] M. de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, *op. cit.*, p. 188.

personnage, pose un regard plus fin sur lui : « Arlequin est un marlou habile. […] Aucune crainte qu'il ne meure de fatigue sur un châle écossais, comme le caméléon du *Potomak*. […] Arlequin se prélasse, invisible, sur le fumier de Paris »[1]. Racontant une discussion avec Picasso – autre admirateur d'Arlequin –, il cite cette réplique surprenante de son ami : « Un ministre demandait, en ma présence, à Picasso, comment il faudrait habiller les soldats afin de les rendre invisibles. « Habillez-les, répondit-il, en Arlequins » »[2]. Ainsi, Picasso comme Cocteau sentent le paradoxe suivant : le fait d'être excessivement visible, bruyant, rend invisible ; Pierrot et Arlequin ne font qu'un et constituent chacun une facette des auteurs, êtres lunaires. On perçoit, à travers l'image lunaire, à quel point le scandale est un signe d'ambiguïté : il conjugue une aspiration au visible, à la reconnaissance, et une recherche de singularité qui passe par la discrétion, l'invisibilité.

Dès lors s'opposent les deux sphères de la création et de la réception. Telles que les dramaturges semblent les envisager, la sphère des auteurs est faite de pudeur et d'humilité, bien que, nous l'avons vu, tout soit plus complexe, celle du public est puissante et hostile à la première. Le regard des auteurs sur eux-mêmes est certes une construction, sans que cela empêche une part de vérité ; il n'est pas de raison de douter de la timidité de Marcel Aymé, ni de mettre en cause l'aspiration coctalienne à l'invisibilité. Néanmoins, il s'agit de ne pas prendre au premier degré toutes ses protestations de pudeur de la part de dramaturges qui ont parfois voulu le scandale. De même, le regard qu'ils portent sur le public est une construction. S'ils se sont souvent heurtés à l'hostilité et à l'indignation lors des représentations de leurs pièces, ils avaient aussi de nombreux défenseurs parmi les spectateurs et la critique. Pourtant, c'est la face malveillante du public qu'ils préfèrent généralement représenter. Les mises en scène inquiétantes des autres, et, à l'inverse, de soi comme victime, abondent dans les pièces, semblant témoigner de leur peur du public.

[1] J. Cocteau, *La Fin du Potomak*, *op. cit*., p. 724.
[2] *Ibid*.

2.2. Le pouvoir du public

Le public, tel que le représentent le plus souvent les dramaturges, se caractérise par son pouvoir et par son hostilité à leur égard. Il est le juge impitoyable, le gardien qui surveille, mais aussi le bourreau puissant et sadique, autant de figures qui furent mal accueillies lorsque le public se sentit visé. L'auteur, lui, incarne les figures antagonistes : il est l'accusé, le prisonnier, mais aussi le bouc émissaire, persécuté, autant d'images qui semblent à première vue le maintenir dans une posture d'humilité et d'infériorité par rapport aux spectateurs.

Haute surveillance

Il est un lien étroit entre la surveillance et le pouvoir. G. Banu, dans son essai *La Scène surveillée*, saisit l'essence de la surveillance, en révèle les mécanismes, les effets, les enjeux et les différentes manifestations. De ses réflexions, on pourrait déduire trois paradoxes la concernant. En effet, quoique « souterraine, dissimulée », la surveillance « s'exerce à partir d'une posture hiérarchiquement supérieure » ; elle est donc « consubstantielle au pouvoir »[1], mais aussi « au sacré ». Elle témoigne certes d'un pouvoir conséquent, mais émane d'une inquiétude : on surveille quelqu'un qui constitue une menace potentielle dont on veut se protéger, qu'on veut prévenir. La surveillance naît donc d'une peur. Exigeant la discrétion, l'invisibilité, « décuplement de la veille », elle s'accompagne d'une activité intense, puisqu'il s'agit d'être vigilant, attentif. « Presque toujours policière » – « le surveillant épie les êtres, les jauge » –, elle peut aussi, pourrait-on ajouter, être pénitentiaire, intervenant avant la prise de mesures, mais aussi après. Ainsi, la surveillance sacrée, exercée par Dieu, se double d'une « surveillance profane », menée par le pouvoir, par l'Etat. Contrairement à la veille, elle ne vise pas à la sécurité de son objet. On ne cherche ni à le comprendre, ni à prendre soin de lui, mais on l'observe à distance et avec méfiance. G. Banu étend la pratique de la surveillance à l'ensemble de la société, affirmant que « le monde est une scène surveillée »[2].

[1] G. Banu, *La Scène surveillée*. Arles : Actes Sud, 2006, p. 19.
[2] *Ibid.*, p. 17.

Inversement, la scène d'un théâtre est un monde surveillé. Théâtre et surveillance vont de pair, constate G. Banu. « Toujours collective »[1], elle suppose la division et l'opposition, à l'avantage du spectateur, qui bénéficie d'un « surplus de pouvoir », dissimulé dans le noir, observant en toute liberté. Cocteau, dans *La Difficulté d'être*, se compare à un enfant auquel on aurait donné la permission de jouer au théâtre : « A la longue, le théâtre où je travaille ne perd pas son prestige. Je le respecte. Il m'intimide. Il me fascine. Je m'y dédouble. Je l'habite et je deviens l'enfant que le tribunal du contrôle autorise à entrer aux Enfers »[2]. Ce « tribunal de contrôle » ne désigne pas précisément ses juges, multiples au théâtre. Si le public en est le centre (avec les critiques dramatiques), les metteurs en scène, les directeurs de théâtre ainsi que les acteurs y jouent leur rôle, s'opposant parfois au dramaturge. Enfin, il est une autre forme de surveillance, en amont de la représentation : celle des censeurs, qui s'exerça particulièrement sous l'Occupation. Dès lors, tout auteur qui s'essaie au théâtre fait cette « découverte » : « la scène est surveillée […] de la salle ». Cette prise de conscience entraîne chez les dramaturges une mise en scène de la surveillance « au cœur même de la fiction »[3].

La mise en scène fait le plus souvent appel à des décors, à des accessoires et à des personnages explicitement en rapport avec la surveillance – des prisons, des gardiens, des policiers –, mais aussi à une forme plus généralisée, chacun observant l'autre avec méfiance. Les dramaturges se reconnaissent en ces personnages épiés, et tout particulièrement l'auteur de *Haute surveillance*, « Un auteur à surveiller », ainsi que le désigne un article paru au moment de la création des *Bonnes*[4]. Genet imagine pour la scène un monde où les êtres sont sous contrôle ; il situe ses intrigues en prison ou dans des lieux fonctionnant d'une manière similaire, avec des gardiens, des espions. Les accessoires seuls révèlent déjà la surveillance : Genet multiplie les serrures, judas, miroirs et autres appareils favorisant une observation discrète mais efficace. Dans *Haute surveillance*, les didascalies indiquent que la cellule de la forteresse, dans laquelle sont enfermés Yeux-verts, Lefranc et Maurice, comprend « une porte grillée »[5]. Plus loin, le dispositif de surveillance est exhibé devant les spectateurs : « La porte étant ouverte, le public voit l'extérieur de cette porte, c'est-à-dire la serrure »[6]. Après le meurtre de Maurice par Lefranc, le surveillant entre dans la cellule et, satisfait, annonce au coupable qu'il a été témoin de la scène : « On a tout entendu, tout vu. […] pour nous, de l'œilleton du judas ce fut une belle séquence

[1] *Ibid.*, p. 28.
[2] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 883.
[3] G. Banu, *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 16.
[4] M.D., *Le Grelot*, 15 avril 1947, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 38-39.
[5] J. Genet, *Haute surveillance*, *op. cit.*, p. 5.
[6] *Ibid.*, p. 23.

tragique »[1]. C'est à nouveau en prison que se situe *Le Bagne*, dont le décor est ainsi décrit par Genet : « un mur formant un angle obtus. La crête de ce mur – noir – est un chemin de ronde »[2]. La pièce s'ouvre sur la discussion de deux soldats chargés de la surveillance, auxquels s'ajoutent « trois sentinelles noires […] en haut du chemin de ronde [qui] surveillent : l'une ce qui est censé être le désert, et les deux autres le bagne »[3]. Le sommet du chemin de ronde constitue un point de vue confortable et surplombant, plaçant les gardiens au-dessus des prisonniers, aux sens littéral et imagé.

C'est dans *Le Balcon* que Genet perfectionne son imaginaire de la surveillance en créant un bordel que sa gérante, Madame Irma, gère dans son intégralité, depuis sa « très élégante » chambre. Genet décrit « un appareil à l'aide duquel Irma peut voir ce qui se passe dans les salons », un « curieux meuble placé à gauche, espèce de combiné muni d'un viseur, d'un écouteur et d'un grand nombre de manettes ». Ainsi, « Tout en parlant, elle regarde, l'œil au viseur, après avoir baissé une manette » qui correspond au lieu qu'elle veut épier. Dès que retentit la sonnerie, elle « court à l'appareil, regarde et écoute »[4] et commente ce qu'elle voit. Carmen lui reproche sa distance et sa dureté envers les actrices, qu'Irma justifie par sa crainte de voir les représentations échapper à son contrôle : « Je n'accepte pas qu'on blague. Un éclat de rire, ou même un sourire fout tout par terre »[5]. Inquiète lorsqu'un client, dans une chambre avec une fille, modifie le scénario de départ, ou, inversement, lorsque l'une des prostituées s'écarte de la scène initialement convenue[6], elle supporte mal que quoi que ce soit lui échappe. Le chef de la police, malgré les mensonges d'Irma qui veut lui faire croire que « Les cérémonies sont secrètes », n'est pas dupe : « Dans chaque cloison tu as dissimulé des judas. Chaque mur, chaque miroir est truqué. Ici on écoute les soupirs, là-bas l'écho des plaintes »[7]. Ainsi, chez Genet, la mise en scène de la surveillance passe, dramaturgiquement, à travers les décors et les accessoires, et relève de systèmes complexes et élaborés.

Il arrive que la surveillance soit bienveillante et spontanée : dans *Le Cortège*, les anges gardiens observent les actions des hommes pour les protéger ; la bonne dans *La Leçon* se permet d'entrer à plusieurs reprises dans le cabinet de travail pour s'assurer que le professeur de mathématiques ne va pas à nouveau tuer ses élèves ; dans *La Machine à écrire*, Fred dissimule qu'il est policier et enquête en secret, mais veut le bien-être de ceux

[1] *Ibid.*, p. 31-32.
[2] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 761.
[3] *Ibid.*, p. 779.
[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 285-289.
[5] *Ibid.*, p. 287.
[6] Irma « surveille Rachel », une prostituée qui semble prendre des initiatives et s'écarter des règles de la maison, *ibid.*, p. 297.
[7] *Ibid.*, p. 304.

qui l'entourent. Le plus souvent néanmoins, la surveillance est inquiétante et a des conséquences graves, même lorsqu'elle est traitée sur un mode comique. Dans *Histoire de Vasco*[1], des militaires se travestissent en femmes, leur « devoir » étant de « passer inaperçus »[2]. Au tableau suivant, trois sergents sont cette fois déguisés en marronniers, l'un d'eux informant les deux autres que « Le lieutenant [leur] demande de patrouiller, déguisés en palmiers, à présent »[3]. Si les costumes sont ridicules, les retombées de la surveillance sont grandes, et Vasco, encerclé par ces militaires, mourra.

Le rôle de la surveillance revient à certains types de personnages : c'est le cas des personnages de gardes, particulièrement présents. Aux personnages du *Bagne* et de *Haute surveillance* s'ajoutent par exemple le « Haut-Parleur » et le gardien qui surveillent les prisonniers et ordonnent le silence au parloir dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*[4]. Plus encore que les personnages de gardes, les représentations de la police abondent dans ce théâtre probablement marqué par le souvenir ou l'expérience – pour les pièces rédigées à cette époque – de la milice française et de la Gestapo. Dans *La Putain respectueuse*, Lizzie confie au Noir réfugié chez elle son sentiment : « les juges et les flics, je les rends par les trous de nez »[5] ; elle les brave en sauvant cet homme accusé à tort par une police corrompue et manipulatrice. Dans *Splendid's*, le groupe de voleurs « La Rafale » est bloqué au septième étage d'un palace, que « Les voitures blindées cernent »[6]. Les policiers n'apparaissent pas sur scène, leur présence est rappelée seulement par les propos des bandits, pris au piège et en conflit sur l'issue possible à cette situation. Quant au policier de *Victimes du devoir*, venu initialement pour enquêter sur l'ancien locataire de l'appartement d'un couple, il se met à interroger Choubert d'une manière toujours plus agressive et à le torturer. Nicolas, personnage de poète, tue le policier devant Madeleine, indignée, qui lui reproche « [s]a haine insensée de la police »[7].

Chez Cocteau, la surveillance est insistante, émanant d'hommes consciencieux et obstinés qui cherchent à ramener l'ordre. Le comte de Foëhn, personnage du chef de la police dans *L'Aigle à deux têtes*, cherche à convaincre Stanislas de se rendre, lui expliquant que sa liaison avec la reine est source de « désordre », et que « [s]a nature ne l'aime pas »[8]. Stanislas, on l'a vu, est – comme Orphée – une figure de Cocteau ; harcelés par des

[1] Pièce jouée en 1957 au théâtre Sarah-Bernhardt par J-L. Barrault.
[2] G. Schéhadé, *Histoire de Vasco*, *op. cit.*, p. 141.
[3] *Ibid.*, p. 172. Dans *Pantagleize*, les policiers chargés de surveiller les révolutionnaires sont eux aussi déguisés en palmiers dans le bar.
[4] F. Arrabal, ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *op. cit*., p. 206.
[5] J-P. Sartre, *La Putain respectueuse*, *op. cit*., p. 208.
[6] J. Genet, *Splendid's*, *op. cit.*, p. 218.
[7] E. Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 249.
[8] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1123.

policiers maniaques, les poètes sont suspectés et suivis de près, limités, voire entravés dans leurs projets.

Ghelderode, dans *Sortie de l'acteur*, montre un dramaturge en prise avec des personnages d'anges particulièrement intrusifs, assimilés à des « flics ». L'ange-chef est venu chercher Renatus, l'un des acteurs de la pièce de Jean-Jacques, parce qu'il fait partie des « esprits erratiques, gyrovagues et autres non-conformes » qui ne peuvent être tolérés. « Subséquemment, poursuit l'ange-chef, nous surveillons les théâtres et les gens de théâtre, sans omettre les auteurs dramatiques ». Le dramaturge se met alors à les insulter – « Vous n'êtes que des flics […] Des vaches ! »[1] – et se bat avec eux, en vain : les anges emportent Renatus de force, le faisant monter à une échelle. Ainsi, sous des apparences inoffensives, et parfois mêmes séduisantes, la surveillance, polymorphe, arrive à ses fins : empêcher ceux qu'elle estime dangereux de s'exprimer et d'agir. Ange imposant, inspecteur amusant, maquerelle intrusive, tous sont d'autant plus puissants qu'ils avancent masqués, prêts à étouffer toute menace et tout individu dérangeant.

La surveillance en vient à se généraliser dans ce théâtre, s'étendant à tous et à tous les espaces. Ionesco, dans *Amédée*, fait de Madeleine un personnage hanté par la peur des autres. Convaincue d'être espionnée par ses voisins – « ils nous épient, ils ne font que ça toute la journée » –, elle fait part de ses angoisses à Amédée, persuadée de « La méchanceté des gens »[2]. L'autre est un ennemi, « Chaque visage est un Sinaï »[3] : il surveille, représente des interdits, des contraintes, il attend ou provoque la chute de celui qui diffère de lui. Dans *Le Balcon*, la chambre même, espace privé par excellence, est envahie. C'est aussi le cas dans *La Mouche bleue*. Marcel Aymé imagine un directeur d'hôtel soucieux des bonnes mœurs de son établissement qui repère les couples sans bagages, probablement adultérins. Il s'introduit, au cours d'une scène, dans une pièce attenante à la chambre de Battandier et de Clémentine, et « colle son œil au trou de la serrure » afin de les espionner[4].

Alors que la chambre est « ce qui est soustrait à la surveillance », « lieu de fantasmatisation, en tant qu'il est protégé »[5], rappelle Barthes dans *Comment vivre ensemble*, l'intimité qu'elle assure habituellement est violée doublement, par le regard d'Irma et du directeur d'une part, d'autre part par celui des spectateurs, rendus témoins de ce qui s'y passe. G. Banu, analysant le décor imaginé par Genet, le met en parallèle avec le

[1] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 281-282.
[2] E. Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 301.
[3] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit*., p. 388.
[4] M. Aymé, *La Mouche bleue*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 654. Notons que la surveillance lui procure du plaisir et s'approche d'une forme de voyeurisme, voir le chapitre « La sexualité ».
[5] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 89.

« dispositif carcéral de Bentham » : au centre d'une tour, un surveillant peut voir les détenus sans être vu grâce à un système de cellules transparentes. Le bordel fonctionne donc comme une prison, et, avec ses « clients représentatifs », constitue une « véritable galerie symbolique de la société »[1]. Ainsi, la surveillance n'émane pas seulement des représentants des forces de l'ordre, mais s'étend à chacun[2], et ne s'exerce pas uniquement dans des lieux publics – un jardin, un théâtre – mais envahit aussi l'espace privé.

Le théâtre sartrien rend compte de la surveillance généralisée qui mène tout le monde à espionner tout le monde. Dans *Les Mains sales*, Hugo est à la fois surveillé par son parti et par les gardes de Hoederer, qui fouillent sa chambre ; lui-même guette les moindres faits et gestes de Hoederer, qu'il est chargé d'assassiner[3]. Plus prenante encore est la méfiance de Garcin, d'Inès et d'Estelle dans *Huis clos* : chacun des personnages jauge et juge les deux autres dans ce salon style « Second Empire » dans lequel ils sont réunis malgré eux. Le garçon qui les y amène l'un après l'autre sert un maître inconnu qui, quoiqu'invisible, est puissant. La sonnette de la porte ne fonctionne pas, et cette surveillance silencieuse est d'autant plus inquiétante qu'elle ne se manifeste pas. Quoiqu'interpelés par ces mystères, les trois morts sont bien plus préoccupés par leurs colocataires imposés et par leur regard impitoyable. Pour Sartre, ce n'est pas Dieu, mais les hommes qui sont les juges et les surveillants : ce constat ne le rassure pas, et génère en lui une appréhension du pouvoir des autres sur lui. Il exprime cette prise de conscience à travers Frantz, qui, dans *Les Séquestrés d'Altona*, met en garde sa sœur, Leni : « Je découvre l'horrible vérité : nous vivons en résidence surveillée », avant de l'inciter à la prudence : « Tiens-toi droite. On te regarde »[4]. Sartre, dans la didascalie qui accompagne cette dernière réplique, précise que Frantz la prononce « face au public ».

La surveillance vise un dessein caché : elle constitue une tentative de récupération par le système et par les institutions d'individus perturbateurs. Sartre met en scène des personnages chargés d'assurer l'ordre, tous corrompus, qui soumettent celui qu'ils traquent. Dans *La Putain respectueuse*, Fred, John et James s'introduisent chez Lizzie pour la forcer à faire un faux témoignage qui disculpera leur collègue, coupable de ce dont ils espèrent charger un Noir innocent. Les trois policiers, aidés du sénateur, parviennent à leur fin : la prostituée, menacée, manipulée, surveillée, cède. Dans *Nekrassov*, Baudouin et Chapuis, inspecteurs de la Défense du territoire, « Spécialement

[1] G. Banu, *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 125-126. Le bordel peut aussi être envisagé comme une métaphore du théâtre, lieu dans lequel s'exerce une forme de voyeurisme, voir le chapitre « La sexualité ».
[2] Anouilh représente l'homme de théâtre comme un homme surveillé par les « gens du monde », *La Répétition*, *op. cit*., p. 853.
[3] Les résistants de *Morts sans sépulture*, surveillés par les Allemands, se surveillent aussi entre eux, se soupçonnant les uns les autres d'être prêts à céder sous la pression.
[4] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 908.

chargés par la présidence […] De veiller sur Nekrassov »[1], se rendent à un salon où Georges Valera a été invité. Après avoir jeté dehors Mouton, qui menaçait Georges, ils se posent en « anges gardiens »[2] de ce dernier, pour finalement laisser tomber le masque et lui révéler qu'ils savent qui il est. Ils le faisaient suivre et photographier depuis huit jours à son insu, et sont venus le surveiller, comme l'inspecteur Goblet, lui aussi présent. Baudouin et Chapuis proposent à Georges de dénoncer des journalistes innocents qu'ils veulent neutraliser en échange de sa liberté. Comme Lizzie, Georges doit choisir entre mentir et être libéré de la surveillance policière, ou dire la vérité et en payer le prix. Ces personnages sartriens sont des êtres traqués, en marge du système – une prostituée et un voleur évadé –, mais que ce même système veut utiliser et asservir. *Malatesta* met en scène la récupération par le pouvoir d'hommes qui le menacent. Ainsi, le Pape, à qui Isotta est venue demander la clémence pour Malatesta, reconnaît l'avoir mis « dans une position où [il] le tien[t] en bride, et l'empêche de [lui] nuire »[3]. En lui offrant de devenir « *condotierre* pontifical », il le place sous son étroite surveillance, l'empêchant de comploter contre lui, de chercher à l'assassiner comme il l'envisageait. C'est la même stratégie que le sultan adopte dans *La Poudre d'intelligence* : afin de mettre fin aux provocations de Nuage de fumée, il l'engage comme précepteur de son propre fils. Le poste, flatteur pour un philosophe marginal à qui sa femme reproche sans cesse de ne pas travailler, est une prison dorée qui permet au sultan de surveiller de près un ennemi. La surveillance est alors déguisée en bienfait, et vise à prévenir le scandale, l'attaque, afin de préserver l'ordre.

Si les auteurs mettent en scène la récupération du scandaleux par l'ordre grâce à la surveillance, ils s'attachent de préférence à des personnages capables de la déjouer, de trouver ses failles, ou du moins d'essayer de le faire. La ruse est leur attribut majeur. L'Antigone de Cocteau et d'Anouilh se heurte aux gardes qui surveillent le corps de Polynice, le clochard du *Cortège* de Marcel Aymé au gardien du jardin public. Qu'il s'agisse d'enterrer un frère pour la première, ou d'uriner sur la pelouse pour le second, que l'acte soit noble ou trivial, il s'agit de tromper une surveillance estimée trop pesante et injuste. Genet affectionne les personnages experts dans ce subterfuge ; dans *Le Bagne*, les prisonniers ne sont pas libres de leurs déplacements, ne peuvent pas parler à qui ils le désirent ni dire ce qu'ils veulent, devant faire preuve de ruse pour échapper quelques instants à la vigilance de leurs gardes. C'est ce que les Arabes des *Paravents* réussissent à faire. Le dixième tableau les montre au travail dans l'orangeraie, sous les regards de Sir Harold et M. Blankensee, qui « regardent attentivement les Arabes qui, en rang, sarclent le

[1] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 794.
[2] *Ibid.*, p. 812.
[3] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 500.

sol »[1]. Lorsque leur attention baisse au cours d'une conversation animée entre eux, des Arabes en profitent pour incendier l'orangeraie et s'enfuir. Genet, dans les commentaires insérés entre chaque tableau, explique, sous forme de notes, ce que représentent Harold et M. Blankensee : « Sans être la caricature des colons, mais renvoyant au public une image profonde de lui-même »[2]. Alors que les commentaires genetiens sont parfois déroutants dans *Les Paravents*, laissant le lecteur incertain sur le sens que l'auteur donne à sa pièce, ils sont ici relativement clairs : ces deux personnages, qui surveillent avec un air de supériorité des hommes soumis à leur volonté, sont des figures d'un public qui observe et juge avec intransigeance. Quant aux Arabes, qui « connaissent déjà la technique de la subversion », ils se soustraient au joug de ces spectateurs dominants, se rapprochant d'une famille de personnages appréciés de leur auteur, lui-même scandaleux lorsqu'il fait succéder à ce commentaire la remarque suivante : « Le lecteur de cette pièce […] s'apercevra vite que j'écris n'importe quoi »[3].

Le rapprochement entre le dramaturge et le personnage qui s'efforce de déjouer la surveillance est plus évident encore lorsque ce dernier est un écrivain. C'est le cas dans *Orphée* : le commissaire refuse de se laisser dérouter par la disparition inexplicable de la tête décapitée d'Orphée alors qu'il l'interrogeait, et veut garder le contrôle – « Procédons par ordre »[4] –, en vain. Quant à Vian, il met en scène, dans *Le Chasseur français*, une surveillance abusive émanant cette fois de la presse. Un détective, Justin Blairjuste, est engagé par un journal – significativement appelé *Le Chasseur français* – pour contrôler l'honnêteté des annonces matrimoniales qu'il publie. Accompagné de Néron, « son séide »[5], il se rend à l'endroit où un certain Alexandre, qui est en fait le romancier Jacques Martin, a donné rendez-vous à Angéline. Néron, d'abord « camouflé en arbre mort », intervient lorsque, contre toute attente, Angéline se met à tenir des propos vulgaires et à faire des propositions indécentes à Alexandre, apparemment choqué. Outré, Néron explique sa présence à ce dernier – « j'étais là depuis le début pour vous surveiller. Parce qu'on vous soupçonnait rapport à votre annonce »[6] – et s'en va, rassuré sur les intentions de l'homme suspecté. Jacques se démasque alors à son tour ; il avait deviné la présence de l'inspecteur, a uriné volontairement sur lui : « je déteste les flics, tu comprends… je voudrais les crever tous ». Troisième coup de théâtre : Virgile, « le détective envoyé par le

[1] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 629.
[2] *Ibid.*, p. 636.
[3] *Ibid.*, p. 637.
[4] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 421. Dans *Le Gendarme incompris*, le commissaire, Monsieur Médor, prononce littéralement la même phrase au moment d'interroger la marquise : « Procédons par ordre », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 156.
[5] B. Vian, *Le Chasseur français*, *Théâtre inédit*, Paris : C. Bourgeois, 1970, p. 198.
[6] *Ibid.*, p. 223.

neveu d'Angéline pour la surveiller »[1], a assisté à la scène, lui aussi déguisé en arbre. Il se met à célébrer sa profession en chantant :

> J'agis toujours dans la coulisse
> Et je fais partie du décor
> En catimini je me glisse […]
> Je suis le maître du mystère
> Je me faufile dans tous les coins
> Pour moi tous les murs sont de verre.[2]

Présentée sous les apparences d'un jeu – on se déguise, on chante –, s'apparentant à un rôle – le détective emploie un vocabulaire emprunté au théâtre –, la surveillance a des allures de divertissement ; mais Vian en révèle aussi le caractère inquiétant : banalisée, la surveillance se généralise et s'immisce partout « en catimini », « dans tous les coins ». C'est à nouveau, comme pour Orphée, Stanislas et Choubert, un personnage d'auteur, Jacques Martin, qui en est la victime impuissante. Certes, ce dernier trompe une première fois la vigilance d'un détective, mais il est ensuite surpris par Virgile, dont le spectateur ne soupçonnait pas non plus la présence. La surveillance semble alors sans fin, toujours relancée, et toujours plus insidieuse.

Censure

Si le jugement du public décide du succès ou de l'échec d'une pièce, la sentence officielle d'une institution, créée par une autorité gouvernementale afin de permettre ou non la diffusion d'une œuvre, détermine la possibilité même de sa représentation, et ses conditions. La censure institutionnelle s'est exercée à maintes reprises au cours des années que nous étudions. En 1940 paraît la première « liste Otto », suivie, deux ans après, de la seconde, toutes deux établissant un catalogue des livres français interdits à la vente. En 1941, le COES dispense les autorisations, décide des interdictions. Il applique en 1942 les décrets racistes adoptés par le gouvernement de Vichy. Les œuvres sont contrôlées à la fois par la censure de Vichy et par celle de la Propagandastaffel, les services allemands spécialisés dans la propagande. Il s'agit de veiller à « la protection des bonnes mœurs au nom de la révolution nationale prônée par Pétain et par le gouvernement de Vichy »[3]. Alors qu'elle disparaît officiellement en 1906, la censure, explique C. Meyer-Plantureux, est très présente au XX^{e} siècle, quoique niée ; la répression des « troubles à l'ordre public » – que cette expression recouvre une menace pour la sécurité, une insulte à l'armée, au drapeau, à

[1] *Ibid.*, p. 232-233.
[2] *Ibid.*, p. 237-238.
[3] E. Copfermann, « L'Etat intervient », *Le Théâtre en France* : *du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p. 894-895.

un pays étranger – dissimule une « censure pire qui ne dit pas son nom »[1]. A cette censure gouvernementale, politique et officielle, s'ajoutent d'autres formes de censure qu'il s'agira d'explorer, la censure devant aussi être entendue dans un sens plus large. Elle désigne, étymologiquement, un jugement, un examen d'une œuvre exercé par d'autres sources, et non pas seulement par un gouvernement. Elle est une critique sévère, un blâme pouvant émaner d'acteurs aussi divers que l'Eglise, la presse, les éditeurs, les directeurs de théâtre, les metteurs en scène, et les auteurs eux-mêmes.

Des dramaturges comme Vian ou Genet ont une expérience de la censure officielle sur des œuvres autres que théâtrales[2]. Le risque de la censure est plus grand encore au théâtre selon G. Banu : le pouvoir a compris que le théâtre est « à l'origine de phénomènes d'effervescence aux retombées imprévisibles », et applique aux pièces une censure plus intransigeante qu'ailleurs. Il s'agit pour le censeur de faire une « lecture prévisionnelle qui intègre les réactions à venir du public » afin d'« étouffer les réactions collectives »[3] au moment de la représentation. La censure de titres de pièces qui ne sont pas elles-mêmes interdites par la suite participe de cette « lecture prévisionnelle » ; un titre provoquant ou contenant des termes estimés vulgaires peut annoncer une œuvre scandaleuse, dont on réduit l'effet en modifiant ou en interdisant le titre. Ainsi, *La Putain respectueuse* devint, sur les affiches du spectacle, *La P... respectueuse*, et l'adaptation théâtrale de *J'irai cracher sur vos tombes* fut appelée *La pièce de Boris Vian* ; la direction de la compagnie du Métropolitain refusait l'affichage du titre d'origine « dans les stations et les couloirs de son chemin de fer »[4]. Les couturières sont repoussées sans qu'on en connaisse les raisons exactes. Un mot dérange – « putain », « cracher » –, il est supprimé. Non seulement le titre perd de sa force, mais il ne crée plus chez ceux qui lisent l'affiche le même effet ni les mêmes attentes que s'il était donné tel que le dramaturge l'a choisi. Vague, privé de son contenu, il est conforme aux attentes de ses censeurs : ne pas exciter les foules, ne pas réveiller les passions.

Plus qu'un titre, une pièce entière, voire l'ensemble de l'œuvre d'un dramaturge, peuvent subir la censure sous l'Occupation ; ainsi, des pièces telles que *Judith* de Giraudoux et des dramaturges tels que Bernstein sont interdits. Quant à Cocteau, il est

[1] C. Meyer-Plantureux, *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 64.
[2] On se rappelle le scandale provoqué par le roman *J'irai cracher sur vos tombes* en 1946 : le Cartel d'action sociale et morale avait porté plainte, le livre avait été interdit. *L'Enfant criminel* est censuré à la radio en 1949 : Genet s'en prenait à la France qui, en condamnant les crimes nazis, masquait selon lui sa propre culpabilité. Quant à *Pompes funèbres*, Gallimard avait refusé de le publier ; c'est seulement en 1948 qu'il fut édité par Morihien, sans nom d'éditeur, comme bon nombre des romans de Genet : certains ont d'abord circulé clandestinement, et, lorsqu'ils sont enfin publiés, on exige de Genet des corrections pour rendre les textes moins scandaleux.
[3] G. Banu, *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 135.
[4] N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 120.

victime à deux reprises de la censure gouvernementale. *Les Parents terribles*, créés en 1938, furent interdits par le Conseil municipal de Paris – indigné que Cocteau ait invité la jeunesse des écoles à des matinées gratuites –, puis par la censure en 1941. *La Machine à écrire*, jouée en 1941, fut lue comme une critique de l'Occupation ; soumise à la censure, elle fut interdite puis autorisée à plusieurs reprises par le gouvernement de Vichy et les services allemands. Elle présentait des similitudes évidentes avec la situation de la France : on envoyait à la gendarmerie des lettres anonymes dénonçant des Juifs ou des Français cachant des Juifs. Le personnage de Maxime disait ne plus pouvoir supporter l'ordre moral imposé par la politique de la ville qui « étouffait sous le convenable et n'attendait qu'un scandale pour casser les vitres et changer d'air »[1]. L'appel au scandale et la critique du pouvoir suffisent à comprendre les raisons de la censure, d'autant plus que le même personnage clamait sa haine de la police et son goût pour l'anarchie. La réception fut aggravée par une répétition générale mouvementée.

Parfois, la censure gagne : à Londres en 1957, Lord Chamberlain[2] impose à Genet et à Peter Zadek, le metteur en scène du *Balcon*, la suppression de la scène de castration et des allusions blasphématoires au Christ et à la Vierge[3]. Lors de la répétition générale, Genet, se sentant trahi, fait scandale et demande du temps pour refaire la mise en scène ; on le lui refuse et on ne le laisse pas entrer au théâtre le lendemain, l'empêchant donc d'assister à sa propre pièce. La même année, à Marcel Aymé, qui s'étonne de la virulence des attaques contre *La Mouche bleue*, Paul Morelle, dans *Libération*, répond par ce bilan pessimiste sur le théâtre et sa liberté au moment de la création de la pièce :

> Auriez-vous attendu les piqûres de « La Mouche bleue » pour vous rendre compte que le théâtre français n'était plus fait… ou défait que de défenses. DEFENSE de railler les ministres, les banquiers, l'Argent. DEFENSE de faire rire avec l'armée. DEFENSE de faire grincer les dents avec l'Eglise, DEFENSE de parler de l'Indochine, de la Corée, de l'Algérie, DEFENSE de montrer les défauts ou les vices de certains de nos contemporains, cela risquerait de porter atteinte – soi-disant – à notre prestige à l'étranger. […] Tout cela bien sûr au nom de « la défense républicaine pour la défense du pays ».[4]

Malgré les protestations de Marcel Aymé, *La Mouche bleue* s'était fait reprocher d'être antiaméricaine, semblant s'en prendre à un pays puissant que la France ne souhaitait pas irriter. De plus, la pièce donnait de la religion une image corrompue et mercantile à travers un personnage de pasteur engagé par une entreprise pour surveiller la spiritualité du personnel. Quant au *Diable et le bon Dieu* de Sartre, il ne fut pas autorisé à être représenté

[1] J. Cocteau, *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 880.
[2] Le Lord Chamberlain, parmi d'autres fonctions, exerçait celle de censeur officiel des représentations théâtrales.
[3] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit*., p. 1149.
[4] G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 560.

dans plusieurs villes : les maires de Toulon et d'Oran, entre autres, s'y opposèrent ; on interdit la pièce à Alger, Toulon et Casablanca. Ainsi, dans les années 1950 en France, la liberté au théâtre, malgré l'abolition de la censure, paraît limitée dans bien des domaines, bien qu'il faille prendre avec une certaine distance les propos d'un critique de gauche – Paul Morelle – visiblement hostile au gouvernement.

Les rapports entre censure et théâtre doivent en effet être relativisés, y compris sous Vichy, explique Jeanyves Guérin, car les « Allemands prennent plaisir à laisser publier des attaques contre le moralisme français » ; de plus, poursuit-il, le théâtre n'est pas la priorité du nouveau régime, qui n'a pas de police culturelle, et les « écrivains de théâtre n'ont pas été déclassés »[1]. Quant à Guitry, il affirme en 1947 qu'« Il n'y a pas, en temps de paix, de censure théâtrale »[2], contrairement au cinéma[3]. En effet, surveiller scrupuleusement les pièces et leurs auteurs, c'est adopter une posture de supériorité, c'est exercer un contrôle conséquent, mais c'est aussi admettre le pouvoir et l'influence du théâtre sur le public, et donner de l'importance aux auteurs et aux pièces concernés, leur faire de la publicité. Dès lors, ne pas censurer une pièce peut être stratégique et participer d'un refus d'attirer l'attention publique sur elle. Au cours des années 1960 enfin, la liberté d'expression grandit : ainsi, *Les Paravents* sont joués à une époque plus ouverte à un théâtre audacieux ; Roger Blin en témoigne : « C'était une période extrêmement libérale et nous avions le sentiment qu'il y avait dans l'air une espèce d'euphorie propice à notre projet »[4]. La pièce échappe à l'interdiction, notamment grâce à Malraux, alors Ministre d'Etat chargé des affaires culturelles : « je ne supprimerai pas pour rien la liberté des théâtres subventionnés […] vous vous trouvez tout de même dans la situation de ceux qui condamnaient Baudelaire »[5]. Cependant, beaucoup ont aussi souhaité et réclamé l'interdiction des *Paravents* : Blin explique que Genet a été forcé d'édulcorer « la présentation d'une des scènes les plus litigieuses de l'ouvrage » : « Désormais le lieutenant meurt en coulisses »[6]. Barrault demanda aussi à Genet de supprimer les mots trop vulgaires selon lui, et Genet s'inclina : « J'enlèverai des cus, des baisés, des cons, etc. il y en a, il y en a… ! »[7].

---

[1] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 290.
[2] Guitry cité dans l'article « *Le Diable boiteux* » de G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*.
[3] Marcel Aymé s'étonne qu'un roman tel que *Voyage au bout de la nuit* – « dernier en date de tous les scandales littéraires », selon lui – n'ait pas été censuré en 1932, et propose une explication intéressante à cette « timidité des chiens de garde », ces derniers ayant probablement compris qu'une « action judiciaire » ne fait que « renforcer le scandale », « Art et scandale », *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 189.
[4] R. Blin, *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 37.
[5] « Compte rendu du débat parlementaire sur *Les Paravents* à l'Assemblée nationale en 1966 », *op. cit.*, p. 976-979.
[6] R. Blin, *Le Figaro*, mai 1966, *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966, op. cit*., p. 30.
[7] J. Genet, « Lettres à Jean-Louis Barrault », *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 892.

A la censure et au scandale politiques s'ajoutent la censure et le scandale religieux, bien que le poids de l'Eglise soit de moins en moins lourd au XX^e^ siècle. L'œuvre de certains dramaturges dans son ensemble, comme celle de Sartre, est mise à l'Index. Certaines pièces déclenchent les foudres des catholiques. La réception du *Diable et le Bon Dieu* le prouve[1]. Quant au *Maître de Santiago*, un évêque en refuse la représentation dans un pensionnat religieux de demoiselles, alléguant des passages jugés immoraux. Montherlant lui-même rapporte ce fait de censure dans sa postface[2]. Ainsi, « quand la censure d'Etat est abolie dans une démocratie », ce sont d'autres organisations, parfois extrémistes, qui « l'exercent pour leur compte »[3], explique Jeanyves Guérin. La presse, par exemple, a pu exercer ce type de pression sur les auteurs. Dans un article pour *Paris-Presse*, Gérard Bauer s'adressait à la Société des Auteurs et aux Pouvoirs publics, leur suggérant de museler Vian[4], dont l'adaptation au théâtre de *J'irai cracher sur vos tombes* faisait couler beaucoup d'encre avant même d'être représentée. Si la demande du critique n'aboutit pas, elle montre à quel point la presse se sentait influente.

L'influence des hommes de théâtre est elle aussi puissante. Si, au moment de la publication d'un livre, les éditeurs, par conviction ou par prudence, exigent des auteurs des modifications de leur texte[5], à la scène, ce sont les directeurs de théâtre[6] – ou les metteurs en scène[7] – qui peuvent imposer leurs choix, pour les mêmes raisons que les éditeurs. Ainsi, Simone Berriau, directrice du théâtre Antoine, imposa à Sartre des coupures dans *Le Diable et le bon Dieu*[8]. S. de Beauvoir dit de Jouvet qu'« Il détestait les blasphèmes de Sartre »[9] dans cette pièce, malgré son accord pour la créer ; le metteur en scène avait insisté auprès de l'auteur pour qu'il sabre de nombreux tableaux. Les rapports entre les deux hommes étaient tendus, et Sartre refusa de se soumettre, allongeant même certains passages[10]. Quant à Montherlant, il a une mauvaise surprise au moment de la représentation de *La Reine morte*[1] ; P. Sipriot raconte le soir de la générale :

---

[1] Voir le chapitre « Pour en finir avec le jugement de Dieu ».
[2] H. de Montherlant, Postface, *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 687. La pièce met en scène Don Alvaro, Maître de l'ordre de Santiago, qui refuse de partir pour les Indes afin d'évangéliser les Indiens, dénonçant l'aberration de ce qui n'est pour lui que la manifestation d'une soif de conquêtes et de pouvoir.
[3] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 378.
[4] N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 109.
[5] Brice Parrain et Gallimard, par exemple, demandèrent à Sartre des coupures et la suppression des « termes trop crus » de *La Nausée*, A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 222.
[6] Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello met en scène un directeur qui réagit vivement à une scène au cours de laquelle un personnage de père demande à sa belle-fille de se déshabiller : « Ah, bravo ! Bravo ! Pour que le public saute au plafond ! », « Il faut […] représenter ce qui est représentable ! […] Il faut vous modérer ». Il demande enfin à l'électricien de tout éteindre et quitte la scène, *op. cit.*, p. 108-110.
[7] Le metteur en scène, dont le rôle grandit, dont le statut de créateur est reconnu, est moins soumis à l'auteur.
[8] G. Idt, G. Philippe, « Notice », *Le Diable et le bon Dieu,* J-P. Sartre, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1402.
[9] S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit*., p. 329.
[10] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 537. Jouvet était pourtant à l'opposé des théories d'Artaud ; alors que l'auteur des *Cenci* refusait la soumission au texte et à l'auteur, Jouvet se mettait humblement à leur

> Ce n'est pas sans amertume que Montherlant apprend que Jean-Louis Vaudoyer a dû faire « d'amples coupures ». « Comment, sans pudeur, à mon nez ! » Montherlant se vexe, dit sa fureur d'être trahi, claque la porte, déboule l'escalier et renverse, sans la reconnaître, Mme Vaudoyer.[2]

Si l'auteur et le metteur en scène se réconcilièrent par la suite, cet incident reste un exemple d'une forme de censure exercée contre un auteur impuissant à la contrer.

La censure, enfin, peut découler de la réaction scandalisée du public, qui oblige l'auteur à revoir son texte[3]. La crainte des directeurs de théâtre qui avaient refusé *Morts sans sépulture* fut confirmée : le public, encore bouleversé par la guerre, n'était pas prêt à apprécier un tel sujet abordé d'une manière aussi dure et aussi peu complaisante. C'est ainsi que S. de Beauvoir explique le scandale de la pièce : « la bourgeoisie se préparait à se réunifier et elle jugeait de mauvais goût qu'on réveillât de désagréables souvenirs »[4]. Elle ne supporta pas l'exhibition sur scène de personnages soumis à la cruauté et au sadisme de personnages d'Allemands, dont l'un d'eux, Clochet, prenait du plaisir à faire crier de douleur Henri, un résistant, tout en se montrant sensible à la belle musique. Dans le cas de *Morts sans sépulture*, la censure vient, cette fois, des spectateurs, dont la réaction force l'auteur à réviser sa pièce afin de ménager davantage leur sensibilité. Cette forme de censure, certes non officielle, est pourtant aussi politique que morale, dans la mesure où le gouvernement, soucieux de redorer l'image de la France au sortir de la guerre, goûtait fort peu les pièces allant à contre sens de cet objectif. La censure théâtrale prend donc des formes diverses, pouvant être partielle – un titre, un passage, une scène – ou totale – la pièce est interdite –, locale – un pensionnat, une ville – ou nationale ; officielle ou officieuse, elle peut être politique, morale, religieuse, et émaner de personnes ou de groupes très différents : quelle que soit sa forme, elle oblige les dramaturges à limiter leur liberté d'expression.

---

service, ainsi qu'il l'avait formulé dans cette phrase désormais célèbre : « Mettre en scène, c'est servir l'auteur, l'assister par une totale, une aveugle dévotion qui fait aimer son œuvre sans réserve ». Sa volonté d'obtenir de Sartre des modifications relève moins d'une appréhension de la réception de la pièce – comme pour Simone Berriau, à qui l'on avait déconseillé d'accueillir la pièce – que de sa propre opinion sur elle : il la jugeait trop haineuse contre la religion.

[1] Pièce créée en 1942 au Théâtre-Français par P. Dux.

[2] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 208.

[3] Lors de la première de *Morts sans sépulture*, en 1946, le public hua, siffla, choqué par la représentation sur scène de la torture de personnages de résistants. Le lendemain, obligé de se justifier, « Sartre fit lire, avant le lever de rideau, un avertissement par lequel il déclarait qu'il ne recherchait pas le scandale ». Il dut procéder à des coupures dans la scène de torture. M. Contat et M. Rybalka expliquent que la même année, le film de Rossellini, *Rome, ville ouverte*, représentant lui aussi une scène de torture d'un résistant, avait reçu le Grand Prix du festival de Cannes ; ils en déduisent que « ce qui était acceptable dans une esthétique réaliste au cinéma ne l'était pas au théâtre, où la proximité physique des comédiens implique les spectateurs jusque dans leur corps », « Notice », *Morts sans sépulture*, J-P. Sartre, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1332-1338. M. Contat et M. Rybalka pensent donc le contraire de Guitry qui disait se sentir plus libre au théâtre.

[4] S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit*., p. 160.

Paradoxalement, ce sont parfois les auteurs eux-mêmes qui défendent ou pratiquent la censure, convaincus que tout ne peut pas être dit ou montré à n'importe quel moment. Sans vraiment réclamer la censure, Sartre s'indigne de la représentation de *La Reine de Césarée*[1] et de la réaction de la police face à la vague d'indignation soulevée par la pièce[2]. Sartre, qui avait refusé, à la fin de la guerre, de signer une pétition contre l'exécution de Brasillach, en 1946, soulignait ce qu'il pouvait y avoir d'étonnant à voir la police s'efforcer d'empêcher les manifestants de perturber les représentations : « Voilà notre démocratie, le Préfet de Police […] nous force d'être libres et de tolérer librement la libre expression des doctrines fascistes ». Pour lui, monter une « pièce qui fait paraître de telles intentions quand nous n'ignorons plus rien des camps nazis […] est une provocation »[3].

Les auteurs ressentent la nécessité d'une forme de censure pour leur propre œuvre ; la peur de la censure les pousse même fréquemment à l'anticiper, et à s'autocensurer. Peut-être par soumission, peut-être par prudence, ils repoussent le moment de publier une œuvre ou la modifient pour éviter qu'elle choque et soit censurée[4]. « Le meilleur censeur pour Montherlant, résume P. Sipriot, est l'écrivain qui se respecte, qui coupe et même qui supprime de lui-même une de ses œuvres, par pudeur, par respect pour autrui, ou pour supprimer son témoignage s'il peut faire naître de grands troubles ». En effet, Montherlant n'hésite pas à couper ses textes : « Loin d'être l'ennemi des coupures, je les approuve, j'en redemande, j'en propose de nouvelles »[5], affirme-t-il. Bien plus, il refuse la création sur scène de l'une de ses pièces, *La Ville*, alors qu'elle était reçue à l'unanimité à la Comédie-Française : « Une telle œuvre, si bien accueillie à la lecture, risque de choquer sur la

[1] Pièce créée au Théâtre des Arts en 1957 par R. Hermantier.
[2] Les anciens résistants n'admettaient pas qu'un collaborateur soit joué.
[3] J-P. Sartre, *France-Observateur*, 5 décembre, cité par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 571. Quant à Cocteau, qui avait soutenu avec enthousiasme Genet, il refusa qu'il lui dédiât *Pompes funèbres*, et semblait convaincu de l'impossibilité de faire publier *Notre-Dame-des-Fleurs* : « Que faire ? On rêve de publier ce livre et de le répandre. D'autre part, c'est impossible et c'est très bien que ce soit impossible. […] La bombe Genet. Ce livre est là, dans l'appartement, terrible, impubliable […] que faire ? Attendre. Attendre quoi ? qu'il n'existe plus de prisons, de lois, de juges, de pudeur ? », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 270-272. Ainsi, en 1943, alors que le tapage provoqué par *Parade* est déjà loin, que la collaboration avec l'audacieux Radiguet a été fructueuse, que *Les Enfants terribles* et *Les Parents terribles* ont eu le retentissement que l'on connaît, Cocteau, face à Genet, semble reculer. Le risque de scandale est sans précédent, au point qu'il ne semble y avoir aucune chance de pouvoir publier ce voleur marginal, qui, par ailleurs, ne tient pas à l'être, à cette époque.
[4] Montherlant confie ce mouvement de prudence à propos de *La Rose de sable* : « En 1930-32, j'écris *La Rose de sable*, roman de sept cents pages si « anticolonialiste » que je renonce à le publier pour ne pas gêner la politique de mon pays », *Va jouer avec cette poussière, op. cit.*, p. 175. Dans *Le Solstice de juin*, il avance l'idée qu'on pourrait défendre la censure, à condition qu'elle « soit confiée à des gens qualifiés autant par leur sûreté de jugement que par leur tact moral », P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 221.
[5] H. de Montherlant, *La Reine morte*, *op. cit.*, p. 201.

scène »[1]. Montherlant était convaincu que ce qu'il écrivait dans *Les Garçons* et la sensualité qui se dégageait du roman ne seraient pas acceptés au théâtre.

Vian semble penser de même : le cas de l'adaptation théâtrale de *J'irai cracher sur vos tombes* est exemplaire. Bien moins crue que le roman dont elle est tirée, la pièce est expurgée de bon nombre de scènes violentes et érotiques. Vian s'en explique avec son ironie habituelle : « ce qui fait le charme désuet […] de cet ouvrage [il parle du roman], ce sont les délicates scènes d'amour dont il est parsemé. Et, de toute évidence, ces scènes ne pouvaient être conservées dans la pièce, car les spectateurs sont plutôt pour les sensations fortes, et ils ont raison »[2]. Vian a préféré édulcorer le roman, soit parce qu'il souhaitait attirer l'attention sur d'autres aspects de l'œuvre – le racisme par exemple –, soit parce qu'il voulait éviter un scandale aussi éprouvant pour lui que celui suscité par le roman. S'il se moque du public et de sa soif de sensations, il ressent néanmoins le besoin d'adapter le texte aux contraintes de la scène, à sa censure plus immédiate.

En étudiant des ébauches de scène et des versions antérieures d'une pièce, on prend connaissance des passages auxquels les dramaturges ont renoncé d'eux-mêmes. Les causes peuvent être multiples : la pièce risque d'être trop longue, telle scène ne présente pas grand intérêt, tel personnage est superflu, telle réplique manque de force, etc. Il arrive que ce que l'auteur décide de supprimer soit potentiellement scandaleux et qu'il le laisse de côté par prudence, afin de ne pas être censuré, ou parce qu'il ne souhaite pas choquer. Dans la pièce *J'irai cracher sur vos tombes*, Lee assassine Lou et Jean, comme dans le roman, mais les meurtres ont lieu hors scène : on entend seulement le hurlement poussé par Lou depuis la salle de bain[3]. La violence, une fois n'est pas coutume, est donc atténuée. Dans *Le Chasseur français*, « comédie musicale », Vian suggère, à la place du mot « pédés » dans l'expression « leurs histoires de pédés », le mot « bébés », « si ça choque »[4], précise-t-il entre parenthèses. La lecture des esquisses du deuxième tableau des *Mains sales* montre que Sartre s'est lui aussi autocensuré : dans une ébauche de scène, Hugo a écrit un « article anticlérical ». Alors qu'il propose à Louis de le recommencer pour éviter les problèmes, ce dernier lui annonce que la censure l'a devancé : « Inutile. Les typos se sont faits prendre. Le journal ne paraîtra pas »[5]. Sartre décide de couper cette attaque directe de la censure[6].

---

[1] H. de Montherlant, « Postface », *La Ville, op. cit*., p. 744. P. Sipriot souligne la même prudence de Montherlant pour la publication des *Garçons*, roman commencé en 1914, publié seulement en 1969 avec des passages sur la sexualité coupés, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 159.
[2] N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 117.
[3] B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, *op. cit.*, p. 425.
[4] B. Vian, *Le Chasseur français*, *op. cit.*, p. 216.
[5] J-P. Sartre, « Esquisses du tableau II », « Autour des « Mains sales » », *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 356.
[6] S. de Beauvoir témoigne de gestes similaires de la part de Sartre, notamment pour *La Nausée*, dont il « garda le manuscrit dans ses tiroirs, parce que aucun éditeur n'aurait accepté de publier un roman aussi scandaleux », cité par A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980, op. cit.*, p. 432.

Interprétée autrement que comme un geste prudent, l'autocensure est aussi un moyen pour l'auteur de contrôler lui-même son œuvre, de choisir les coupures plutôt que de les subir, de refuser la création de sa pièce plutôt que de la voir modifiée ou interdite ; en anticipant, il retire aux autres la possibilité de toucher à ce qu'il a conçu. Ainsi, quoique les dramaturges aient conscience du pouvoir de la censure et de ses acteurs divers, ils lui tiennent tête à leur manière, n'hésitant parfois pas à entrer en conflit avec ceux qui tentent de les museler. Genet est particulièrement sujet à des accès de colère mémorables qui perturbent la représentation d'une pièce ou sa préparation. En 1960, pour *Le Balcon*, Genet a dû faire face à une censure qui émanait à la fois des acteurs et du metteur en scène, avec qui il entretint le même type de rapport conflictuel que Sartre avec Jouvet. Dans un texte intitulé « Comment jouer *Le Balcon* », le dramaturge se plaint que « le metteur en scène [Peter Brook] taille dans le texte »[1] et fait scandale lors de la répétition parisienne, interrompant la représentation. Pour éviter que cela ne se reproduise, Genet rédige d'assez longues indications de mise en scène, insistant sur la nécessité pour tous – metteurs en scène et acteurs – de les respecter. Après avoir manifesté sa mauvaise humeur contre P. Brook, il s'en prend aux comédiens avec plus de rancune encore. Constatant que « Les actrices remplacent un mot par un autre » – il fait plus précisément allusion à Marie Bell, qui supprima tous les mots grossiers de ses répliques, en plus de vouloir « ménager son entrée en n'apparaissant qu'au moment […] où son rôle la met[tait] en valeur »[2] –, il impose le respect de son texte : « Les actrices ne doivent pas remplacer les mots comme boxon, bouic, foutoir, chibre, etc., par des mots de bonne compagnie. Elles peuvent refuser de jouer dans ma pièce […] Sinon elles obéissent à ma phrase »[3]. « Ne doivent pas », « obéissent » : Genet rétablit l'autorité de l'auteur au théâtre, s'indignant contre une censure dont les motivations lui semblent impertinentes. Un acteur, pour lui, doit interpréter un texte, certes, mais pas l'adapter selon ses caprices ; il doit moins se soucier de son image, de sa réputation, de sa gloire, que de la mise en valeur des mots. D'une manière générale, la censure, pour Genet, n'est pas justifiable, quelles que soient sa forme et sa raison d'être.

La riposte des auteurs passe notamment par une dénonciation explicite de la censure, cette « vieille femme grimaçante et acariâtre, à la vue usée par la lecture méticuleuse, armée de ses redoutables ciseaux »[4]. Moins directe que dans un entretien ou un article[1], la

[1] J. Genet, « Comment jouer *Le Balcon* », *op. cit.*, p. 258.
[2] M. Corvin, A. Dichy, « Notice », *Le Balcon*, J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1160.
[3] J. Genet, « Comment jouer *Le Balcon* », *op. cit.*, p. 257.
[4] Anastasie est « l'incarnation archétypale la plus durable et régulière de la censure », comme l'expliquait l'exposition « Dessins de presse de Louis-Philippe à nos jours » ayant eu lieu du 23 mars au 25 avril 2010 à la BnF.

riposte s'exprime également à travers leur théâtre : les dramaturges prennent le risque de mettre en scène la censure, à peine dissimulés derrière leurs personnages. Dans *Tueur sans gages*, le personnage de l'agent rêve d'une censure des « gens de [l']espèce » de Bérenger, c'est-à-dire de ceux qui appartiennent à la « catégorie des tempéraments poétiques » : « On devrait les empêcher d'écrire »[2], « mettre les intellectuels au pas de l'oie », conclut-il. Cocteau conserve une forme de prudence, conscient qu'il doit ruser pour être entendu : dans *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, il retire une partie d'une réplique de Madame Estelle. Dans la version définitive, elle s'interrompt alors qu'elle était en train d'expliquer ce que les conseillers municipaux de la ville de Paris, qui censurèrent *Les Parents terribles*, reprochaient à la pièce :

> C'est trop obscène ! […] Oh ! quelle horreur ! Ils disent que le fils couche avec la mère, que la mère couche avec le concierge, que la tante couche avec le père que le père couche avec… Je ne peux pas continuer.[3]

Dans la version initiale, la phrase se terminait par la dénonciation d'un inceste à caractère homosexuel entre le père et le fils. Par la suite, Cocteau décide d'atténuer encore cette réplique, en remplaçant le verbe « couche » par « se sauve », éliminant toute référence explicite à la sexualité. Malgré ces modifications, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens* reste une pièce qui raille les censeurs, désignés comme « quarante-sept hommes masqués »[4] qui déforment largement une intrigue, soit par intérêt – afin d'empêcher la création d'une pièce qui les dérange –, soit par manque d'intelligence. Ainsi, si les auteurs doivent parfois céder, surveiller ce qu'ils écrivent, ils savent aussi jouer de la menace qui plane sur leur œuvre et ruser avec la censure. Anouilh choisit de mettre en scène l'autocensure d'un auteur, terrorisé : dans *La Grotte*, le personnage du dramaturge panique en voyant les comédiens jouer des scènes qu'il n'osait pas représenter. Une simple scène de baiser entre un cocher et Adèle l'inquiète : « Là, c'est vraiment trop ignoble ! Moi, […] je n'aurais pas montré le baiser »[5]. Le séminariste lui explique alors que les acteurs « ont l'impression que

---

[1] En 1960, Ionesco invite les dramaturges à l'audace : « Au théâtre, toute tentative un peu hardie est aussitôt sanctionnée par une critique sclérosée […] et puis par cette peur qu'ont les auteurs et les spectateurs de laisser se libérer les forces imaginatives… On n'ose pas faire au théâtre ce qui, pourtant, ne peut se faire qu'au théâtre […] on peut tout faire au théâtre, où l'auteur a une possibilité extraordinaire de déploiement de l'imagination : et on n'ose pas », E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 101. Lieu de liberté privilégié, le théâtre souffre d'un manque d'audace, et la censure la plus dure émane moins, selon Ionesco, du pouvoir que des dramaturges eux-mêmes et de leur public. Quant à Arrabal, il envisage la censure comme un moyen d'éliminer les artistes dérangeants, différents, parmi lesquels il se compte : « La censure obéit à des canons totalitaires selon lesquels il faut condamner les monstres […] Pour moi, il n'y a pas de monstres. […] Mais je suis bien forcé d'utiliser le langage de mes ennemis […] je fais partie des monstres », F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence : entretiens recueillis à Coucerault par Albert Chesneau et Angel Berenguer*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 20-22.

[2] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 516-521.

[3] J. Cocteau, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 779.

[4] *Ibid.*, p. 778.

[5] J. Anouilh, *La Grotte*, *op. cit*., p. 546.

certaines précautions – sans doute louables – qu'[il prend] pour ne pas heurter le public les empêchent d'être honnêtement eux-mêmes », et lui demande de « Ne plus intervenir jusqu'à la fin ». Cependant, l'auteur ne peut s'empêcher d'interrompre la représentation : « J'avais prévu ce qui allait se passer. J'avais toujours dit qu'il ne fallait pas que cette scène ait lieu ! C'était la porte ouverte aux pires vulgarités, à l'ordure ». Il se met alors à hurler :

> C'est un devoir de le dire et d'écrire des pièces où il y a des braves gens et des bons sentiments. […] tant pis pour la littérature ! Il n'y a que les hommes de lettres qui se figurent qu'elle a de l'importance.[1]

L'auteur, timide, sort de lui-même, « ridicule », et tient paradoxalement un discours contre la littérature, en faveur de la décence et des bonnes mœurs. Anouilh se moque de ce personnage peu audacieux qui joue le jeu de la censure, mais montre aussi un cas d'autocensure moins divertissant qu'il n'y paraît. Ce personnage de dramaturge appréhende tellement la réception de sa pièce qu'il en retire tout ce qui risquerait de déranger, y compris une scène aussi inoffensive que celle d'un baiser. Anouilh évoque les effets pervers de la censure – qu'elle vienne du pouvoir en place ou du public – qui fait des auteurs eux-mêmes des censeurs de leur œuvre.

Dans *Sortie de l'acteur*, Ghelderode imagine un personnage d'auteur dramatique, Jean-Jacques, complètement abattu par l'annonce des scènes qu'on l'oblige à couper. Devant Gustave, qui lui énumère les passages à supprimer, il s'écrie, découragé : « Que restera-t-il de ma pièce, enfin ? »[2]. Impuissant, l'auteur voit son œuvre altérée et dénaturée par la censure, au point qu'elle perd son sens originel. Dans *Le Goûter des généraux* enfin, Vian s'en prend à la censure de la presse. Alors que tous s'apprêtent à jeter le journal que Robert vient d'amener, Audubon le récupère :

> (*Religieusement, Audubon déplie le journal, qui est* Le Figaro *complètement blanc, entièrement censuré*)
> DUPONT : Eh bien… à la bonne heure ! La censure marche, au moins…
> JUILLET : Ca, s'il y a une chose qui marche ! […]
> AUDUBON : Hum. Vous savez… on ne peut pas tout dire au public […] Pas de nouvelles, bonnes nouvelles ! […] Et puis… ce papier, tel qu'il est là, peut parfaitement servir à l'impression du numéro suivant… Economie formidable ![3]

Si la mauvaise foi d'Audubon – les arguments en faveur de la censure sont un proverbe et une remarque sur les économies de papier qu'elle permet – convainc les trois généraux,

[1] *Ibid.*, p. 567-568.
[2] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit.*, p. 228.
[3] B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *op. cit.*, p. 1175-1176.

que Vian présente comme des idiots, le lecteur saisit l'attaque contre une presse censurée, vidée de son contenu, vide symbolisé par les pages blanches[1].

Le plus souvent, plutôt que de s'en prendre directement à la censure dans des textes polémiques ou par sa mise en scène dans leur théâtre, les auteurs rivalisent de ruse pour la contourner. Le risque est moins grand, le public comprend généralement les allusions, et le théâtre semble devenir le lieu où l'on peut tout dire. De telles stratégies ne sont pas nouvelles : bien d'autres écrivains, à des époques plus répressives, ont appris l'art de dénoncer sans en avoir l'air. On situe une œuvre à une autre époque, ou dans un autre pays, pour que l'identification avec ceux que l'on accuse soit moins évidente. Parfois, la pièce passe auprès de la censure ; les allusions ne sont pas perçues ou paraissent inoffensives[2].

Sartre situe ainsi *Bariona* en Judée, peu avant la naissance du Christ ; revenant en 1968 sur cette pièce – jouée en 1940 au Stalag XII D, où il était prisonnier de guerre –, il raconte la naïveté des censeurs, qui ne surent pas lire entre les lignes de cet apparent mystère de Noël : « Le texte était plein d'allusions à la situation du moment et parfaitement claires pour chacun de nous. L'envoyé de Rome à Jérusalem, dans notre esprit, c'était l'Allemand. Nos gardiens y virent l'Anglais dans ses colonies ! »[3]. Le Romain Lélius en effet, par son attitude à l'égard des Juifs et par ses propos – « je ne puis supporter la vue des visages juifs »[4] – rappelait les Allemands. Un prisonnier dans le même stalag que Sartre témoigne de sa surprise face à l'absence de censure sur la pièce à l'époque : « Je m'étonnais que la censure ait laissé dire le « Faites-nous des soldats et des ouvriers »[5]… qu'ils n'aient pas vu là une provocation » ; il se souvient de la réponse de Sartre : « il ne faut pas les prendre pour plus intelligents qu'ils ne sont »[6]. Que le manuscrit soit passé ou

[1] La presse, sous l'Occupation mais aussi pendant la guerre d'Algérie, fut censurée de manière conséquente, et il arriva fréquemment que des journaux paraissent avec des pages blanches à la place des articles prévus. *L'Humanité*, *Le Canard enchaîné*, entre autres, furent régulièrement saisis ou censurés, notamment lorsqu'ils dénonçaient la torture en Algérie ; quant à la revue de Sartre, *Les Temps modernes*, elle ne put pas publier le « Manifeste des 121 », remplacé par des pages blanches. Vian évoque donc sur le ton de la comédie satirique une pratique de censure courante.

[2] Sartre a pleinement saisi l'intérêt de ces stratégies ; à un journaliste lui demandant pourquoi il n'a pas situé sa pièce en France, l'auteur des *Séquestrés d'Altona* répond ceci : « Je ne dis même pas que [l]es représentations [de ma pièce] auraient été interdites… L'autocensure aurait joué avant et je n'aurais pas trouvé de directeur pour la monter : il n'y aurait pas eu de scandale, rien qu'un étouffement », *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1016. L'étouffement est évidemment une forme de censure, une « censure pire qui ne dit pas son nom », pour reprendre l'expression de C. Meyer-Plantureux. Ainsi, le jeu n'en vaut pas la chandelle : pour un auteur, le pire n'est pas de devoir faire attention à ce qu'il écrit en pensant à une éventuelle censure, aussi lourd que pèsent ces précautions ; le pire est d'être interdit, de ne pas pouvoir être publié ni joué.

[3] J-P. Sartre, « L'avant-scène théâtre », *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1180. « Les Allemands n'avaient pas compris l'allusion à l'engagement, ils voyaient là une pièce de Noël simplement : mais les Français prisonniers avaient tout compris », Sartre cité par A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 285.

[4] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit*., p. 1120.

[5] Réplique de Lélius à Bariona et à son épouse, Sarah, qu'il tente de convaincre de faire des enfants : « Rome […] est engagée dans une guerre qui promet d'être fort longue et le jour viendra, sans doute, où elle fera appel au concours des indigènes qu'elle protège, arabes, noirs, israélites. […] Faites-nous des ouvriers et des soldats, chef, cela est votre devoir », *ibid*., p. 1135.

[6] *Ibid.*, p. 1180.

non entre les mains de la censure[1], au moment de la représentation, personne, à part les prisonniers, ne semble comprendre ce que la pièce dit, en creux, de l'actualité française.

Sartre, qui s'amuse de sa supercherie, a pourtant conscience du risque pris ; à partir d'une analyse des *Mouches*, il lance un appel à la prudence : « Au théâtre, on ne reprend pas ses billes : quand une parole n'est point telle qu'on ne puisse plus revenir en arrière après l'avoir prononcée, il faut la retirer soigneusement du dialogue »[2]. Quoique cette lecture soit contestée, A. Cohen-Solal interprète *Les Mouches* comme une œuvre provocante qui a su éviter la censure tout en dénonçant d'une manière à peine voilée la politique de Vichy[3] : « Il défiait la censure allemande, sans risquer son veto : faible marge de manœuvre, en une époque où la censure moraliste de Vichy semble plus prégnante que la censure politique de Paris »[4]. Située à une époque lointaine, dans une ville lointaine, Argos, la pièce, comme *Antigone* d'Anouilh, ne fut pas interdite. Gerhard Heller rappelle à quel point *Antigone* et *Les Mouches* « ont provoqué des controverses entre les services allemands » : le SD (Sicherheitsdienst) et la Gestapo « demandaient aux autorités militaires, ainsi qu'à l'ambassade, des renseignements sur ces pièces, car on voyait des dangers » :

> J'ai été chargé de faire des rapports oraux et écrits sur *Les Mouches* et *Antigone*. Les censeurs militaires étaient inquiets : […] ils ne saisissaient pas la portée de l'ouvrage, ils craignaient […] de risquer des punitions. […] J'ai pu, en connivence avec le censeur, persuader les autorités du caractère inoffensif de ces passages.[5]

Un auteur qui inquiète est, dans une certaine mesure, un auteur qui reprend le pouvoir : ce témoignage montre que la responsabilité de la censure était parfois mise entre les mains d'hommes peu formés à cette activité scrupuleuse de contrôle, et qu'il était possible d'endormir leur méfiance en les détournant d'une lecture politique des pièces. *Antigone*, par exemple, dérouta plus qu'elle ne délivra un message politique quelconque ; Jeanyves Guérin rappelle que les collaborationnistes comme les résistants eurent du mal à cerner la pièce[6]. Antigone était-elle une figure de la résistance contre le nazisme ou une nihiliste, une anarchiste ? Quoi qu'il en soit, l'auteur, qui faisait le choix d'une intrigue mythologique, ne faisait pas de références assez claires à l'actualité pour être censuré[7].

---

[1] J. Ireland et M. Rybalka, malgré des témoignages attestant le passage de la censure, ne relèvent « aucune trace de censure sur le manuscrit », J-P. Sartre, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1561.
[2] Sartre sur *Les Mouches*, *op. cit*., p. 328.
[3] Cette interprétation politique de la pièce est contestée, voir le chapitre « Résistance ».
[4] A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 327.
[5] G. Heller cité dans J-P. Sartre, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 85.
[6] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 322.
[7] De même, Cocteau, en situant *Renaud et Armide* dans un lieu imaginaire, « les jardins d'Armide », évite tout parallèle explicite avec la France de 1943. La pièce, « par l'exotisme temporel de son sujet, participe bien en fait de cette inactualité particulière imposée par l'Occupation », F. Ramirez, C. Rolot, « Notice »,

L'intrigue de *Pauvre Bitos*, contrairement à *Antigone*, *Renaud et Armide* et *Les Mouches*, se passe en France, mais Anouilh imagine un jeu de rôle qui projette les personnages à l'époque de la Révolution française ; il évite ainsi d'aborder frontalement des sujets encore délicats, bien que les années aient passé. Jouée en 1956, la pièce risquait moins les foudres de la censure que dans les années 1940, hantées par le désir de redorer l'image de la France et de ses héros. Bitos, lorsqu'il cesse de jouer le rôle de Robespierre au cours du dîner organisé par Maxime, porte pourtant un regard sévère sur la France d'après la Libération : « cette ville est un foyer pourri de fascisme et de réaction. […] la discussion politique est toujours très difficile en France »[1]. Substitut du procureur de la République, il est fier de son action à la Libération, malgré les reproches des convives qui l'ont trouvé impitoyable et haineux : « Il fallait nettoyer. La France n'était pas propre »[2]. Quant à Maxime, qui, au cours du repas, incarne Saint-Just – célèbre partisan de la Terreur –, il se réjouit de l'exécution de Chénier : « Un poète de moins c'est toujours ça de gagné quand on veut mettre le monde en ordre »[3]. La mention du « fascisme », l'allusion à l'Epuration, au musèlement des auteurs, sont autant de piques contre les méthodes répressives en cours dans les années 1940, et G. Marcel avait vu juste en prévoyant, dans *Nouvelles littéraires*, le scandale qu'allait provoquer la pièce : « [*Pauvre Bitos*] va provoquer de violents remous, ranimer de pénibles controverses »[4]. La presse fut unanime, interprétant *Pauvre Bitos* comme une insulte à la Résistance, mais Anouilh n'eut pas à modifier son texte.

Ainsi, les dramaturges, tout en reconnaissant le pouvoir des autres sur eux et sur leur œuvre, multiplient les ruses et les jeux pour contourner la censure, refusant d'être soumis à elle ; ils se représentent cependant comme des victimes persécutées, et se figurent leur public à la fois comme le juge qui fait tomber une sentence impitoyable et comme le bourreau qui les exécute.

Le procès

La notion de jugement, au cœur de notre réflexion sur les diverses représentations du public par les dramaturges, désigne une opinion qui, exprimée, peut produire un effet. Dans un sens spécialisé, elle s'applique à plusieurs domaines : liée au droit, elle désigne

---

Renaud et Armide, J. Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1762. Pourtant, certaines répliques étaient probablement saisies par le public comme des allusions à la situation de la France occupée. Oriane, par exemple, sommait Olivier d'être discret au moment de lui confier le secret pour s'évader des jardins : « Tais-toi, car les murs nous peuvent écouter », p. 1030.

[1] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit*., p. 216.

[2] *Ibid.*, p. 265.

[3] *Ibid.*, p. 252.

[4] G. Marcel, *Les Nouvelles littéraires*, cité dans J. Anouilh, *Théâtre II*, *op. cit*., p. 1389.

l'action de juger ou son résultat, la sentence. Lié à la religion, le jugement émane de Dieu, pas des hommes, mais l'on a déjà évoqué la complexité du rapport des auteurs avec Dieu, leur questionnement sur son existence même et, par conséquent, sur son rôle de Juge suprême.

« Dieu est mort », assène Nietzsche, dont la célèbre affirmation pourrait résumer le XX^{e} siècle. Pour Sartre, s'en remettre entièrement au jugement des spectateurs découle entre autres de son athéisme ; S. de Beauvoir, lors d'un entretien avec lui, résume ce qu'elle comprend de ses propos : « Mais si Dieu n'existe pas, le jugement de l'autre est l'absolu »[1]. A défaut de dépendre d'une instance divine en laquelle on ne croit pas ou plus, on dépend des autres qui sont, au théâtre, les spectateurs. L'homme se libère du Juge suprême mais retombe sous le joug de juges humains. Dans son théâtre, l'auteur des *Mouches* représente cette volonté farouche de se débarrasser du regard divin ; à Egisthe qui lui rappelle que « Ce qui est juste, c'est ce que veut Jupiter », Oreste répond avec insolence : « Que m'importe Jupiter ? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un dieu pour me l'enseigner »[2].

L'époque à laquelle les auteurs font jouer leurs pièces les incite à envisager les rapports avec le public comme similaires à ceux qui s'instaurent entre l'accusé et le juge. Après la guerre notamment, la notion de culpabilité se fait très présente ; chacun est amené à se poser la question de sa propre responsabilité et de celle des autres dans les évènements passés. Officiels, juridiques ou personnels, les procès pleuvent ; on doit rendre compte de son activité pendant l'Occupation, de ses rapports avec les Allemands et Vichy. On (s')accuse, on (se) défend, des commissions apparaissent – à la Libération, les auteurs sont examinés, parfois jugés lors des « séances d'épuration du C.N.E »[3]. En somme, le contexte politique et social est propice à une pensée du jugement.

Le scandale est parfois la manifestation violente de l'opinion par le public, les spectateurs signifiant leur point de vue par ce moyen d'expression. Ainsi, un auteur scandalise, le public se prononce. Comme dans la Bible, le scandale au théâtre est puni : articles assassins, censure, interdiction de représentation, les sentences appliquées par la critique et par les censeurs peuvent être lourdes. Le public au sens large porte lui aussi un jugement. Au théâtre, il a le choix entre plusieurs alternatives selon qu'il apprécie ou non la pièce : rester ou quitter la salle, la quitter discrètement ou bruyamment, se manifester ou se taire pendant la représentation, applaudir ou huer, autant de comportements qui dépendent de son opinion et qui constituent une sentence, favorable ou non à l'œuvre et à

[1] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 207.
[2] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 51.
[3] A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 424.

son auteur. A ce premier jugement, parfois manifesté sous la forme d'un scandale, s'en ajoutent d'autres, a posteriori, publiés dans les articles des journaux ou revues commentant la pièce concernée.

Les dramaturges voient en leurs spectateurs des juges, ce qui implique qu'ils leur reconnaissent, bon gré mal gré, une autorité, un pouvoir. Le théâtre s'empare de ce thème, ainsi qu'en témoignent, parmi beaucoup d'autres, l'adaptation par Gide et Barrault du *Procès* de Kafka en 1947 ou *Le Colonel Foster plaidera coupable* de Roger Vaillant en 1952. Le théâtre aborde d'autant plus facilement ce sujet que sa structure et son fonctionnement s'apparentent, sur certains points, à ceux d'un tribunal : « dès l'origine, les institutions tragique et juridique avaient partie liée. Ainsi, la tragédie emprunte au droit son vocabulaire technique »[1], rappelle David Lescot. Tribunal et théâtre sont l'un et l'autre des lieux publics qui distinguent ceux qui jugent de ceux qui sont jugés : chacun y a un rôle défini. Dans les deux cas, un auditoire assiste à une action, avant la prononciation d'un jugement, à l'issue de l'exposition d'une situation caractérisée, le plus souvent, par la présence d'un conflit : « Comme l'indique cette affinité première, on peut donc concevoir la scène, à l'instar du tribunal, comme le lieu du débat et de l'affrontement d'intérêts, de thèses antagonistes, selon les règles d'un protocole rigoureusement fixé et par l'usage d'une parole rendue à sa fonction agonistique »[2]. Au théâtre comme au tribunal, on s'expose au jugement ; on ne connaît pas l'issue de cette exposition au regard des autres. De plus, explique J-P. Sarrazac dans « Les pouvoirs d'Alcandre », le théâtre – c'est un lieu commun – est le lieu du présent ; or, « ce présent de l'acte théâtral [est] une re-présentation ou reconstitution de quelque grande affaire entre les humains [et] ouvre […] la possibilité d'un jugement en appel », dans la mesure où il a « toujours partie liée avec le juridique voire le judiciaire »[3]. Ainsi, penser le théâtre en termes juridiques semble justifié. Encore faut-il distribuer les rôles.

L'auteur dramatique plaidera coupable

Au théâtre, qui sont les juges et qui sont les accusés ? Pour Dort comme pour Audiberti et Aymé, aucun doute : l'auteur est au banc des accusés. Pour le premier, le spectateur est à la fois « le juge et l'enjeu »[4] de la pièce. C'est dire l'importance du rôle et du pouvoir du public au moment de la représentation : il est celui dont on cherche à gagner

[1] « Entre théâtre et procès se joue un rapport d'homologie fondé sur une parenté structurelle », D. Lescot, Article « Procès », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 170.
[2] Le tribunal et le théâtre « apparaissent comme le lieu d'une incertitude, d'un conflit, car les questions morales ou politiques ne se règlent pas à coups de lois absolues », *ibid*.
[3] J-P. Sarrazac, « Les Pouvoirs d'Alcandre », *Les Pouvoirs du théâtre, essais pour Bernard Dort*, Paris : Editions Théâtrales, 1994, p. 8.
[4] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 274.

l'attention, mais lui seul décide de l'accorder ou non, et quand bien même il le ferait, rien ne garantit à l'auteur que le public réagira comme il l'imaginait ou souhaitait. Pour Audiberti, le statut d'accusé de l'auteur ne relève pas même de son propre choix mais contribue simplement à le définir : « L'auteur ne saurait être qu'innocent ou coupable »[1]. Audiberti pose et explique clairement, dans l'article « Impression d'audience d'un auteur joué à la Gaîté-Montparnasse », le lien qu'il constate entre le théâtre et le tribunal : « c'est un tribunal que le théâtre […] On y juge un auteur » ; « A l'instant des représentations, le spectateur de théâtre, malgré tout, demeure un juge, […] un personnage libre et séparé »[2]. Adoptant ensuite la posture du spectateur, il note la supériorité et le confort qu'elle procure : « trônant dans nos fauteuils, nous dominons comme des juges, comme des sultans, comme des dieux »[3]. L'énumération établit une analogie entre des statuts qui, quoique très différents, confèrent un pouvoir : mis sur le même plan qu'eux, celui de spectateur est révélé dans toute sa prééminence.

Même fonctionnement lorsqu'un scandale se produit : le public y assiste et décide, ainsi que le remarque Marcel Aymé dans son essai *Silhouette du scandale* : « [la] foule y est spectateur et arbitre »[4]. Au théâtre, le public est arbitre, autrement dit juge, c'est lui qui décide de ce qui est scandaleux et de ce qui ne l'est pas, malgré les éventuelles tentatives du dramaturge pour anticiper ou orienter la réception de sa pièce. Cocteau en a conscience, assumant la posture de l'accusé, et même du coupable, comme en témoigne le film *Le Testament d'Orphée*, dans lequel il se met lui-même en scène lors d'un procès qu'on lui intente : « vous êtes accusé d'innocence c'est-à-dire d'atteinte à la justice en étant capable et coupable de tous les crimes au lieu de l'être d'un seul, apte à tomber sous le coup d'une peine précise de notre juridiction […] Plaidez-vous coupable ou non ? » ; « Je plaide coupable »[5], répond alors Cocteau.

Si les auteurs choisissent la posture de l'accusé, c'est qu'ils ne se sentent pas capables de juger les autres, ni autorisés à le faire :

> Inadmissible est la position d'un auteur qui juge, qui siège à son propre tribunal et qui se penche avec compassion vers les coupables. Un homme est de l'un ou de l'autre côté de la barre.[6]

De l'impossibilité de juger les autres découle donc pour l'auteur la nécessité d'être l'inverse du juge, à savoir l'accusé, le condamné. « Quiconque accepte de juger son

[1] Audiberti cité par G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 299.
[2] *Ibid.*, p. 284-290.
[3] *Ibid.*, p. 308.
[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 158.
[5] Exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière à Evian en juillet 2010.
[6] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 977.

semblable se condamne lui-même. Car il sait bien qu'il est toujours aussi coupable que celui qu'il juge »[1], affirme Montherlant, étendant le propos de Cocteau sur l'auteur en particulier à un propos plus général. Lors d'un entretien, Arrabal analyse ses personnages et leur refus du jugement : « il y a beaucoup de procès dans mon œuvre. Mais remarquez bien ceci : c'est toujours le traître qui juge. Il se sert de la trahison pour juger. Mes personnages « vrais », et surtout, parmi eux, celui que dans certaines pièces j'appelle « mon » personnage, ne jugent jamais ». Il explique ensuite plus précisément le comportement de ces derniers en s'identifiant à leur démarche :

> Je suis face au juge. Ou bien c'est mon personnage, le personnage qui me représente dans la pièce, qui est face au juge. Et le juge, lui, ne me représente jamais. Ce que le personnage de moi fait – comme il m'arrive à moi-même de le faire – c'est qu'il exerce, à un moment donné, la possibilité de casser. Il y a comme une sorte de salive qui se crée entre un être et un autre, et qui passe entre eux […]. Et tout d'un coup, le personnage coupe la salive. Mais sans juger.[2]

Arrabal, s'il admet l'importance du thème du procès dans son œuvre théâtrale, se désolidarise de ceux qui se permettent de juger, récusant l'identification avec ses personnages de juges. Sartre exprime le refus d'adopter la posture du juge à travers la réaction vive de Goetz, qui, devenu chef de la cité, est poussé à se prononcer juridiquement sur le sort de deux amants ayant tué des membres de leur famille pour être réunis. Il refuse de les juger[3] et décide d'effacer leur crime, renonçant au pouvoir qu'il détenait sur eux[4]. Comme ce personnage[5], les dramaturges répugnent à juger.

Le choix des auteurs de ne pas endosser le rôle du juge ne signifie pas que prendre celui de l'accusé aille de soi ; ils confient en effet leur réticence à être jugé, la difficulté qu'ils éprouvent à se soumettre au jugement des spectateurs. Ionesco l'admet dans ses *Notes et contre-notes* : « Il est ennuyeux d'être jugé »[6]. En 1960, il imagine même, pour aborder sa pièce *Rhinocéros*, une « Interview du transcendant Satrape[7] Ionesco par lui-même » ; Ego y demande à Alter-Ego de l'interviewer, pour lui permettre de mener la discussion à sa guise et de ne répondre qu'à des questions faciles, sans aucune

[1] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 469-470.
[2] F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 15-16.
[3] Dans *Les Séquestrés d'Altona*, Johanna, face à Frantz, refusera aussi le rôle qu'il attend d'elle : « Je ne suis pas votre juge. Ceux qu'on aime, on ne les juge pas », *op. cit.*, p. 961.
[4] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 543.
[5] « Je ne sais ni juger ni condamner », confie Pâquerette à Julien. Son amant estime que « C'est facile d'avouer, de s'incliner, d'être humble », et regrette de la voir « baisse[r] toujours la tête », alors que tous la jugent et essaient de se servir d'elle et de son don qui la place au-dessus d'eux, P. Soupault, *La Fille qui fait des miracles*, *op. cit*., p. 85.
[6] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 95.
[7] Le titre de « satrape » constitue la dignité la plus haute conférée par le Collège de 'Pataphysique.

indiscrétion[1]. Le principe, certes humoristique, témoigne cependant d'une appréhension à affronter le regard des journalistes et des critiques. Montherlant, par l'intermédiaire de Malatesta, se met dans le camp des accusés – « Je finis par me sentir heureux au milieu de cette grande famille de condamnés »[2] – mais prête à son personnage la même difficulté que lui à s'y résoudre : « Je ne me sens pas fait de l'étoffe dans laquelle on taille les persécutés », « je suis général […] cela m'ennuie un peu, de me faire battre »[3]. Malatesta en éprouve finalement une satisfaction qu'il n'avait pas soupçonnée, comprenant que l'humilité qui en découle ne le rend pas méprisable, mais plus fort. Quant à Arrabal, s'il ne nie pas son statut d'accusé, il met en cause ses accusateurs et la pertinence des charges retenues contre lui : « J'ai été condamné à la naissance, et rangé malgré moi dans cette catégorie de monstre. Mais qui m'attaque ? Ceux-là même qui font les lois, qui définissent les normes et qui veulent m'anéantir parce que je ne suis pas une copie conforme »[4]. Même sursaut de la part de Cocteau qui, dans son *Journal*, estime que *« Renaud et Armide* est une de ces œuvres beaucoup plus faites pour juger les gens que pour être jugés par eux »[5].

Sartre, enfin, met en scène sa propre peur du jugement dans *Les Séquestrés d'Altona* et dans *Huis clos*. Il a souvent avoué craindre les autres et toute dépendance qui le lierait à eux[6]. Lors d'un entretien avec S. de Beauvoir, il confie une phobie peu anodine en regard de son œuvre théâtrale : sa haine des crustacés et des coquillages[7]. Or, dans *Les Séquestrés d'Altona*[8], Frantz, se déclarant témoin et défenseur des hommes face à la postérité, prépare un discours adressé à un tribunal de crabes chargé, selon lui, de juger les hommes. Il se rétracte par la suite, trouvant la force de s'opposer à cette instance qui le terrorisait, remettant en cause la légitimité de leur autorité et de leur jugement : « Les Crabes sont des hommes […] des hommes ne jugeront pas mon temps […] je récuse leur compétence »[9]. Frantz oscille entre une peur et une haine viscérale des juges, qui le portent tantôt à se soumettre, tantôt à s'opposer à eux ; il semble en cela révéler les propres hésitations de son créateur. À la fin de *Huis clos*, Garcin prononce une réplique devenue célèbre : « Pas

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 179.
[2] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 491.
[3] *Ibid.*, p. 487.
[4] F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 27.
[5] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 301. Plus loin, Cocteau généralise son propos : « certains ouvrages se chargent de juger les gens beaucoup plus que les gens ne peuvent se charger de juger ces œuvres », p. 395.
[6] Lors de ses entretiens avec S. de Beauvoir pourtant, Sartre semble plus serein : les hommes sont, certes, « Un peu des juges », admet-il, « Mais des juges très bienveillants », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 362.
[7] *Ibid.*, p. 422.
[8] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 909.
[9] *Ibid.*, p. 959.

besoin de grill. L'enfer, c'est les Autres »[1]. Dans sa « Préface « parlée » », Sartre regrette que cette formule ait été si souvent mal comprise et l'explique ainsi :

> Les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. […] Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans […] Ce qui veut dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer.[2]

C'est la perte de sa propre indépendance qui représente, aux yeux de Sartre, un enfer, et non pas les autres en général. Ce qu'il craint, c'est de ne voir en lui-même que l'image que les autres se font de lui, et de s'en remettre entièrement à leur jugement. Bien que ce pouvoir des autres sur lui l'angoisse, il ne le nie ni ne le refuse : il y voit au contraire une source de connaissances et la possibilité d'une relation enrichissante. La dépendance, à la fois redoutée et voulue, est particulièrement palpable au théâtre : le jugement du public est immédiat et visible. L'auteur, malgré ses réticences, ressent le besoin d'être jugé, comprenant, à l'instar d'Anouilh, qu'« une pièce ne naît vraiment que le soir de la Première. Elle mérite toujours cette épreuve, ce verdict »[3].

« J'ai besoin qu'on me juge »[4]

De la même manière que Rousseau, dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, réclame un procès, des explications, veut savoir qui l'accuse et de quoi, les dramaturges ont besoin de se voir dans les yeux des autres, quel que soit le jugement. Dans *Le Funambule*, Genet rappelle à Abdallah que des « milliers d'yeux […] [l]e jugent »[5]. Selon Genet, l'artiste n'a pas le choix : il doit se produire devant ce public impitoyable. La chute physique du funambule et sa mort peuvent, transposées au théâtre, représenter l'exécution de l'auteur qui se risque à la représentation, se livrant aux regards de spectateurs excités par leur pouvoir. Genet incite le funambule auquel il s'adresse à oser monter sur le fil malgré le risque. La figure du juge, par sa récurrence dans l'œuvre de Genet, est plus influente qu'il n'a l'air de l'admettre. Les nombreux délits dont il s'est rendu coupable ont fait que Genet a été davantage et plus concrètement en rapport avec la justice et ses représentants que d'autres. Le sentiment qu'il éprouve à leur égard est complexe, mêlé de haine et de fascination. Dans *Journal du voleur*, il compare les juges à des anges, expliquant qu'ils provoquent en lui le même « malaise » que ces êtres célestes, avant de faire le constat

[1] J-P. Sartre, *Huis clos*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 92.
[2] J-P. Sartre, « Préface « parlée » », *Huis clos*, *op. cit*., p. 137.
[3] J. Anouilh, « Entretien avec Jean-Marie Fonteneau », *Théâtre II*, p. 1359.
[4] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 490.
[5] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 823.

suivant : « Si je les considère je les juge et m'inquiète de leur intelligence »[1]. Malaise, inquiétude : Genet emploie des mots qui révèlent l'effet fort que les juges produisent sur lui, avouant, sous couvert de les mépriser, être déstabilisé par eux. Dans *Journal du voleur*, Genet résume le rôle d'un tribunal : « Un tribunal départage le bien et le mal. Il prononce une sentence, il inflige une peine »[2]. Ainsi, le juge est une figure puissante, qui exerce un droit de regard légal ; son regard sanctionne, a des conséquences réelles : on peut le contester, le haïr, il reste ferme. Genet, malgré sa haine des institutions, souhaite leur maintien : elles lui permettent d'exister par opposition à elles. Etre jugé, c'est exister, c'est prendre de l'importance ; on appelle alors le jugement qui nous place au centre et nous met en péril.

Ainsi, les personnages genetiens réclament le jugement. Dans *Les Paravents*, Saïd se retrouve face au cadi qui, las de juger, se sent fatigué et voudrait s'arrêter. Saïd s'emporte, craignant de ne pas être jugé : « J'ai volé, Excellence. Vous devez me condamner […] Je vous en supplie ! »[3]. Le voleur, le traître a peur que ses actes tombent dans l'oubli, il veut qu'on le regarde et qu'on relève la gravité des délits qu'il a commis. Ne pas être jugé, c'est avoir agi pour rien, c'est cesser d'exister. Dans les « Fragments manuscrits et dactylographiés des *Nègres* », Genet laissait paraître l'ambition qui le portait pour cette pièce, résumée par l'un de ses personnages, Village : « [Genet] cherche à savoir comment nous le voyons. Et comment nous voyons qu'ils nous voient. Jeux stupides de miroirs qui déforment tout »[4]. Cette scène manifeste un désir sincère d'exister dans le regard des autres.

Le théâtre sartrien, plus encore, rend compte de cet appel du jugement à travers des personnages qui passent d'un refus catégorique d'être jugé à un besoin tout aussi fortement ressenti de l'être. Dans *La Part du feu*, Feller, un Juif avocat-conseil du secrétaire général de l'O.N.U., s'apprête à livrer les dossiers de Juifs communistes à des commissions maccarthystes. Soudain en proie au doute, perdu – « Les autres me font mon procès. [...] Je ne sais plus distinguer le bien du mal »[5] –, il décide de voir un psychiatre. Dès le premier tableau, il s'insurge contre qui voudrait le juger : « Qui peut juger ma vie si Dieu n'existe pas ? Les autres ? De quel droit ? Je veux la penser tout entière pour la leur arracher des mains »[6]. S'il s'indigne qu'on puisse le juger, c'est pourtant bien un juge qu'il cherche à travers ce spécialiste, lui aussi juif, qui endosse le rôle avec assurance : « on va vous

[1] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 222.
[2] *Ibid.*, p. 279.
[3] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 614.
[4] J. Genet, « Fragments manuscrits et dactylographiés des *Nègres* », *op. cit.*, p. 555.
[5] J-P. Sartre, *La Part du feu*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 1209.
[6] *Ibid.*, p. 1185.

accuser, vous diffamer, vous emprisonner peut-être. Mais vous n'aurez qu'un seul juge : moi. Moi qui représente tout le monde, tous les juifs et tous les hommes »[1]. Deux figures de juges s'opposent : le juge légal, qu'on ne choisit pas, et le juge moral, celui que l'on a élu et à qui l'on s'en remet avec confiance quand on manque de recul sur soi-même. Le psychiatre semble incarner un tribunal supérieur, au-dessus de la justice, qui voit plus loin qu'elle : il décourage Feller de dénoncer ses collègues. Feller ne peut pourtant pas échapper aux conséquences de ses actes, à moins de se suicider, ce qu'il fait à la fin de la pièce, en se défenestrant.

Même parcours pour Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona*[2]. Longtemps hanté par la peur du tribunal des Crabes, il finit par réclamer un jugement, celui de Johanna, l'épouse de son frère : « Jugez-moi ». Il a peur d'être oublié, de compter « pour du beurre » : « Qu'est-ce que je deviens, moi, sans tribunal ? », « Une vie qui n'est pas sanctionnée, la terre la boit. C'était l'Ancien Testament »[3]. A un juge bienveillant, ou indifférent, Frantz préfère la sévérité d'un tribunal dont la sentence le définit, le fait exister. Comme Feller, il finit par se suicider, ne supportant plus sa culpabilité et l'absence de réponse à ce sentiment. Pour J-F. Louette, « ce martyr du mal, qui s'adresse à la postérité […] n'est rien de moins qu'une figure de l'écrivain ou de l'artiste moderne »[4]. Il semble en tout cas que Frantz, dans son appréhension du jugement des hommes mêlée à la conscience de sa nécessité, ressemble à Sartre qui, pendant longtemps, destinait son œuvre à la postérité – les Crabes des *Séquestrés* sont les générations suivantes – plutôt qu'à ses contemporains[5]. Feller, Frantz et Goetz font l'erreur de vouloir choisir leur juge, ce qui revient en quelque sorte à vouloir conserver une forme de pouvoir, une force de décision. Les dramaturges, au contraire, même si cela leur coûte parfois, savent qu'ils n'ont ni le choix de la sentence, ni celui du juge : c'est le public, avec ses défauts, ses faiblesses et ses humeurs, qui va décider de leur sort et de celui de leur œuvre. Néanmoins, les auteurs s'arrangent pour que la posture de l'accusé soit revalorisée.

Posture ambiguë de l'accusé

[1] *Ibid.*, p. 1200.
[2] Dans *La Chute*, Clamence, « juge-pénitent », confie le même besoin d'être arrêté et jugé pour le recel d'un tableau, *Les Juges intègres* de Van Eyck, recherché par la police, A. Camus, *La Chute*, Paris : Gallimard, 1997.
[3] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 959-960.
[4] J-F. Louette, « Notice », *Les Séquestrés d'Altona*, J-P. Sartre, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1506.
[5] Goetz opère un revirement similaire : d'abord très orgueilleux, il prend ensuite conscience de ses fautes, confesse à Hilda qu'il est égaré, incapable de se juger lui-même : « j'ai besoin qu'on me juge […] il faut que quelqu'un me prête ses yeux ». Il réclame un procès et en confie la responsabilité à Heinrich dont il sait qu'il le déteste, et le jugera donc sans complaisance : « Fais-moi tout le mal que tu peux », l'implore-t-il ; mais Heinrich s'avère incapable de répondre à son désir, et le procès « n'a pas […] lieu faute de juge », J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 490-495.

Le fait d'endosser le rôle de l'accusé laisse à l'auteur une alternative : se considérer et se présenter comme une victime – être accusé, c'est a priori être en position de faiblesse –, ou en prendre parti, assumer ce rôle, saisir ses avantages. Les dramaturges jouent sur les deux tableaux, endossant le costume de l'accusé soumis à la sentence du public, tout en conférant à l'accusé une certaine noblesse. Dans *Soi-même comme un autre*, P. Ricœur met en avant un principe fondamental de l'« Ego qui se pose » : l'autonomie, à savoir une « obéissance à soi-même plutôt qu'à l'autre », qui ne relève ni d'une « dépendance », ni d'une « soumission ». Il lui oppose un « état de minorité qui consiste à se laisser mettre sous la tutelle d'autrui », entraînant la « passivité spécifique du soi affecté par l'autre que soi »[1]. Chez nos auteurs, cette antinomie n'est pas valable : être l'accusé plutôt que le juge n'est pas un signe de faiblesse, mais au contraire une marque de noblesse d'âme et d'humilité. Il ne s'agit pas d'une forme de facilité ou de lâcheté, mais d'un choix – certes lié à ceux de faire du théâtre et de provoquer – ouvertement assumé.

Bien plus, la posture de l'accusé est supérieure à celle du juge. Au cours d'entretiens réunis dans *Notes et contre-notes*, Ionesco, estimant être un « témoin », « c'est-à-dire soumis aux explications et interprétations des autres », précise ceci : « je ne suis pas juge »[2]. Il développe ensuite un paradoxe qui rappelle les théories sartriennes sur la liberté : « Au tribunal, c'est le témoin qui est l'homme le plus libre. Ensuite vient l'accusé, même s'il est enchaîné. Les vrais prisonniers, ce sont les juges, prisonniers de leur code, de leurs dogmes »[3]. S'identifiant à un témoin, Ionesco reprend l'analogie entre théâtre et tribunal avec une distribution des rôles conforme à celle évoquée plus haut : témoin, voire accusé, l'auteur fait face à un public érigé en juge. Paradoxalement, la soumission aux autres n'est pas perçue comme une perte totale de liberté : le témoin est astreint à un moins grand nombre de règles que le juge, enfermé dans un système de lois, de chaînes plus serrées que celles, réelles, de l'accusé[4].

Ainsi, puisque la posture du juge est inenvisageable pour un auteur, plutôt que de subir celle de l'accusé, il s'agit de l'assumer et de prendre la responsabilité de ses idées. Il n'est plus question d'accuser les autres de mal comprendre, de déformer, mais il faut

[1] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.,* p. 325.
[2] « Le président du tribunal c'est le Pape, le Chef de l'Etat et tous ceux qui – la Bible, le Code, des Dogmes en main – ont l'audace de juger », ajoute Ionesco, E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 94.
[3] *Ibid*.
[4] Dans *Journal d'un inconnu*, Cocteau affirme qu'« On est juge ou accusé. Le juge est assis. L'accusé debout. Vivre debout ». La concision des phrases souligne la fermeté du choix coctalien ; la métaphore des assis et des debouts renverse le traditionnel rapport de force entre juge et accusé en faveur de celui-ci. Emerveillé et influencé par sa lecture de Genet, Cocteau expose dans *La Difficulté d'être* la prise de conscience qu'elle a générée : « D'un coup, il m'éclaire d'une grande lumière le procès interminable où je me trouve engagé. D'un coup, il m'explique la raison pour laquelle je n'en éprouve aucune révolte. Ce procès intenté à des mots, à des attitudes, à des phantasmes, il est juste que ce soit l'auteur qui l'endosse et qu'il y comparaisse entre deux gendarmes. […] Il est indispensable que je prévienne ouvertement que je représente mes idées, si contradictoires soient-elles, et que le tribunal des hommes ne peut s'en prendre qu'à moi », *op. cit*., p. 977.

vouloir leur jugement et l'accepter. L'auteur est responsable du scandale de son œuvre, même s'il ne l'a pas recherché ni souhaité ; le scandale qu'il provoque le place au centre des regards : il le met en danger, mais lui donne aussi de l'importance. On est ici proche de la pensée sartrienne sur les notions d'action et de responsabilité, mais aussi d'une règle commune au théâtre et au tribunal rappelée par David Lescot ; dans l'un et l'autre lieu, explique-t-il, on juge une personne ou un personnage sur ses actes :

> Déduire le caractère des actions, c'est-à-dire rompre avec les stéréotypes de la comédie classique, c'est orienter la scène de théâtre vers un fonctionnement juridique, car si les actions du personnage précèdent son caractère, c'est qu'il revient à la salle (et non directement à la scène, à l'auteur) de délivrer son verdict.[1]

De même que le public juge le personnage sur ses actes, il juge et condamne l'auteur sur son acte – la pièce –, dont le dramaturge assume la responsabilité, assomption qui l'élève, paradoxalement. C'est l'attitude adoptée par Genet qui réalise un paradoxe, prenant le pouvoir en se soumettant de lui-même au jugement des autres. Genet s'est exprimé à plusieurs reprises sur Kafka, auquel il affirme se sentir étranger. Alors que l'auteur du *Procès* est « hanté par l'existence […] d'un tribunal […] dont on dépend », lui prétend d'abord ne dépendre de personne d'autre que de lui-même, ainsi qu'il l'explique à Frechtman : « moi, responsable et juge absolu de qui dépend même mon origine », « j'ai le sentiment d'être responsable de tout ce qui m'arrive »[2]. Genet estime avoir repris le pouvoir que le monde s'efforçait de lui soustraire en acceptant sa condamnation : « je me suis arraché à la malédiction d'un tribunal (le monde tout en entier) en la voulant »[3].

Le choix de la posture de l'accusé et le refus de juger s'accordent avec des mises en scène négatives de la justice et de ses représentants dans le théâtre de ces auteurs.

« *Cette farce […] La Justice* »[4]

La réticence des auteurs à juger les autres s'explique souvent par leur propre méfiance, allant parfois jusqu'à la haine, envers les juges et la justice. La violence des propos s'explique en partie par diverses expériences douloureuses qui leur en ont donné une vision globalement défavorable et qui ont nourri leur œuvre théâtrale. Marcel Aymé, notamment, a tenu des propos très virulents et amers à l'encontre des juges. Le titre de l'un de ses articles résume la raison qui l'a poussé à écrire une pièce qui fut l'objet d'un beau scandale à sa création : « J'ai écrit *La Tête des autres* parce que je ne crois pas en la

[1] D. Lescot, Article « Procès », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 173.
[2] J. Genet, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 944.
[3] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 256.
[4] Frantz à son père, dans *Les Séquestrés d'Altona*.

justice »[1]. Il avait notamment apporté son soutien à Maurice Bardèche, auteur fasciste du controversé *Nuremberg ou la Terre promise*, inculpé puis incarcéré à Fresnes ; Aymé avait critiqué le comportement des magistrats représentant la France au procès[2]. L'exécution de Brasillach, à laquelle il s'était opposé, a par la suite renforcé sa haine du système judiciaire.

Au théâtre, Aymé prête sa rage et son ironie mordante à ses personnages : dans *La Tête des autres*, la magistrature et la justice sont représentées par des personnages cruels et corrompus. Aymé fit scandale en représentant des magistrats, les procureurs Maillard et Bertolier, prenant plaisir à faire condamner à mort des hommes parfois innocents sous le regard attendri et fier de leur femme et de leurs enfants. Bertolier, s'entretenant sur sa profession avec Valorin, tout juste évadé de prison, lui confie l'application qu'il met à faire respecter ses condamnations, qu'elles soient justes ou non : « Pardonnez-moi, mais chez nous, l'amour du métier l'emporte sur tout autre sentiment ». Valorin, dépité, ne peut qu'ajouter : « Même sur celui de la justice »[3], relevant l'absurdité du raisonnement. Comble pour un prisonnier, il proclame « une fringale de justice » et « rêve à des orgies de justice ! »[4].

C'est aussi la moquerie que choisit Genet pour s'en prendre aux juges ; dans *Journal du voleur*, il évoque « Leurs vêtements […] cocasses. Leurs mœurs comiques » : « On peut les railler » car ils tuent « à distance et par procuration »[5]. L'ironie est à son comble dans *Les Paravents*, puisque c'est précisément à un magistrat que Genet confie le rôle de détracteur de la justice : le cadi multiplie en effet les offenses à la justice – « Qu'elle aille se faire enfiler, la justice… »[6] – devant sa femme « scandalisée ». Si Adamov choisit aussi l'ironie pour attaquer la justice dans *Tous contre tous*[7] – un Partisan se moque du personnage de la mère avant de la fusiller : « La Justice, elle est comme toi !

[1] M. Aymé, *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1780.
[2] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 8.
[3] M. Aymé, *La Tête des autres*, *op. cit*., p. 59.
[4] *Ibid.*, p. 175. Quoique n'ayant pas eu le même retentissement que *La Tête des autres*, *La Convention Belzébir* développe la même thématique dans des termes proches ; Martin combat une institution abusive – elle donne son titre à la pièce – qui autorise n'importe quel homme ayant une licence à en tuer un autre. Il la dénonce ainsi, feignant de la célébrer : « Vive la Convention, monsieur le mandataire ! Mais je veux inciter cette pauvre femme à la prudence et d'abord lui faire bien comprendre qu'il n'y a pas de justice à attendre quand les juges ont peur pour leur peau », *op. cit*., p. 1003. Système aberrant, juges corrompus et lâches, telle est l'image que Marcel Aymé donne de la justice dans son théâtre. *La Tête des autres* aurait pu s'intituler comme la pièce adaptée par Yves Villette de l'œuvre d'Ugo Betti : *Corruption au Palais de Justice*. Jouée elle aussi en 1952, elle mettait en scène six magistrats suspectés de corruption. Elle fit scandale, et fut, pour cette raison et pour le thème qu'elle aborde, abondamment comparée à la pièce d'Aymé ; l'auteur fut interrogé par la police, les affiches de la pièce furent retirées, et Villette fit appel à la Société des Auteurs pour se défendre, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 311-312.
[5] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 222-223.
[6] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 746.
[7] Pièce créée en 1953 au théâtre de l'Œuvre par J-M. Serreau.

Boiteuse… »[1] –, Arrabal et Montherlant choisissent un autre ton, celui de la colère et de l'indignation.

Dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Arrabal dévoile les coulisses de la justice à travers le recours au théâtre dans le théâtre ; le personnage de l'Empereur, jugé lors d'un faux procès par l'Architecte, s'emporte avec violence contre la justice : « La justice ? Quelle justice ? Qu'est-ce que la justice ? C'est un certain nombre d'hommes comme vous et moi qui le plus souvent échappent à cette même justice grâce à l'hypocrisie ou à la ruse » [2]. Dénonçant « la grande comédie de la justice », il rejette l'autorité d'un tribunal : « je me fous […] de vos tribunaux, de vos juges d'opérette ». Si le théâtre devient un tribunal par la mise en scène du procès de l'Empereur, ce dernier souligne l'affirmation inverse : la justice est un théâtre. Le ton est plus virulent encore dans *Malatesta* lors d'une tirade du personnage éponyme qui décharge sa colère dans un discours furieux :

> Tribunal de justice ? Tribunal d'injustice, comme les autres ! […] Tribunal de la Légèreté, de la Vengeance et de la Haine […] En quelque tribunal qui soit au monde, il suffit de voir les têtes des juges pour savoir que l'accusé est innocent.[3]

Le propos est excessif, en conformité avec le personnage, toujours prêt aux débordements, mais pose la question de la légitimité d'un quelconque jugement ; la conclusion est définitive : celui qui se permet de juger, quel qu'il soit, autorisé ou non à le faire par un pouvoir légal, prouve qu'il est coupable.

Ainsi, lorsque les auteurs mettent en scène des personnages de juges, ils s'en prennent certes au pouvoir, aux institutions juridiques, mais en font aussi, plus largement, des figures du public[4]. Le Barabbas de Ghelderode clame sa haine de la justice avec autant de fougue que Malatesta, au point que ses propos semblent indirectement adressés au public par l'auteur. Arrêté et emprisonné, Barabbas attend son exécution ; espérant être sauvé, il se résigne à mentir pour s'attirer la bienveillance du peuple : « Sur mon gibet, je chanterai la louange de la justice et de ses juges intègres, je dirai à la foule de détester le mal »[5]. La ruse fonctionne, il est libéré ; la foule apprécie le spectacle de la repentance de Barabbas et choisit de l'épargner plutôt que Jésus, silencieux. Avec ironie, Barabbas rend

[1] A. Adamov, *Tous contre tous*, *Théâtre Tome 1 : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*, *op. cit.*, p. 211.
[2] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 110.
[3] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 469-470.
[4] Montherlant raconte une anecdote survenue à Tunis ; des feuillets ayant été égarés, un certain « M. C… » supposait qu'ils avaient pu être mangés par des chèvres. Montherlant tirait la conclusion suivante : « troupeau pour troupeau, il vaut mieux pour nos proses finir piétinées par les bêtes, les divines bêtes sans religion, sans paroles, que par les jugements d'un troupeau d'illettrés », *Aux Fontaines du désir*, *Aux Fontaines du désir, La Petite Infante de Castille*, Paris : Gallimard, 1954, p. 20.
[5] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 79.

alors « grâces à l'Eternel, qui créa […] le peuple d'Israël et ses juges intègres »[1]. Choqué par la mise à mort injuste du Christ, il tente de mobiliser le peuple et les apôtres par des appels à la révolte – « A bas […] les juges »[2]–, révélant enfin son opinion profonde. Il est heureux d'être libre mais réalise que la foule a mal jugé Jésus : cette foule peut figurer un exemple de ce qu'est un « mauvais public qui juge, qui préjuge », ainsi que le définit Cocteau dans *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*[3]. Dans la même pièce, Cocteau se met lui-même en scène avec Madame Estelle, une voyante qui évoque le scandale de sa dernière pièce, *Les Parents terribles*. Madame Estelle nomme laborieusement le coupable : « Auteur : Copeau… Cortot[4]… Cocteau, Jean Cocteau »[5], se permet de condamner un auteur dont elle ne connait pas même le nom, et une pièce dont elle ne résume qu'approximativement, et en la déformant, l'intrigue.

La mise en scène de procès, plus que toute tirade ou monologue contre les juges, nous semble être le moyen le plus efficace pour les auteurs de renvoyer au public son reflet, celui d'un juge désinvolte et injuste. Le théâtre devient alors un tribunal dans lequel un personnage accusé, figure de l'auteur, fait face au juge, représentation du public. En cela, David Lescot a raison de constater que « Lorsque la dramaturgie recourt à l'agencement du procès, c'est, plus que tout, le rapport entre la scène et la salle qui est en question »[6]. Les mises en scène des représentants de la justice par les auteurs s'inscrit certes dans une tradition littéraire[7] : Kafka, avec *Le Procès*, en propose une vision particulièrement inquiétante ; quant à Jarry, dans *Ubu roi*, il avait réglé leur sort aux magistrats, jetés sans ménagement par Ubu dans la « trappe à nobles ». Il y a pourtant, derrière la caricature, une angoisse liée à l'obligation de laisser à d'autres la responsabilité de juger et de les juger, angoisse qui amène cette question : qui est en droit de le faire ? En termes chrétiens, qui peut jeter la première pierre[8] ? Visiblement pas ceux qui s'y croient autorisés ou que la loi a désignés comme capables de le faire. Les juges et avocats, dans ce théâtre, sont majoritairement des personnages ridicules ou effrayants qui mésusent ou abusent de leur pouvoir, tandis que d'autres personnages subissent leur autorité ou s'y opposent violemment.

---

[1] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 88.
[2] *Ibid*., p. 96.
[3] J. Cocteau, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, *op. cit*., p. 781.
[4] Cortot, célèbre pianiste engagé par Vichy, prit la décision de l'exclusion des musiciens juifs.
[5] J. Cocteau, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, *op. cit.*, p. 778.
[6] D. Lescot, Article « Procès », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 173.
[7] L'exposition « Honoré Daumier » organisée en 2008 par la BnF rappelle à quel point l'attaque des représentants de la justice relève aussi d'une tradition picturale : dès 1845, Daumier avait réalisé des planches sur lesquelles il représentait les hommes de lois en action, caricaturant leurs gestes, leurs compromissions galantes ou politiques.
[8] Question de Jésus à ceux qui veulent lapider une femme adultère, Evangile selon Saint Jean, 8, 1-11.

Les procès, dans ce théâtre, sont des parodies de procès[1]. Au cours du septième tableau des *Paravents*, le cadi, magistrat musulman, enchaîne avec désinvolture les procès, laissant même une femme choisir sa condamnation, et terminant par une lamentation sur lui-même : « qui se préoccupe des pauvres juges ? Qui ? »[2]. Dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, Arrabal imagine un spectacle joué par des prisonniers au cours duquel le Juge expédie le jugement : « La Cour a déjà prononcé l'arrêt de mort de seize coupables », et le « procès ne doit pas durer plus de six minutes »[3]. Par le choix du théâtre dans le théâtre, Arrabal rapproche de manière évidente tribunal et théâtre, envisageant ce dernier comme le lieu d'un jugement expéditif. Quant à Ghelderode, il met en scène, dans *Images de la vie de Saint François d'Assise*, le personnage de François traîné devant le tribunal par son propre père. L'avocat, dont Ghelderode indique qu'il est « en tout parodique », présente François comme « un ennemi de l'ordre ». Le Juge, convaincu, malgré la maigreur des arguments – « Je pensais bien que c'était un individu dangereux ! »[4] –, réfléchit à la sentence, pensant faire pendre François, mais se distrait soudain, après avoir « fait circuler son sac de couques au beurre »[5], et oublie le procès.

L'identification du public aux personnages de représentants de la justice est d'autant plus facilitée que Ghelderode fait du personnage accusé un auteur dans deux pièces : *Le Voleur d'étoiles* et *Pantagleize*[6]. La mise en scène du procès du poète entérine alors la posture d'accusé choisie par les auteurs et invite le public à adopter le rôle d'un juge meilleur que l'image qu'ils lui renvoient[7]. Le troisième tableau du *Voleur d'étoiles* est situé dans « Un Tribunal » : l'accusé, Ivo, un poète, est « en cage », « bâillonné et ligoté », d'où le ridicule de l'ordre du juge Kwiebus, lui hurlant d'avouer alors qu'il ne peut pas parler, et répondant à Snotfink, qui voudrait savoir de quoi Ivo est accusé : « De tout ce qu'il vous plaira, mais nous voulons des accusés qui avouent ». « Gras et rayonnant », le juge « sort une bouteille de rhum et boit un coup » : ivre, voyant double, il est convaincu qu'il y a deux accusés, des jumeaux. Alors que « Tous dorment », Ivo, seul, garde sa dignité : « Je

[1] L'œuvre romanesque de Sartre est imprégnée de ce regard méfiant porté sur la magistrature : la nouvelle « Le Mur », par exemple, s'ouvre sur le procès expéditif de prisonniers mené par des juges qui ne posent presque pas de questions, n'écoutent pas les réponses et condamnent à mort, sans même en informer les accusés, désorientés, *Le Mur, op. cit*.
[2] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 614-615.
[3] F. Arrabal, ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *op. cit*., p. 202.
[4] M. de Ghelderode, *Images de la vie de Saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 52-54.
[5] *Ibid*., p. 61.
[6] Arrabal met en scène le procès de l'auteur dans *Car ils ne savent pas ce qu'ils font* ; inspiré par la guerre civile d'Espagne, la pièce met en scène un procès intenté à un poète qui rappelle Federico Garcia-Lorca.
[7] Dans *La Poudre d'intelligence*, Kateb Yacine met en scène une parodie du procès d'un intellectuel : un marchand, outré que Nuage de fumée ose « blasphémer en public », l'amène auprès du sultan. Au cours du procès, le marchand gifle Nuage de fumée et part ; ce dernier gifle à son tour le sultan – le juge –, lui demandant de transmettre « sa gifle, en toute Justice », au marchand, à son retour, *op. cit*., p. 103-108.

ne réclame pas l'indulgence du Tribunal »[1]. Quant au neuvième tableau de *Pantagleize*, il met en scène le procès expéditif d'un auteur. Ghelderode y représente un tribunal répressif appelant à la barre Lekidam, « éperdu », qui se présente comme un « poète moderne ». Furieux, le généralissime s'emporte :

> Poète ! Naturellement. Et moderne encore ! Non satisfait de vivre en parasite répandant le démoralisant exemple de l'oisiveté et de l'immodestie, vous osez vous prétendre moderne ! Il ne vous suffit pas de bouleverser la société, vous bouleversez de surcroît la syntaxe, à l'effet de semer la confusion dans les cerveaux sains.[2]

Sans plus de cérémonie, l'avocat « demande pour ce délinquant une raclée inconditionnelle et la confiscation de son génie poétique »[3], tandis que le généralissime obtient son exécution immédiate : le poète est fusillé[4].

La justice, pour les auteurs, est donc bien – comme l'affirme Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona* – une farce dans tous les sens du théâtre : le tribunal est une comédie grossière, et une plaisanterie qui manque cruellement de sérieux. Difficile, dès lors, de se mettre entre les mains d'un public dont on craint l'incompétence, un jugement défavorable ou injuste. Pourtant, le théâtre ne laisse pas le choix aux auteurs : Montherlant, souvent amer et prolixe en remarques sévères sur le public, l'a compris : « Il faut respecter son public, même si on sait qu'il n'est pas toujours respectable »[5]. Parmi ces juges imposés, les critiques, en plus de manifester leur opinion au cours de la représentation, s'expriment a posteriori à l'écrit, dans des articles qui officialisent en quelque sorte le jugement.

« Critiques, vous êtes des veaux ! »[6]

S'il est une partie du public qui incarne particulièrement la figure du juge puissant, c'est bien le critique dramatique. Il assiste à une représentation expressément en vue de communiquer ensuite son opinion. Il est officiellement là pour juger, tandis que pour le reste du public, les raisons de venir au théâtre peuvent être diverses, du divertissement au désir de voir exposé sur scène un sujet qui le fera réfléchir. Thomas Ferenczi, dans sa

---

[1] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 342-356.
[2] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 125.
[3] *Ibid*., p. 127.
[4] Même procès de l'auteur dans *Les Poissons rouges* ; même absurdité dans les chefs d'accusation et la sanction exigée. Antoine, auteur dramatique auquel Anouilh prête une vision du théâtre relativement proche de la sienne, est interrogé par un Bossu à qui il explique que « l'abominable sérieux de [s]es contemporains […] [l']avait en effet amené, par réaction, à prendre légèrement les choses, et à les tourner parfois en dérision ». Au Bossu qui l'accuse « D'avoir mal pensé, d'avoir mal vécu », il demande, étonné, si l'« on est condamné pour ça » ; le Bossu, imperturbable, lui annonce que « le nouveau code prévoit que la légèreté sera passible de la peine capitale », *op. cit*., p. 843.
[5] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 218. Dans *Va jouer avec cette poussière*, il ridiculise « la gloigloire », *op. cit.*, p. 89.
[6] B. Vian, « Postface », *Les Morts ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 150.

préface à l'ouvrage de C. Meyer-Plantureux, *Un siècle de critique dramatique*, effectue un rapide parcours de l'évolution de la critique dramatique : il constate que dès le XX^{e} siècle, la critique se veut ouvertement subjective, refusant de s'en tenir à un simple rôle informatif. Il mentionne ensuite *Physiologie de la critique*, texte de 1930 d'Albert Thibaudet, qui distingue la critique informative de la critique militante[1]. Nous nous limiterons à la seconde, qui était, à l'époque qui nous intéresse, encore relativement influente, et dont les démêlés avec les auteurs furent fréquents et parfois violents.

P. Jourde constate le pouvoir toujours croissant, au cours du XX^{e} siècle, de la presse, au point qu'aujourd'hui, selon lui, « [les] représentations ou […] propositions intolérables [sont] celles qui s'en prennent à la plus inexpugnable des puissances : le système médiatico-culturel […] qui détient le double pouvoir de légitimer une pensée et de lui permettre ou non d'être entendue ». Il en déduit que la « censure d'Etat » est moins forte que la « censure médiatique »[2]. Cette affirmation, certes discutable pour ce qui concerne par exemple la période de l'Occupation allemande, n'en est pas moins intéressante dans la mesure où elle souligne le risque auquel s'expose un auteur lorsqu'il s'attaque précisément à ceux qui s'apprêtent à le juger, et qui constituent une partie puissante de son public. Elle permet aussi de comprendre en partie les tensions qui ont pu naître entre les auteurs et les critiques : de la même manière que la reconnaissance progressive du metteur en scène au XX^{e} siècle a pu provoquer sa mise en concurrence avec les auteurs et susciter des conflits, celle d'une critique puissante s'autorisant tous les commentaires contre les œuvres a pu susciter l'irritation des écrivains.

Ainsi, les rapports entre critiques et hommes de théâtre sont relativement tendus, à un moment où les premiers affirment leur droit à un jugement libre, sans retenue, quitte à être très sévères et à offenser les seconds, parfois réticents à être évalués par eux. La série de débats qui fit suite à l'article insultant de Nimier sur la mise en scène de *Lazare* d'André Obey en 1951 en témoigne[3]. C'est la revue *Opéra* qui, face au déchaînement que provoqua cet article, organisa plusieurs débats entre des auteurs, des comédiens et des critiques dramatiques, débats auxquels Cocteau participa. J-J. Gautier, notamment, y revendiqua la liberté du critique, injustement en proie à des tentatives de censure selon lui. Il est vrai qu'en 1946 déjà, le sixième article d'un protocole proposé par le Comité de Défense du Théâtre s'efforçait de limiter les débordements d'une critique trop virulente : « le Comité, composé d'auteurs et de directeurs de théâtre, devra, lorsque le ton d'un critique sera jugé

[1] T. Ferenczi, « Préface », *Un Siècle de critique dramatique*, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles : Editions Complexe, 2003, p. 14.
[2] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 463-467.
[3] Publié par *Opéra*, l'article portait le titre suivant : « Surprise à Marigny : Jean-Louis Barrault encore plus mauvais que d'habitude », G. Latour, *Reflet de la IV^{e} République, op. cit.*, p. 255.

inacceptable, ne plus inviter ce critique »[1]. Bernstein avait refusé d'interdire à quiconque l'entrée à sa pièce *La Soif* en 1949, expliquant que « tous les critiques ser[aie]nt invités, y compris les professionnels de « l'engueulade » »[2]. Peut-être craignait-il qu'on lui reproche de museler la critique, à moins qu'il n'ait saisi l'intérêt que pouvait susciter chez les spectateurs une pièce conspuée par la presse, devenue objet de scandale.

Il semble à première vue absurde d'établir une opposition nette entre auteurs et critiques : certains journalistes qui se sont exprimés sur les auteurs ont été des écrivains, tel Mauriac. A l'inverse, Cocteau, Vian, Anouilh, Sartre et Aymé, notamment, ont été critiques, et même journalistes pour les deux derniers. Si l'on reprend la distinction établie par Thibaudet, les auteurs pratiquent plutôt une critique militante et érudite, celle des artistes, des praticiens, des créateurs, faite d'analyse mais aussi de sympathie, de compréhension. Elle différerait en ce dernier point des articles assassins de critiques célèbres tels que J-J. Gautier[3].

Si les rapports entre les dramaturges et les critiques furent parfois mauvais, c'est parce que les premiers toléraient mal que les premiers dépassent, à leur sens, leur fonction en se prenant pour des juges prononçant un verdict injuste, selon les auteurs, sur leurs œuvres. Se voulant libres de s'exprimer sur n'importe quel sujet, et de la manière qu'ils l'entendaient, les auteurs avaient du mal à s'en remettre à des critiques pointilleux, souvent orientés par leurs opinions, religieuses ou politiques. Les affrontements entre dramaturges et critiques furent donc fréquents et prétextes à quelques scandales éclatants. L'esclandre provoqué par *La Tête des autres* fut prolongé après la représentation houleuse par le déchaînement de la presse contre la pièce et son auteur, et par la riposte de ce dernier. Robert Kempf avait manifesté sans réserve son opinion : « J'EXECRE »[4], tandis que Mauriac se disait choqué par la « face convulsée de haine »[5] de Marcel Aymé. Celui-ci répondit avec un calme visant à ridiculiser l'hystérie de la critique : « Les critiques qui ont crié au scandale et dénoncé le crime de lèse-majesté auraient bien dû se rassurer un peu et

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid.*, p. 122.
[3] Ainsi, Anouilh a écrit une critique en faveur des *Chaises* de Ionesco ; sa propre pièce, *Pauvre Bitos*, a été défendue par Marcel Aymé, qui constatait à regret que « les Français ne sont plus capables que de haine ». Quant à Cocteau, il s'est souvent prononcé sur les pièces et les auteurs de son époque : parmi de nombreux articles, il publia dans *Libération*, le 20 juin 1955, un article sur *Nekrassov* favorable à Sartre, attaqué par la presse. Sartre, enfin, du fait de son rôle actif au sein de la revue *Les Temps Modernes* – Genet et Vian y participèrent –, fut souvent amené à signer des critiques littéraires. Il s'exprima entre autres contre la reprise en 1957 de *La Reine de Césarée* et sur l'adaptation par Aymé des *Sorcières de Salem* en 1954. A cette activité journalistique s'ajoutait enfin, pour certains, l'écriture d'œuvres consacrées à un auteur dont il s'agissait de faire la critique, généralement élogieuse : Sartre écrivit sur Flaubert, Mallarmé, Baudelaire et même Genet, Genet sur Giacometti et Rembrandt.
[4] R. Kempf, *Le Monde*, 17 février 1952, cité par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 280.
[5] F. Mauriac, *Le Figaro*, 19 février 1952, *ibid.*

reprendre leur sang-froid »[1]. Il refusait ainsi d'entrer dans cette course à l'indignation qui lui paraissait démesurée.

C'est avec la même tranquillité apparente qu'Aymé fait face à la polémique lancée par T. Maulnier à propos de *La Mouche bleue*. Dans *Artaban*, Maulnier, sur un ton accusateur, s'adressait directement à l'auteur, sous la forme d'une lettre : « Je vous reproche de flatter l'image simplifiée et conventionnelle que tant de Français se font des Etats-Unis »[2]. Dans sa réponse, Aymé – qui avait déjà confié dans *Le Figaro* son étonnement face au déchaînement de la critique[3] – se contente de souligner « la faiblesse des arguments » de son détracteur. Il ne cherche pas à prolonger le scandale, ni à « exaspérer les Américains »[4], comme on le lui a reproché, ni même le public français. La presse seule, ici, s'en charge. Lui voit le scandale ailleurs mais n'est pas entendu par les spectateurs, comme le remarque R. Treno : « ce qui le scandalise ou le choque semble tout naturel à la plupart de nos contemporains »[5]. Ainsi, l'image du dramaturge volontairement scandaleux s'effrite derrière le bruit sciemment provoqué par des critiques hostiles à son œuvre et publiant ostensiblement leur discorde avec lui. Aymé avait écrit sa pièce pour rendre son public conscient de certains travers américains qui le choquaient et qu'il espérait ne pas voir gagner la France ; la France lui répondit avec une agressivité inattendue pour lui, face à laquelle il refusa cependant de rester silencieux.

Enfin, le scandale provoqué par *Bacchus* en 1951 reste l'un des évènements qui ont opposé le plus spectaculairement un critique à un dramaturge. Cocteau avait envisagé le choc qu'il allait provoquer – « Naturellement que ma pièce, qui n'est pas à sens unique, déroutera et déplaira »[6] – mais il n'imaginait peut-être pas que les réactions seraient aussi vives. Lors de la première représentation, François Mauriac, ami de Cocteau, fut si choqué par les répliques blasphématoires prêtées à Hans qu'il se leva et quitta la salle sans applaudir. Ce départ soudain, s'il fut remarqué, n'entraîna cependant pas d'autres incidents notables dans la salle. Le scandale éclata par la suite, lorsque Mauriac rédigea et publia une lettre ouverte adressée à Cocteau, parue dans *Le Figaro littéraire* le 29 décembre. Il lui reprochait de salir l'Eglise :

> Nous sommes à l'époque du « Dieu est mort ». Cette idée est dans l'air et tu as passé ta vie à attraper les courants d'air. […] tu as voulu que l'Eglise s'incarnât

[1] M. Aymé, *Opéra*, 19 mars, *ibid.*
[2] T. Maulnier, *Artaban*, 22 novembre 1957, *ibid.*, p. 561.
[3] M. Aymé, *Le Figaro*, 11 novembre 1957, *ibid.*, p. 560.
[4] G. Marcel, *Les Nouvelles littéraires*, 31 octobre, *ibid.*
[5] R. Treno, *Le Canard enchaîné*, *ibid.*
[6] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 21.

> dans un évêque bouffon, et dans un cardinal politique, pire à mes yeux que le bouffon. Ta moquerie, à travers eux, atteint l'Eglise dans son âme.[1]

Cocteau, qui avait eu la prudence, dans sa préface à la pièce, de refuser toute identification entre ses personnages et lui, répondit promptement aux attaques par le même procédé que son accusateur ; il publia une lettre ouverte le lendemain dans *France-Soir*. Voici un extrait de sa réponse aux accents zoliens :

> JE T'ACCUSE d'inattention volontaire, car voici le sujet de ma pièce : un cardinal d'âme haute devine l'âme haute d'un jeune hérétique et veut le sauver coûte que coûte […]. Ma pièce est à la gloire de l'Eglise.
> JE T'ACCUSE d'être inculte, car toutes les phrases subversives de mon dialogue sont historiques [...][2]

Dans la suite de la lettre, Cocteau – qui vient de reprocher à Mauriac à la fois son incompétence et son orgueil – va jusqu'à affirmer de lui qu'il est un mauvais chrétien, reprenant le reproche de son adversaire pour le lui appliquer. Indigné, il se dit choqué de l'orgueil du critique, qui prétend « représent[er] Dieu dans les salles de spectacle »[3] : « Il y a tout de même, au point de vue dogmatique, blasphème à préjuger de l'avenir et à se mettre à la place de Dieu, c'est-à-dire à devenir un juge total »[4] ; « Il est à peine croyable qu'en 1951 on m'intente un procès médiéval après quelques procès socratiques »[5]. « Juge total », « procès » : Cocteau se sent accusé, et récuse un jugement qu'il n'estime pas légitime, passant de la posture du scandaleux à celle du scandalisé. Il attaque Mauriac sur sa foi, sur l'humilité à laquelle tout chrétien devrait se soumettre. Cocteau a certes choisi un sujet délicat, et l'a traité sans complaisance ; il savait qu'il serait critiqué, d'autant plus qu'il avait annoncé son retour à la religion catholique avec peu de discrétion, voulant inventer « un art pour Dieu », ainsi qu'il l'affirme dans la *Lettre à Maritain*. Pourtant, c'est Mauriac qui, par ses réactions spectaculaires – la sortie de la salle, la lettre ouverte – a donné de l'ampleur à un scandale qui aurait probablement été moindre sans lui, donnant l'exemple d'une critique sûre d'elle et puissante.

Les auteurs, loin de chercher à améliorer ces rapports tendus qui dégénèrent parfois au règlement de compte et prennent des allures de procès, les aggravent en forçant le trait, établissant une franche opposition entre auteur et critique. En découle une diabolisation de la critique, surpuissante et dangereuse, qui semble inquiéter les auteurs[6]. Cocteau se

[1] F. Mauriac, « Lettre à Jean Cocteau, par François Mauriac », cité dans *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 104-105.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, p. 109-110.
[3] *Le Canard enchaîné*, 26 décembre 1956, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 262-263.
[4] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 115.
[5] *Ibid*., p. 129.
[6] Montherlant oppose la liberté sans limites de la critique à la censure dont est victime l'auteur : « Le critique littéraire ou dramatique français a le droit de dénigrer, d'insulter, de diffamer un auteur. L'auteur n'a pas le droit de dénigrer le critique, sous peine de l'intervention d'un syndicat des critiques ; la chose a été vue à

représente comme la victime d'une critique fanatique et prétend ne pas comprendre les raisons de cet acharnement contre lui : « Je ne saurai sans doute jamais pourquoi la presse française m'a choisi pour cible »[1] ; il admet, face à cette situation, se sentir impuissant et ne pouvoir faire autrement que jouer le rôle du coupable : « Les innocents prennent vite l'attitude du coupable et ne savent pas faire face aux juges »[2]. Evoquant l'Occupation, il se rappelle la haine réelle qu'il déclenchait chez certains journaux partisans du régime nazi, et le risque que cette haine lui faisait alors encourir : « Chaque jour le journal *Je suis partout* et les autres journaux collaborationnistes demandaient qu'on me fusillât aux autorités occupantes »[3]. Un incident se produisit autour des représentations des *Parents terribles* : Alain Laubreaux, critique de *Je suis partout*, attaqua la pièce avant d'être lui-même attaqué physiquement par Jean Marais, excédé par les accusations du journaliste. Alors qu'il dînait avec Cocteau au Relais de Porquerolles, il aperçut Laubreaux et le frappa[4], geste qui n'engendra pas, comme Cocteau et lui le craignaient, de sérieuses représailles de la part du critique, qui entretenait des liens étroits avec le gouvernement sous l'Occupation[5]. Comment mieux illustrer le pouvoir dangereux de la presse qu'en évoquant cette période au cours de laquelle le métier d'écrivain était périlleux, pour peu que l'on se mette à dos des partis puissants, appuyés par une presse influente ?

Si les craintes de l'auteur étaient justifiées à cette époque, elles se maintiennent par la suite, et Cocteau aimait se présenter comme celui que la critique persécute. Sartre se moque de lui dans une scène retranchée de *Nekrassov* : Jérôme Cocardeau évoque la création imminente de sa dernière pièce et fait part de ses inquiétudes quant à sa réception : « Je suis curieux de voir si les critiques oseront m'éreinter ». Il confie ensuite son appréhension de la manière dont J-J. Gautier réagira : « Ce qui m'ennuie, c'est que Jean-Jacques Gautier est sur la liste. Il va me mettre en pièce »[6]. Si Sartre ne résiste pas au plaisir de caricaturer Cocteau, il n'en rappelle pas moins au passage le pouvoir de la critique et l'intranquillité qu'elle provoque chez les auteurs. Sartre choisit d'évoquer J-J. Gautier, particulièrement représentatif d'une figure nouvelle et puissante de la critique.

Paris il y a quelques années », *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 64. Il mentionne un type de critique qui cherche toujours à « atteindre l'auteur derrière son personnage », et précise avec ironie que, « Par bonheur, cette sorte de « critique » n'est guère réservée qu'à [lui] », confiant son sentiment d'être injustement persécuté par elle, « Réponse à des critiques », *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 681.

[1] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 305.

[2] *Ibid*., p. 313.

[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 57.

[4] Truffaut fait une allusion à ce fait divers dans *Le Dernier Métro*.

[5] F. Ramirez, C. Rolot, « Notice », *La Machine à écrire*, J. Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1750.

[6] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 850.

Dans un article intitulé « Je voudrais dénoncer un scandale », Aymé moque « ces grands augures »[1] qui décident du succès d'une pièce ou d'un auteur, et mentionne précisément J-J. Gautier, qui est, à ses yeux, le parfait représentant d'une critique malveillante et puissante. B. Dort le décrit en des termes proches : « rien ne lui en impose : ni Sartre, ni Shakespeare », « Jean-Jacques Gautier ne raconte rien du spectacle qu'il a vu. Il le juge »[2]. Ionesco reconnaît lui aussi une grande influence aux critiques, affirmant qu'« une partie de la critique est responsable de ce qu'on appelle la crise du théâtre et du mauvais théâtre. Ils sont la routine et le fanatisme » avec leur « esprit de sérieux ». Parmi ces juges puissants, Ionesco voit en J-J. Gautier « le critique dramatique le plus dangereux »[3], et a reconnu qu'il s'était inspiré de lui pour créer l'un des « docteurs » de *L'Impromptu de l'Alma*.

Cette pièce, plus que toute autre, pose le dramaturge en victime impuissante d'une critique pédante et puissante. Les trois docteurs de *L'Impromptu de l'Alma* s'introduisent chez un auteur dramatique, Ionesco, afin de l'interroger sur son travail et de l'évaluer. Bartholoméus I énonce les raisons de sa présence : « Je suis ici pour vous juger. Et rectifier »[4], tandis que Bartholoméus III, consterné par les raisonnements de l'auteur, en arrive à la conclusion qu'« Il faut [...] redresser [l'esprit de Ionesco] »[5]. Ils se posent explicitement comme les juges légitimes de sa propre œuvre et lui dénient toute capacité à l'évaluer lui-même. Loin d'être des adjuvants, ils le traitent en ennemi – « Restons unis devant l'ennemi »[6] – qu'il faut réformer et empêcher de nuire. Ionesco a nommé ceux qu'il visait à travers cette satire, J-J. Gautier, mais aussi R. Barthes et B. Dort. Celui-ci se dit déçu par la pièce, n'y voyant que la preuve de l'incapacité de Ionesco à accepter la critique : « Il est parti d'une […] hantise personnelle, ici celle de tout jugement critique »[7]. La fin de la pièce montre l'auteur complètement aliéné, se mettant à braire, impuissant, avant d'entamer une longue tirade. S'il trouve encore la force de s'opposer à ses visiteurs – « les docteurs et les critiques prétendent exclure d'autres vérités et diriger voire tyranniser, la création artistique »[8] –, il réalise cependant qu'il a adopté malgré lui le même ton pédant qu'eux. Abruti par leurs discours, il devient tout ce qu'il déteste, ce que ne manquent pas de lui faire remarquer les trois Bartholoméus. Derrière les multiples caricatures de la critique et des journalistes par les dramaturges paraît donc une appréhension que Dort avait

[1] M. Aymé, « Je voudrais dénoncer un scandale », *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1772.
[2] B. Dort, *L'Ecrivain périodique*, Paris : POL, 2001, p. 208.
[3] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 105.
[4] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 429.
[5] *Ibid.*, p. 437.
[6] *Ibid.*, p. 445.
[7] B. Dort, *France-Observateur*, 16 février 1956, cité dans l'article « L'Impromptu de l'Alma » par G. Latour, *Reflet de la IV^e République, op. cit*.
[8] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit.*, p. 464.

saisie en Ionesco, celle d'être jugé, et jugé par la presse dont ils connaissent et reconnaissent le pouvoir. Cette reconnaissance n'empêche pas les auteurs de réagir, de s'ériger contre la critique, la posture de la faible victime – quoique adoptée – correspondant peu à leur tempérament et à leurs convictions.

Sursaut d'orgueil ou sursaut d'indignation : quoi qu'il en soit, les auteurs ripostent et bravent la critique, entrant avec elle dans un rapport de force et cherchant à reprendre le pouvoir. Aussi puissante que Ionesco représente la critique dans *L'Impromptu de l'Alma*, il se défend contre elle, rétablissant la dépendance de cette dernière par rapport aux auteurs : « Critiques, vous vivez de moi ! »[1], clame-t-il dans *Le Figaro* en 1963. Quant à Cocteau, il hésita entre plusieurs attitudes vis-à-vis de la presse. Il s'efforça à l'indifférence, preuve d'un mépris affiché : « je me félicite de ne jamais lire un journal. De longue date, je sais à quoi m'en tenir sur les nouvelles que la presse imprime, grandes ou petites. J'ai cessé de lire les journaux en 1917, après *Parade* »[2]. Conscient qu'une telle posture le laissait trop passif face aux attaques, il en adopta une plus active, faisant le choix d'assumer sa défaveur : « J'ai décidé qu'il fallait avoir les journalistes contre soi parce que je les ai contre moi. Si je les avais eus pour moi, sans doute eussé-je décidé une autre attitude »[3]. Le choix est certes contraint, mais il rend compte d'une réaction ferme face à une disgrâce qu'il pense n'avoir ni cherchée, ni méritée. Il est même parfois plus offensif : dans un texte intitulé ironiquement « Excuses aux critiques », il résume ce qui lui semble être caractéristique de la critique parisienne « qui juge beaucoup, écoute peu »[4]. Enfin, lors d'une interview dont il retrace le contenu dans *Le Passé défini*, à un journaliste qui lui aurait demandé ce qu'il voudrait « voir pendre à [son] arbre de Noël », il aurait fait cette réponse à la fois amusante et provocante : « Les journalistes »[5]. Qu'il feigne l'indifférence ou se mette à attaquer, Cocteau, s'il prend la pose de la victime impuissante de la presse, prouve qu'il est capable de répondre[6].

[1] Cité dans le documentaire de Noëlle Giret intitulé « Ionesco et la critique : drames et malentendus » lors de l'exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010.
[2] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 24.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 283.
[4] J. Cocteau, *Le Gendarme incompris*, *op. cit*., p. 166.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 405.
[6] Montherlant, comme Cocteau, cultive l'image de victime d'une presse acharnée à anéantir son œuvre, mais se défend ; toujours soucieux d'être bien compris, il multiplie les textes qui accompagnent ses pièces : « Un écrivain explique son œuvre à grand renfort de préfaces, de notes et d'appendices. […] voyant très clair en soi, il essaye d'y faire voir clair aux autres. Là-dessus on dit qu'il met des masques, alors que c'est tout juste le contraire […] Partie par malveillance, partie par système, la critique prend le contrepied de ce qu'il dit, le peint le contraire de ce qu'il est : le blanc est noir. Elle parle de masques, et c'est elle qui les met, sur l'œuvre et sur l'homme », *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 142. Ce que Montherlant dénonce ici, c'est une critique dont il souligne l'incompétence, la mauvaise foi, l'insensibilité à l'œuvre.

« Vive la presse », auraient pu s'écrier ironiquement avec Jacques Prévert et le groupe Octobre[1] Marcel Aymé et Boris Vian ; le premier s'adresse ainsi aux jeunes auteurs dramatiques : « Jeunes gens qui souhaitez écrire pour le théâtre, sachez-le, vous n'y parviendrez avec quelques chances de succès qu'après avoir été longtemps moqués et conseillés par les critiques. Ayez dans l'esprit qu'eux seuls ont du talent »[2]. Quant à Vian, il avait pris parti pour *Les Naturels du Bordelais*, pièce d'Audiberti qui, interdite aux moins de seize ans, fut l'objet d'une vive critique, notamment par J-J. Gautier. Vian ironisait ainsi : « Le fait est qu'il faut écouter tout le temps. C'est embêtant ça, hein, c'est plus un métier d'être critique s'il faut écouter »[3], mettant en doute à la fois les capacités intellectuelles de ce dernier et le sérieux de son travail. Peu épargné par la presse tout le long de sa carrière, Vian adopte un ton incisif. Sa célèbre interpellation : « Critiques, vous êtes des veaux ! »[4], dans la postface de sa nouvelle *Les Morts ont tous la même peau*, trouve un écho dans une autre métaphore développée dans *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* : « Qu'est-ce qu'un pisse-copie ? Réponse : Un individu dont la vessie se prend pour la Lanterne […] et qui se figure qu'on est journaliste parce qu'on écrit dans un journal »[5].

Quoi de plus normal, dès lors, que les dramaturges, affectés par l'intensité et la fréquence de leurs confrontations avec la critique, la mettent en scène à travers des personnages souvent ridicules, parfois inquiétants, dont ils dénoncent l'aigreur, l'incompétence, l'absence de talent et la quête de sensationnel ? Amers, envieux, les critiques, tels que les auteurs les représentent, jalousent le succès des dramaturges et se vengent par leurs articles assassins. Dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux prête à Jouvet des réflexions sévères sur les critiques : « ils se sont crus des jurés chargés de condamner ou d'absoudre ; ils se trouvent non devant un auteur, non devant des personnages, mais devant une pièce qu'ils ont mission de percer et d'auner ». Jouvet raconte l'un de ses rêves au cours duquel des critiques se réjouissaient avec sadisme de provoquer l'échec d'œuvres qui méritaient le succès : « L'éclat des défaites que nous provoquons, pourvu qu'elles soient injustes, nous ensoleille nous-mêmes »[6].

Anouilh va jusqu'à placer un personnage de critique au cœur de l'une de ses pièces, *Le Songe du critique*, qui met en scène un critique s'efforçant d'écrire chez lui un article haineux sur une adaptation de *Tartuffe* à laquelle il a assisté. Sa bonne tente de l'aider en

[1] Prévert faisait dans cette pièce le procès de la grande presse, J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 241.
[2] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 356. Dans *Travelingue*, en 1941, Aymé s'en prenait déjà, entre autres, aux journaux et aux revues littéraires.
[3] B. Vian, *Arts*, 8 octobre, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 352.
[4] B. Vian, « Postface », *Les Morts ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 150.
[5] B. Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, *op. cit*., p. 222.
[6] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 701-704.

améliorant son confort, lui préparant « son petit en-cas et ses pantoufles pour qu'il écrive son petit article, bien tranquillement »[1], et lui déconseillant de manger des cornichons, qui le rendent méchant. Ridicule, le critique écrit une chose et son contraire, s'énerve, déchire ses papiers, jusqu'à ce que sa bonne prenne les déguisements de cinq personnages de *Tartuffe* et lui apparaisse. « Epouvanté », il croit d'abord que ces apparitions sont des auteurs – « Je vais crier ! »[2] –, est ensuite persuadé qu'il fait un rêve, suppose enfin que ce sont les fantômes des personnages de Molière. Encore haineux, il peste contre le metteur en scène – « On aurait dû le mettre en prison. On aurait été plus tranquille… »[3]. Il se décide finalement, grâce à l'intervention de sa bonne, à rédiger un article favorable, et, gonflé de l'orgueil que lui procure sa subite clémence, conclut ainsi : « Auguste a tout compris et veut tout pardonner »[4]. Le personnage est un exemple du confort intellectuel tant détesté de Marcel Aymé ; il n'aime pas être bousculé, s'accroche aux conventions et exècre les auteurs ambitieux dont il envie le succès. Il incarne la mauvaise critique qui se laisse porter par ses humeurs et se croit toute puissante, proche en cela de la critique doctorale et souveraine dénoncée par Ionesco dans *L'Impromptu de L'Alma*[5]. Le portrait du critique s'aggrave par son incompétence, qu'Anouilh illustre dans une scène au cours de laquelle le critique se ridiculise, incapable de conjuguer un verbe.

La méfiance flaubertienne envers la presse – dans sa correspondance, Flaubert la qualifiait d'« école d'abrutissement » – semble partagée par les auteurs[6], qui prêtent cette opinion à leurs personnages. Pantagleize pense que l'« Exercice sérieux et profitable [de] la lecture des journaux […] vous ôte du caractère tout ce qu'il a d'anormal et de non-conforme aux idées reçues. Cela vous apprend à raisonner comme n'importe qui »[7]. C'est que le souci des critiques réside moins dans l'envie de faire un travail sérieux, intelligent et honnête que dans celui d'être payés à peu de frais. Dans *Le Goûter des généraux*, la presse est corrompue, asservie à l'armée ; Juillet fait le constat suivant : « [les journalistes] nous

[1] J. Anouilh, *Le Songe du critique*, *op. cit*., p. 475.
[2] *Ibid.*, p. 480.
[3] *Ibid.*, p. 483.
[4] *Ibid.*, p. 488.
[5] Ce que les critiques jalousent, c'est, selon les auteurs, le succès qu'apporte une pièce qui marche, certes, mais aussi le talent que prouve ce succès. Les dramaturges nient toute compétence à la critique, privée de toute qualité, d'où son amertume. Dans la pièce de Sartre, Kean, écoutant Salomon lui lire les articles négatifs revenant sur son interprétation d'Othello, donne une explication à leur méchanceté : « tu serais comme eux, si l'on t'asseyait tous les soirs, après un maigre souper, sur un fauteuil étroit pour te faire assister au triomphe des autres. […] tu n'aurais qu'un espoir, c'est de les voir un jour se casser la gueule », *op. cit*., p. 672. C'est là une attaque fréquente que les auteurs ont pu faire aux critiques, leur reprochant de juger des artistes, position confortable, alors qu'eux-mêmes ne créent rien ; en somme, il s'agit, de ce point de vue, de considérer les critiques comme des artistes ratés qui se vengent de leur frustration. Anouilh condamne cette promptitude à juger sans réfléchir ; Cravatar le reprochait à Piédelièvre qui s'en prenait durement à Antoine : « Vous tranchez vite. Je sais bien que vous êtes le critique le plus expéditif de Paris […] mais les hommes sont des animaux singuliers », *Cher Antoine, op. cit*., p. 701.
[6] Rappelons que Montherlant et Cocteau affirmaient avoir très tôt arrêté de lire la presse.
[7] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 69.

soutiennent toujours. Ils nous ont toujours réservé les plus gros titres. Ça les arrange, d'ailleurs, ça leur fait moins à écrire » ; « personne ne les lit, ajoute Audubon ; d'ailleurs, c'est tout des menteries »[1]. Corrompue, fainéante, la presse telle que Vian la représente s'intéresse moins à la vérité et à la qualité qu'au sensationnel et à la facilité.

C'est à cette soif de sensationnel que les auteurs s'en prennent enfin, l'analysant comme une manière de combler du vide par du bruit et de remplacer le talent par du « n'importe quoi […] pour mettre en première page »[2]. Alors que la critique a pu leur reprocher leur goût du scandale, leur soif de publicité, les auteurs lui renvoient l'attaque avec la mise en scène de personnages obsédés par la gloire. Dans *La Fille qui fait des miracles*, Soupault décrit le reporter de *Dimanche-Soir* – allusion à de célèbres quotidiens dont les titres sont pastichés – comme « un de ces garçons qui veulent le succès à n'importe quel prix ». Il considère que « le journalisme est un métier qui permet toutes les indélicatesses », tandis que « ses patrons […] cherchent à raccrocher le public par tous les moyens, même les plus ignobles »[3]. Les indications de l'auteur sont confirmées par le comportement du reporter, qui se croit tout permis – « On prend la photo d'abord, on demande la permission ensuite »[4] –, répondant aux exigences d'un rédacteur en chef qui veut « des histoires dégueulasses […] Des râclures de bidet […] Des saloperies bien salées », car « C'est ce que réclame notre public ». Au passage, Soupault égratigne aussi un public assoiffé de sensationnel[5].

Sartre donne le plus bel exemple de critique d'une presse à sensation avec *Nekrassov*, expliquant que le « véritable propos » de sa pièce est « la dénonciation de cette presse »[6] : il ne se contente pas d'y évoquer la presse par le biais d'un personnage, mais la met en scène, la plaçant au cœur de son intrigue. Jules Palotin est le directeur de *Soir à Paris* – là encore une allusion évidente à *France-Soir* et à *Paris-Soir*, dirigés par Pierre

[1] B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *op. cit.*, p. 1136.
[2] Quant au journaliste qui vient interviewer l'écrivain Bérenger dans *Le Piéton de l'air*, il s'intéresse peu aux réponses qu'il pourrait obtenir et implore Bérenger, qui refuse de répondre, de se prêter au jeu, E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 671.
[3] P. Soupault, *La Fille qui fait des miracles*, *op. cit*., p. 55.
[4] *Ibid*., p. 58.
[5] Si le message n'était pas passé, Soupault prête encore au personnage de Rousseau des répliques écœurées sur les journalistes : « Il leur faut des ordures, du sexe et du sang », « Ils mentent comme ils respirent », *La Fille qui fait des miracles*, *op. cit*., p. 96. Aymé n'est pas plus tendre dans *Les Quatre vérités*. Il y met en scène Noël Bélugat, un journaliste sans scrupule, menteur et opportuniste. Chargé d'interviewer Olivier, il l'écoute mal, déforme tous ses propos ; par exemple, le médicament inventé par Olivier, qui s'administre par voie orale, est pris, sous la plume de Bélugat, « par voie rectale », car « rectale frappe davantage l'imagination du lecteur », *op. cit*., p. 403. Sûr de lui, il explique, comme une évidence, que « [s]a profession ne [lui] permet pas de dire la vérité », et ne manquerait pas une occasion de couvrir une nouvelle grivoise, quitte à exhiber sa propre intimité. Ainsi, accusé d'être l'amant de Nicole, il prouve son innocence avec l'argument suivant : « si je l'étais, j'en aurais déjà fait un écho dans *La Lanterne libérée* », p. 434-435.
[6] J-P. Sartre, « Autour de « Nekrassov » », *op. cit*., p. 855.

Lazareff[1] – dont le président exige des titres à sensation, qui puissent terroriser les lecteurs et faire monter les ventes. Dans le deuxième tableau, Jules reçoit le maire de Travadja, ville détruite par une avalanche. Le directeur fait venir la presse pour remettre ostentatoirement un chèque au maire. Il ne le laisse pas parler, plus occupé à donner des consignes aux photographes pour lesquels il pose, monté sur un bottin. Le trucage ridiculise Jules, qui veut sembler plus grand qu'il ne l'est, l'accessoire révélant métaphoriquement la bassesse du personnage. Sartre se doutait certainement qu'il allait déranger, mais il explique que son projet part de sa propre indignation face à une presse mensongère et avide de profit. Dans le programme de la reprise, il développe son propos : « Je décidai […] que le scandale vint essentiellement de la presse française » ; il prétend dénoncer « un certain journalisme qui abuse sans scrupule de la confiance de ses lecteurs en montant de toutes pièces de faux scandales »[2]. Le scandale, selon Sartre, est donc du côté de la presse, consciente des bénéfices qu'elle peut en tirer en stimulant l'appétit de sensations du public.

La pièce n'a pas vraiment fait scandale et l'on pourrait s'en étonner. Certes, la critique de *Nekrassov* fut désastreuse, mais, plutôt que de s'indigner et de donner à l'œuvre le retentissement qu'elle aurait pu avoir, une partie de la presse affaiblit la force de frappe de la pièce, lui reprochant ses « fumées fumeuses et […] pétards mouillés »[3], s'exclamant, devant « tout ce savant tapage, organisé autour de cette pièce » : « que de bruit pour peu de chose ! »[4]. Il n'y avait probablement pas de meilleur moyen de désamorcer les attaques lancées par Sartre, dont la pièce, selon l'auteur lui-même, aurait été victime d'une « revanche[, celle] de la presse qui s'était jugée maltraitée »[5]. Jeanson va dans le même sens, dénonçant une cabale dirigée par *Le Figaro*, dont il résume ainsi le raisonnement supposé : « Ce Sartre, décidément, est un emmerdeur. Disons donc, et répétons, et imprimons à cinq millions d'exemplaires qu'il est très ennuyeux »[6]. La critique eut donc, semble-t-il, l'intelligence de faire part de son opinion sans déferlement de haine ni de colère, propres à déclencher la polémique. Peut-être a-t-elle senti le risque que présentait ce type de réaction : étant elle-même la cible des attaques, elle aurait eu mauvais jeu de ne pas accepter la critique. Ainsi, Sartre a peut-être échappé au scandale pour les mêmes

[1] Note de M. Contat sur *Nekrassov*, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1496.
[2] J-P. Sartre, « Autour de « Nekrassov » », *op. cit*., p. 855.
[3] P. Gordeaux, *France-Soir*, 14 juin 1955, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 436-437.
[4] J-J. Gautier, *Le Figaro*, 13 juin 1955, *ibid*.
[5] F. Noudelmann, *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 407.
[6] Jeanson, « Le Festival des paillassons – J-P. Sartre et la P(resse) respectueuse », *Le Canard enchaîné*, 22 juin 1955, « Dossier de réception », *Nekrassov*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 1491. Sur la cabale montée contre la pièce, voir aussi A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 596.

raisons que Marcel Aymé échappa au procès pour *La Tête des autres*. André Barsacq, metteur en scène de la pièce, l'explique ainsi :

> Le côté scandale de l'affaire nous est arrivé deux jours avant la générale. C'est vous dire que nous étions loin de nous y attendre. […] ce qui nous a sauvés, c'est [que] le procès n'était pas si facile à faire, […] les juges ne pouvant être juge et partie. Donc toute cette affaire a tourné court.[1]

Etre à la fois l'accusé et le juge était une posture relativement délicate à tenir pour la magistrature au moment de la création de la pièce d'Aymé. De même, la critique, dénoncée par Sartre, pouvait difficilement s'offusquer sous peine de se le voir reprocher. Dès lors, on pourrait penser que cette situation délicate est un avantage pour les auteurs, libres de s'exprimer contre leurs juges, empêchés de réagir et de censurer. Pourtant, il semble que les juges ne manquent pas de ressources, et Sartre, selon Barthes, en paya le prix. Revenant sur la réception de *Nekrassov* par la critique, Barthes estime qu'il y eut tout de même procès de l'auteur, coupable d'une « pièce mal élevée » : « c'est un procès d'éducation que l'on fait à Sartre »[2]. Mal élevée en effet, elle « s'en prenait précisément aux gens qui assurent les bonnes recettes »[3] au théâtre, explique S. de Beauvoir dans *La Force des choses*. Or, poursuit-elle, « Une pièce peut braver les critiques quand elle a les faveurs de l'orchestre », ce qui n'était pas le cas de Sartre à l'époque. Ainsi, la critique semble manier aussi bien, voire mieux que les auteurs, l'arme qu'est le scandale, le déclenchant ou au contraire l'étouffant, selon ses intérêts. La riposte des auteurs, à travers leurs propos ou mises en scène contre la presse, n'empêche pas qu'ils se soumettent à son jugement, aussi dur soit-il. Les dramaturges ont beau assouvir une forme de vengeance contre les juges, quels qu'ils soient, ils ont beau leur reprocher leur prétention à se prononcer sur leur œuvre, leur absence de talent créateur, ils n'en reconnaissent pas moins leur pouvoir et leur nécessité[4]. Ainsi l'exige le théâtre, qui fait des spectateurs des juges redoutables, mais aussi des bourreaux.

Du juge au bourreau : le mythe de la persécution

Le jeu de rôle élaboré par les auteurs aggrave encore l'opposition entre public et auteur en proposant une répartition des rôles faisant du premier un être cruel, un tortionnaire qui martyrise le second. Le théâtre est un tribunal, on l'a vu, mais il est aussi le

[1] A. Barsacq cité dans l'article « *La Tête des autres* » de G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*
[2] R. Barthes, « Nekrassov juge de sa critique », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.,* p. 168.
[3] S. de Beauvoir citée par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 439.
[4] Les représentations de la presse dans leurs pièces, quoique peu flatteuses, témoignent aussi d'une reconnaissance de son pouvoir : la mettre en scène, c'est une manière d'admettre son autorité, aussi mal vécue soit-elle.

lieu propice à l'exécution symbolique d'un auteur. La persécution, qui désigne l'acharnement violent et injuste contre un individu ou un groupe, qu'on harcèle, définit la théorie du bouc émissaire. Thème littéraire et culturel, le bouc émissaire est une figure centrale : de nombreux personnages historiques, bibliques ou mythologiques, tels Œdipe, le Christ, Job, sont victimes des hommes ou des dieux. Cette figure, en plus d'avoir une fonction dramatique – on oppose un personnage aux autres, on crée un conflit – permet aux dramaturges de parachever leur image, de se penser eux-mêmes et de penser leur rapport aux autres.

« La tête de Turc […] c'est tout bonnement moi »[1]

L'élaboration de la figure de l'auteur en bouc émissaire n'est pas sans fondement ; simplement, les dramaturges, postulant la méchanceté des spectateurs, l'exagèrent pour se poser en victimes du public et de son pouvoir sur eux, leur œuvre et même leur vie. Le fait qu'ils adoptent la posture du bouc émissaire naît donc d'un réel sentiment d'être ou d'avoir été exclu et persécuté, et débouche sur l'élaboration d'une image de victime martyrisée. A Albert Chesneau, qui, lors d'un entretien, définit Arrabal comme « un artiste paranoïaque, qui se serait spécialisé dans la peinture du délire de persécution », ce dernier manifeste son désaccord : « pas du tout ! Je récuse cette interprétation […] je me considère comme le contraire d'un paranoïaque ! »[2] ; sa réaction sous-entend que selon lui, le sentiment de persécution qu'il dit éprouver n'est pas un fantasme. Les auteurs font parfois remonter ce sentiment à l'enfance, à une expérience personnelle. Sartre explique avoir été, à la Rochelle, le « bouc émissaire », le « souffre-douleur » « parce qu'[il] étai[t] parisien, parce qu'[il] avai[t] un langage, une manière d'être, qui n'était pas celle des camarades »[3]. Adulte, il constate que rien n'a changé, faisant de sa renommée la cause de sa persécution à travers cette phrase connue : « la célébrité pour moi ce fut la haine ». Dans *Saint Genet*, Sartre explique par les mêmes raisons la situation de Genet, affirmant que « les honnêtes gens […] ont fait d'un enfant un bouc émissaire » ; unanimes contre lui, ils se seraient sentis plus proches les uns des autres[4], ce qui l'aurait amené à choisir le Mal. La théorie de René Girard sur le bouc émissaire insiste sur la différence de cette figure par rapport aux autres : le bouc émissaire échappe à la société par le haut ou par le bas. Genet, par ce choix revendiqué, se soustrait à elle par le bas, alors que Sartre, en acquérant une gloire internationale, se place socialement au-dessus d'elle. Le témoignage de ces auteurs atteste

[1] M. Aymé, *Le Figaro*, 11 novembre 1957, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 560.
[2] F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 14.
[3] S. de Beauvoir rappelle qu'à la Rochelle, Sartre « fut le souffre-douleur, l'exclu, le rejeté », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 192.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 31.

donc d'un sentiment de persécution parfois obsessionnel, qui peut dater de l'enfance, et qui s'accentue avec leur choix d'embrasser la carrière d'écrivain.

Comme Sartre, Aymé, ébranlé par l'hostilité de la presse envers *La Mouche bleue*, fait ce constat amer : « la tête de Turc […] c'est tout bonnement moi »[1]. Quant à Cocteau, il s'exprime en des termes proches lorsqu'il évoque le scandale provoqué par *Les Parents terribles* : « je suis devenu […] l'antitabou, la tête de Turc numéro 1 »[2]. Il voit dans la posture de la victime une fatalité : « Quoi que je fasse, je serai jugé, accusé, insulté »[3]. L'acharnement des membres de Tzara ou de Breton contre lui l'avait mené à se comparer à Rousseau[4], qui s'envisageait lui-même comme une victime persécutée qu'on voulait empêcher de s'exprimer. Giraudoux confirme ce qui ressemble à la thèse du bouc émissaire en disant à Cocteau : « Tu es notre paratonnerre. Quand on rêve de nous tomber dessus, c'est sur toi qu'on tombe »[5]. L'auteur d*'Œdipe-roi* et de *Bacchus* acceptait cette condition, liée selon lui à son choix d'être un auteur : « Le sort d'un poète n'est pas d'être pourchassé par un parti, aidé par l'autre. C'est d'être pourchassé par tous les partis, par tous les régimes »[6].

Mises en scène de l'artiste persécuté

Bêtes, intéressés ou cruels, les persécuteurs prennent le dessus, malgré les timides tentatives des artistes pour leur échapper[7]. Anouilh, dans *Pauvre Bitos*, fait une allusion rapide à Chénier, exécuté en 1794 : le personnage de Saint-Just se déclare satisfait de la

[1] M. Aymé, *Le Figaro*, 11 novembre 1957, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 560.
[2] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 146.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 91.
[4] A travers une analyse de la satire dans l'œuvre de Molière, Sartre dresse le portrait du bouc émissaire : « il s'agit toujours de ces originaux inassimilables par une société policée et qui vivent en marge de la vie collective ». Selon lui, Molière pratique une satire qui « traduit l'action répressive que la collectivité exerce sur le faible, le malade, l'inadapté ; c'est le rire des gamins devant les maladresses de leur souffre-douleur ». Ainsi, le misanthrope, comme le bourgeois gentilhomme, est un souffre-douleur qu'il est peu courageux, d'après Sartre, de ridiculiser au théâtre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit.*, p. 120.
[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 403.
[6] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 93. Au lieu de subir ce statut désagréable, Cocteau fait du rôle de la victime persécutée un rôle enviable et supérieur, comme il l'avait fait pour celui de l'accusé. Il radicalise la situation du poète au point d'en faire l'ennemi de tous et en tire une forme de fierté : « Pierres que je reçois vous faites ma statue », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 409. La métaphore de la lapidation l'érige en martyre ; dans le chapitre « Ariane » du *Potomak*, le narrateur confie ceci : « Un soir, au théâtre, on jouait un nouveau chef-d'œuvre. On sifflait, on riait, on miaulait, on aboyait. Ah ! que j'enviai ce martyre ! J'enviai, je redoutai ce martyre. J'eus honte de me sentir indigne », *op. cit.*, p. 189. « Si je ne suis pas la tête, j'aime être la tête de Turc. L'ennemi public numéro un », J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 28. C. Arnaud, revenant sur la période d'acharnement des surréalistes contre Cocteau, pense que cette posture de bouc émissaire lui convenait, malgré les souffrances qu'elle engendrait : « Sans doute préférait-il s'exposer aux coups à ne pas s'exposer du tout. […] Il était sur la sellette ? Du moins parlait-on de lui. On le criblait de flèches ? Ces blessures étaient la preuve vivante de sa singularité », *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 336.
[7] Aucune timidité, en revanche, chez le philosophe de *La Poudre d'intelligence*, Nuage de fumée : harcelé par sa femme, un marchand et le sultan, il riposte avec audace.

mort du poète, nécessaire au maintien de l'ordre[1]. Ghelderode, dans *Hop signor !*, creuse davantage le personnage de l'artiste persécuté ; le sculpteur Juréal est pathétique, faible, méprisé de tous ; son œuvre n'est pas comprise. Il est le bouc émissaire de son épouse Marguerite – qui se moque de lui et le trompe ouvertement – et de ses amants. L'un d'eux, Adorno, explique à Juréal ce qui, selon lui, pose problème dans ses sculptures : « Il faudrait plaire et vous ne plaisez pas »[2]. Aidé de Helgar, autre amant de Marguerite, Adorno place le sculpteur dans un drap, le fait sauter dans les airs, encouragé par le peuple, provoquant sa chute mortelle[3]. Passif, pitoyable, Juréal ne réagit pas et meurt dans l'indifférence. Quant à Ionesco et Cocteau, respectivement dans *L'Impromptu de l'Alma* et dans *Orphée*, ils s'identifient explicitement[4] à des personnages d'auteurs persécutés. Ionesco, réveillé chez lui par Bartholoméus I, accueille malgré lui les docteurs. Il tente en vain de les fuir, se met à pleurer ; c'est sa bonne qui le défend, le voyant incapable de le faire lui-même. Quant à Orphée, il est martyrisé par le public après avoir écrit un poème scandaleux, avant d'être « déchiré, décapité, emporté par ces folles »[5].

L'image de l'auteur, victime passive et perdante, détonne. C'est qu'il faut probablement moins y chercher un autoportrait réaliste que la mise en scène d'un sentiment de persécution lié à la surexposition médiatique de certains des auteurs. Il n'est pas interdit non plus de penser qu'il y a, dans ce type de mise en scène, une part importante d'autoparodie : les dramaturges savent qu'en faisant du théâtre, ils s'exposent aux autres et à leurs exigences. On sent ce que cette situation peut avoir d'ironique pour qui revendique sa différence et prétend faire ce qu'il veut. Ainsi, les auteurs s'amusent de leur image, n'hésitent pas à se moquer d'eux-mêmes en se mettant eux-mêmes en scène dans une situation peu flatteuse, parfois ridicule[6]. Il est, dans ce théâtre, bien d'autres personnages qui sont les victimes impuissantes de l'acharnement de leur entourage.

---

[1] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit*., p. 252. Dans *Uranus*, Léopold, un patron de bar épris de Racine et de poésie, se met à rédiger lui-même des vers. Accusé injustement par Rochard d'avoir hébergé le fasciste Maxime Loin, emprisonné, il proclame la naissance de sa vocation de poète : « en prison, c'est obligé, l'homme médite. Résultat, j'ai la poésie dans la viande. Je couche avec. C'est ma vraie femme », *op. cit*., p. 307. Une fois libéré, il s'enivre et se met à proférer dans un porte-voix des accusations contre les communistes responsables de son emprisonnement. Il est finalement tué par les gendarmes. Modeste et un peu ridicule par sa maigre et laborieuse création, Léopold, moins illustre, moins noble que Chénier, n'en est pas moins une figure d'artiste persécuté par la société.

[2] M. de Ghelderode, *Hop signor !, op. cit*., p. 18.

[3] Dans *Vie publique de Pantagleize*, Ghelderode met en scène un philosophe persécuté par un garde-ville, un médecin et des « politicons ».

[4] Ionesco ouvre sa pièce sur la réplique d'une voix d'homme qui cherche l'auteur : « Ionesco ! Vous êtes là ? », *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 425. Cocteau attend la fin de la pièce pour révéler l'identité du poète décapité avec lui : le commissaire interroge Orphée, qui décline le nom et l'adresse à Paris de Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 420.

[5] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 417. A ces personnages semblent correspondre, dans le film *Orphée*, un groupe de journalistes représentant les ennemis de Cocteau.

[6] La parodie ne touche cependant pas que l'auteur lui-même, et ces pièces – qui disent le pouvoir aliénant et suffocant des autres sur l'artiste, sans cesse jugé, sollicité, insulté – renvoient aussi au public ce qui, dans son

« Il faut toujours que les Assemblées se choisissent une tête de Turc, cela détend »[1]

Le schmürz des *Bâtisseurs d'Empire* représente une figure exemplaire et hyperbolique du bouc émissaire : Vian ne prête aucune réplique à ce personnage misérable, qui devient le souffre-douleur des parents. Les spectateurs et la presse virent dans cet être une figure de l'Arabe[2] ; pour G. Vascaux, par exemple, « ce schmürz […] sans grand effort, ce peut être le peuple algérien »[3]. Vian expliqua l'origine du nom « Schmürz », inspiré du « merdre » de Jarry et du mot allemand « Schmerz », qui signifie « douleur ». Le personnage est donc une « entité hors des normes du commun », « un concept défoulatoire », un « souffre douleur homologué ». Un projet antérieur de la pièce révèle cependant qu'au départ, Vian avait une idée bien plus précise de l'identité donnée à ce bouc émissaire : il s'agissait d'« un Arabe torturé […] qui s'y fai[sai]t cogner tout le temps »[4]. Le personnage du Père, particulièrement, s'acharne contre lui : « à toute volée, [il] le gifle »[5], « lui crache dessus »[6], lui jette le cendrier au visage. La violence s'accroit au fur et à mesure des scènes : il « lui balance son pied sur la figure », « commence à cravacher le schmürz avec une sauvagerie incroyable »[7] avant de l'étrangler et de tirer sur lui. André Gisselbrecht rappelle que le personnage du Père « fut équarrisseur (un leitmotiv de Vian), c'est-à-dire un peu boucher, un peu tortionnaire »[8]. La métaphore de l'équarrissage, qui désigne le fait de tailler du bois mais aussi de dépouiller et de dépecer un animal, illustre avec pertinence le traitement barbare infligé à cet être par les parents. Le personnage de la Mère n'a pas plus de compassion pour lui : elle « le frappe à coups de pied »[9] et « larde sauvagement le schmürz de coups de ciseau »[10].

---

comportement vis-à-vis de l'auteur, pèse à ce dernier. Dans *Épisode de la vie d'un auteur*, le personnage de dramaturge mentionne une pièce qu'il a écrite : *La Marguerite*, pièce d'Anouilh. La parenté entre l'auteur et son personnage est donc claire. Celui-ci est harcelé chez lui par une journaliste roumaine, Mme Bessarabo, par un contrôleur qui lui annonce qu'il devra héberger des sinistrés, et par un ami qui, au téléphone, finit par l'insulter. Situation quasiment identique dans *Les Poissons rouges* : un dramaturge, Antoine de Saint-Flour, auteur de pièces ayant les mêmes titres que celles d'Anouilh, et à qui on lance les mêmes attaques et critiques, est persécuté par un ami d'enfance, La Surette, par Edwiga Pataquès, sa maîtresse, et par un Bossu. On lui reproche ses choix de vie, sa réussite, sa richesse. Le bouc émissaire, dans ce théâtre, peut donc être l'artiste qui a du succès comme celui qui ne connaît que l'échec : dans les deux cas, dans la gloire comme dans la réprobation, l'auteur est différent, et c'est ce qui lui vaut d'être un souffre-douleur.

[1] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit*., p. 234.

[2] Le personnage du Père dit ceci au voisin à propos du schmürz : « moi je trouve qu'ils se ressemblent tous », B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *op. cit.*, p. 22.

[3] G. Vascaux, *Le Cahier des saisons*, 1960, « Les Bâtisseurs d'empire et la Presse », *op. cit.*, p. 104.

[4] B. Vian, *Œuvres. Tome neuvième*, Paris : Fayard, 2003, *op. cit.*, p. 1014.

[5] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *op. cit.*, p. 9.

[6] *Ibid*., p. 15.

[7] *Ibid*., p. 30-32.

[8] A. Gisselbrecht, *Théâtre populaire*, 1er trimestre 1960, « Les Bâtisseurs d'empire et la Presse », *op. cit.*, p. 108.

[9] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *op. cit.*, p. 9.

[10] *Ibid*., p. 22.

F. Billetdoux propose une autre interprétation de la pièce et du schmürz, intéressante dans la mesure où elle permet d'identifier ce personnage persécuté non plus à l'Arabe mais à la figure de l'auteur : « Je sais qu[e Vian] souffrait, […] et qu'on parle beaucoup […] des créateurs, mais qu'on ne les honore pas, mais qu'on ignore qu'ils sont infiniment plus sensibles que n'importe qui, et c'est la raison pour laquelle ils chantent, […] mais qu'on les considère comme des « schmürz » »[1]. Le critique établit donc une parenté entre le schmürz, figure possible de l'Arabe, et Vian ; de la même manière, Vian, dans *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, rapproche Juifs et existentialistes. Sartre et ses amis sont, d'après lui, l'objet de fausses légendes : on leur prête des pensées qu'ils n'ont pas, on dresse le « Signalement de l'existentialiste » comme on répandait sous l'Occupation celui du Juif afin qu'il puisse être reconnu d'après son physique et dénoncé[2]. Vian force le trait et son analyse ne manque pas d'humour, mais il représente Sartre et les existentialistes comme des victimes dont les bourreaux diffusent un portrait faussé et malveillant.

C'est que les personnages de Juifs permettent peut-être plus encore aux dramaturges de mettre en scène la persécution. A. Cohen-Solal rappelle quelques faits marquants de l'histoire juive dans les années 1940. En 1941 est inaugurée l'exposition « Le Juif et la France » au Palais Berlitz. En 1942, Darquier de Pellepoix, nommé commissaire aux questions juives à Vichy, ordonne le port de l'étoile jaune, et on interdit aux Juifs la fréquentation des lieux publics. La même année a lieu ce qu'on a appelé « le Vel d'hiv », cette rafle de la population juive parisienne[3], et l'on sait ce qui attendait les Juifs qui furent prisonniers dans des camps. A la réalité des persécutions dont furent victimes les Juifs de cette époque s'ajoutent les représentations que l'on se faisait d'eux ; C. Meyer-Plantureux a montré – dans son essai *Les Enfants de Shylock* – à quel point la représentation théâtrale du Juif reflétait et aggravait un imaginaire caricatural exacerbé à l'époque nazie. Alors que certains auteurs de notre étude reprennent le type du Juif avare, avide, cupide[4], d'autres voient en lui l'incarnation du bouc émissaire[5], tantôt pour s'identifier à lui, tantôt pour lui reprocher ce statut de victime impuissante, tantôt pour le défendre.

Quelle que soit la position face à ce sujet délicat, la judéité, à cette époque, est inévitablement associée à la persécution ; dans *Les Races*[6] de Ferdinand Bruckner, alors

[1] F. Billetdoux, *La Tribune de Genève*, janvier 1960, « Les Bâtisseurs d'empire et la Presse », *op. cit.*, p. 86.
[2] B. Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, *op. cit*., p. 83.
[3] A. Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, *op. cit.*, p. 328-329.
[4] C'est le cas de certaines pièces d'Anouilh et de Ghelderode.
[5] On pourrait s'étonner que Cocteau n'ait pas mis en scène des personnages juifs alors qu'ils évoquaient inévitablement à cette époque la figure du bouc émissaire. Le souvenir de Dreyfus, plus tard celui des Rothschild, mais plus encore la prise de conscience des camps de concentration, auraient pu l'inciter à s'emparer de ce personnage pour la scène, mais Cocteau voulait rester inactuel, préférant le mythe et la légende à l'Histoire.
[6] Pièce créée en 1934 au théâtre de l'Œuvre.

que Marx nie être une victime – « Nous ne sommes pas persécutés » –, Hélène énonce comme une vérité atemporelle que « Tout être juif est persécuté »[1]. Quant à Zenno – étymologiquement l'étranger – et aux « réfugiés » persécutés de *Tous contre tous*, ils sont des représentations imagées des Juifs ; Adamov, qui disait reprendre « l'éternelle histoire d'une majorité qui persécute une minorité en lui attribuant certaines tares », avait admis que les victimes de sa pièce étaient en fait les Juifs[2]. Ainsi, c'est aux Juifs qu'il pense spontanément pour évoquer la question plus vaste de la persécution des faibles par les forts. Constat surprenant : antisémites ou non, les représentations théâtrales du Juif font de lui le bouc émissaire par excellence, incapable de se défendre.

Ainsi, chez Brasillach comme chez Bernstein, pourtant opposés idéologiquement, le personnage juif est humilié, ne réagit pas. Dans *La Reine de Césarée*, Bérénice subit les propos condescendants de Paulin, le confident de Titus qui veut la faire renoncer à son amour pour l'empereur. Bérénice a conscience de sa condition – « Je sais que je suis la fille d'une race méprisée, avilie »[3] – et ose demander à Paulin la cause de sa haine pour elle : « Si je n'étais pas juive, mettriez-vous autant d'acharnement à me poursuivre ? »[4]. Pourtant, elle finit par renoncer, vaincue, quittant Rome et son amant. Dans *Elvire*[5], Bernstein évoque l'extermination des Juifs à travers l'histoire du mari d'Elvire, membre du Front patriotique emmené en captivité en Allemagne et tué. Elvire se rappelle avec amertume cette « Toute petite scène de l'immense drame », racontant que la Gestapo a brûlé les mains de son mari avec de l'antiseptique et que les spectateurs de son supplice « riaient, […] se pressaient pour voir »[6].

Quant à Genet, il adopte une attitude ambiguë face à la figure du Juif. « Ce qui répugne à Genet chez l'Israélite, affirme E. White, c'est qu'il retrouve en lui sa propre situation »[7]. Le sentiment d'être différent, étranger, exclu, haï est en effet commun aux Juifs et à Genet, mais ce dernier refuse de s'identifier à eux. E. Marty propose l'hypothèse intéressante – quoique contestée – selon laquelle Genet rejette le Juif, incarnation du bouc

[1] C. Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock*, *op. cit.*, p. 240.
[2] G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 335.
[3] R. Brasillach, *La Reine de Césarée*, *op. cit*., p. 70.
[4] *Ibid*., p. 112.
[5] Pièce créée en 1940 au Théâtre des Ambassadeurs.
[6] H. Bernstein, *Elvire*, *op. cit*., p. 552-557. Bernstein est un exemple marquant de dramaturge juif qui subit des attaques multiples du fait de ses origines. C. Meyer-Plantureux rappelle qu'en 1911 déjà, bien avant le nazisme, la pièce *Après moi* avait été l'objet d'une cabale – menée par des antisémites qui organisèrent des manifestations contre une œuvre indigne selon eux d'être jouée – qui avait obligé Bernstein à la faire retirer du théâtre, à la plus grande satisfaction de l'extrême droite. En 1940, la situation s'aggrave et le dramaturge doit s'exiler, privé de sa nationalité française. Brasillach exulte : « Le voilà rendu à sa nationalité véritable : celle de Juif […] frénétique de scandale et d'ignominie », C. Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock*, *op. cit.*, p. 78. Ennemis, les deux auteurs proposent pourtant une image du Juif relativement proche : celle d'un persécuté impuissant.
[7] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 284.

émissaire[1], parce qu'il ne veut pas lui ressembler. Par les persécutions dont il fut victime, ce peuple aurait pu inciter Genet à se retrouver en lui ; pourtant, explique E. Marty, le Juif est le « tabou rival » de Genet ; celui-ci, pour rester tabou, c'est-à-dire adopter la « forme souveraine de l'hétérogénéité dans une société homogène »[2], doit considérer le Juif comme le bouc émissaire dont il se différencie. Le fait d'être bouc émissaire relève d'une « forme non souveraine d'hétérogénéité » car c'est accepter d'être une victime ; or, Genet ne veut pas être la victime soumise, résignée, impuissante. C'est ainsi que E. Marty analyse le malentendu qui fait que Genet est souvent considéré comme antisémite.

Marcel Aymé fut lui aussi suspecté de l'être, et certains propos pouvaient sembler ambigus. Dans *Silhouette du scandale*, le chapitre « Le scandale de l'affaire Dreyfus » résume son point de vue sur l'avenir possible des Juifs. Selon lui, ceux-ci n'auront jamais leur révolution dans la mesure où « Sans exception, ils restent soumis à leurs curés », à leurs maîtres, et même à Dreyfus, « bouc émissaire de premier ordre »[3] qui leur « tient lieu de Talmud et de Thora »[4]. Aymé semble voir en eux un peuple qui s'est toujours laissé persécuter sans être capable de changer ni de s'émanciper. Cependant, les textes d'Aymé révèlent sa haine d'une théorie des races et de la supériorité d'une race sur d'autres. En 1934 déjà, il estime que « la notion de pureté de la race, essentielle pour les nazis, est bien sujette à caution »[5]. Dans un article de 1933, intitulé ironiquement « Vive la race »[6], il imagine un rassemblement d'hitlériens qui, ayant découvert un Juif dans l'assemblée, l'exécutent ; après qu'un orateur a décrit physiquement le type juif, tous se mettent à s'observer avant de s'entretuer jusqu'au dernier. Ce dénouement délirant discrédite toute théorie sur une quelconque hiérarchie entre les races et fait du personnage du Juif la victime d'une bande de fous.

Plus nettement engagé que Marcel Aymé, Sartre s'insurgea contre la mise en scène de *La Reine de Césarée* après la mort de son auteur. Aymé, au contraire, se dit choqué qu'on fasse à nouveau le procès de Brasillach : « Je trouve ignoble qu'on puisse ainsi crier contre un mort »[7]. Toujours marqué par une exécution qu'il avait tout fait pour empêcher, avec d'autres comme Anouilh, il souffrait qu'on salisse la mémoire de Brasillach, et voyait en lui non pas un bourreau, mais une victime. La pièce, écrite en 1940, représentée seulement en 1957, fut pour ainsi dire interdite, ne pouvant être jouée que devant des

[1] Plus encore qu'une figure d'étranger menaçant et dérangeant, tel qu'on l'a présenté dans la première partie, le Juif incarne, du fait de son histoire, le bouc émissaire.
[2] Sur l'hypothèse d'E. Marty, voir le chapitre « La tête de Turc […] c'est tout bonnement moi ».
[3] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 147.
[4] *Ibid*., p. 152.
[5] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 189.
[6] M. Aymé, *Marianne*, 3 mai 1933, M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 187.
[7] M. Aymé, *Paris-Presse*, 24 novembre, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 571.

« invités »[1]. La répétition générale avait été agitée, une autre représentation annulée, des manifestations, en partie menées par des anciens résistants[2], avaient eu lieu pour protester contre la pièce, et le Comité de liaison de la Résistance avait réclamé au préfet de police l'interdiction d'une pièce écrite par un collaborationniste[3]. En prenant position contre la création de *La Reine de Césarée*, Sartre réaffirmait ses idées déjà formulées dans l'essai *Réflexions sur la question juive*, publié en 1946 : il y présentait les antisémites comme des hommes lâches et médiocres, qui « pensent faux » et qui créent une fausse image du Juif, le rendant injustement responsable de tous les maux. Dans *Les Séquestrés d'Altona*, Frantz se rappelle un épisode traumatique : il confie à Johanna avoir tenté en vain de sauver un rabbin polonais que son père avait dénoncé : « ils se sont mis à quatre pour me tenir et les autres l'ont égorgé »[4]. La scène ne représente pas le rabbin ni ne lui donne la parole ; impuissant, il est assassiné pour le seul trait d'identité que ses bourreaux lui reconnaissent : sa judéité et les caractéristiques qu'ils associent à cette judéité. Si Sartre ne semble pas s'identifier aux Juifs, il partage néanmoins avec eux la souffrance d'être fait par le regard des autres ; mais là où les Juifs, selon Sartre, n'ont pas pu se défaire de l'image fausse et négative qu'on se faisait d'eux, lui s'est efforcé de la déformer pour empêcher qu'elle ne le définisse[5].

Le manichéisme apparent du théâtre des auteurs lorsqu'ils mettent en scène des minorités précises découle de leur engagement en faveur des persécutés ; cependant, les images apparemment simples et opposées du bourreau et du bouc émissaire ne satisfont pas les dramaturges, qui s'appliquent à les dépasser en montrant la complexité de ces figures et l'importance de leur rôle dans la société.

Ambiguïté des figures

« Cher bourreau »[6]

Partons de la pièce *Cérémonie pour un Noir assassiné*, qui permet d'étudier la figure du bourreau dans toute sa complexité et ambiguïté. Arrabal, obsédé par le rapport bourreau-victime, y met en scène des tortionnaires singuliers : Jérôme et Vincent, deux amis qui rêvent de théâtre et se sentent des talents d'acteur, de metteur en scène et de décorateur, jouent avec une malle remplie de costumes de grands rôles tels que Don Juan,

[1] *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, sous la direction de Alain Viala, Paris : PUF, 1997, p. 448.
[2] « Depuis la Libération, […] la Résistance […] est devenue le gouvernement », estime Mauriac, *L'Express*, 28 novembre, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 572.
[3] *Ibid*.
[4] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 982.
[5] Voir la partie « Qui est fort selon vous ? ».
[6] Oxymore empruntée au poème « Le Réveil » d'Eugène Lefébure.

Roméo ou Cyrano de Bergerac. C'est à la manière de deux enfants, et avec la même inconscience et le même sadisme, qu'ils torturent et tuent ceux qui se trouvent sur leur passage. Tentant de consoler Luce, leur voisine, de la mort de son père, ils lui font le récit de leur persécution d'un « cul-de-jatte » dont ils regrettent l'ingratitude – « Il a dit aussi qu'on était des sales types et qu'on le tourmentait pour rire »[1] – avant de lui confier qu'ils ont étranglé une jeune femme dont ils étaient épris, Marie. Amoureux de Luce, ils fantasment son meurtre, rêvent de « voir son sang »[2]. Alors que Luce semble partie, ils accusent François d'en être responsable et le tuent avec un couteau. Les noms des personnages que Jérôme et Vincent ont assassinés ou tenté d'assassiner évoquent la pureté ou la sainteté : Marie, Luce – la lumière –, « le Noir François d'Assise », passionné de musique, sont tous bons et innocents. Leurs tortionnaires semblent les choisir selon ces critères, se sentant séduits, attirés par eux.

Si, résumée ainsi, la pièce semble opposer les bons aux mauvais dans un manichéisme sommaire, il faut envisager, pour bien saisir le but d'Arrabal, les deux bourreaux sous un autre angle. En effet, leur insouciance[3] et leur enthousiasme les rendent similaires à des enfants qui jouent et dont les crimes sauvages semblent paradoxalement commis avec innocence : ils ne semblent pas avoir conscience de leur cruauté ni du mal qu'ils font. La figure du bourreau est donc creusée par Arrabal : les deux jeunes hommes ne tuent pas toujours sans explication. Parfois, ils ont été blessés : Marie ne les aimait pas assez, François a fait partir Luce. Derrière la cruauté, une sensibilité affleure. Le bourreau, finalement, ressemble au bouc émissaire ; Arrabal explique, notamment à propos de sa pièce *Les Menottes*, se sentir « tout à fait à l'aise avec les personnages, bourreaux ou victimes, qui entretiennent avec la réalité des rapports très forts, ou bien parce qu'ils sont en train de la transformer, ou bien parce qu'ils sont en train de la subir »[4]. L'intensité qui caractérise le bourreau et la victime les rapproche, les rend presque semblables, et Arrabal se plait à les créer l'un et l'autre avec d'autant plus de facilité qu'il se sent proche d'eux, sans les opposer.

Le refus du manichéisme[5] en faveur de la victime se manifeste aussi chez Ionesco, qui a recours à un symbolisme transparent – celui du noir et du blanc – pour le pervertir. Joséphine, dans *Le Piéton de l'air*[6], assiste à l'apparition d'un Juge d'une « taille de deux ou trois mètres » ou « monté sur un tremplin », d'un « tribunal, tout installé, qui arrive sur

[1] F. Arrabal, *Cérémonie pour un Noir assassiné*, *op. cit*., p. 185.
[2] *Ibid*., p. 202.
[3] Tout à la joie que leur procurent les costumes qu'ils ont enfilés et la répétition qu'ils ont commencée, les deux amis ne se rendent pas compte qu'ils vont être arrêtés par la police.
[4] F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 74.
[5] Voir le chapitre « Par delà le bien et le mal ».
[6] Pièce créée en 1963 au théâtre du Gymnase par J-L. Barrault.

des rails », d'un « assesseur » portant « une cagoule sur la tête », d'un « bourreau blanc avec cagoule blanche » et d'un « gibet ». Face à l'« Index menaçant du juge sur [elle] », Joséphine, qui ne comprend pas pourquoi on la condamne, sanglote : « Pourquoi moi, le bouc émissaire ?... Sans doute parce que je suis moins défendue que tous les autres. […] Je suis l'agneau »[1]. En s'identifiant à l'agneau, figure christique, symbole d'innocence, Joséphine tente d'amadouer des bourreaux inquiétants par l'absence d'explication sur leur identité et sur les raisons de leur condamnation. Contre toute attente, le bourreau, courtois, tente de convaincre Joséphine de se laisser emmener puisque « tout le monde y passe »[2]. Marthe explique à sa mère que ce tribunal et ses bourreaux sont des produits de son imagination qu'elle peut combattre, mais Joséphine est prisonnière de sa vision, dans laquelle elle a le rôle de la victime. Elle ne parvient pas à dépasser les représentations caricaturales du bourreau, s'enfermant et se complaisant dans le rôle de la victime persécutée, victime imaginaire dont Ionesco souligne le ridicule.

Les auteurs portent un regard original sur la figure du bourreau, d'abord en l'envisageant du point de vue de sa fonction sociale réelle, de son utilité dans la société, ensuite en le représentant comme un être supérieur, exceptionnel. Le bourreau, comme le bouc émissaire et la prostituée, exerce une fonction précise au sein de la société ; il émane d'elle, elle a besoin de lui, mais le méprise, rebutée par le caractère ignoble de son rôle. Il suscite donc la haine et se situe dans la marge, malgré son utilité reconnue. Figure ambiguë, le bourreau, lorsqu'il applique la sentence d'une cour, est un justicier en même temps qu'un tueur, exécutant un ordre et un homme. Il est détesté et vénéré, méprisable et adorable. Dans *Le Bagne*, Ferrand, personnage auquel on a confié la charge des exécutions à la guillotine, a conscience des sentiments qu'il suscite dans la prison : « toute la haine pour moi. Je ne m'en plains pas »[3]. Il assume les conséquences de sa fonction : l'hostilité des autres et l'isolement[4]. Aussi mal vu que soit le bourreau dans la société, il fascine.

[1] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 722-728.
[2] *Ibid*.
[3] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 765.
[4] Ainsi, le bourreau ne bénéficie pas de la noblesse du juge dans la mesure où il peut être perçu comme un assassin, exécutant une tâche ignoble. Marcel Aymé questionne ce regard sur ce personnage mal aimé et retourne l'animosité dont il est l'objet contre les juges. Dans *Les Oiseaux de lune*, Valentin prive des hommes de leur apparence humaine en les transformant en oiseaux ; d'une figure de bourreau, Aymé fait un bienfaiteur : l'action de Valentin rend ses victimes finalement meilleures. Dans son article « J'ai écrit *La Tête des autres* parce que je ne crois pas en la justice », il se demande pourquoi le bourreau suscite tant de haine alors que c'est le magistrat qui décide de la sentence, choisissant de faire tuer ou non des hommes, et qu'il s'en tire avec les honneurs, *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1780. En effet, le bourreau n'est que le bras du juge, il exécute sa sentence, il respecte la loi et participe au maintien de l'ordre selon la justice. *La Tête des autres* remet en question la légitimité de ce pouvoir accordé à des hommes faillibles et parfois injustes et partiaux. A. Compagnon rappelle que pour de Maistre, la société s'appuie sur le bourreau et sur la maquerelle et voit dans la prostituée « une seconde figure de la souveraineté liant de Maistre, Baudelaire et Bataille », *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 123. Les dramaturges s'identifient à la fois à ces deux figures et à celle du bouc émissaire : toutes incarnent selon eux des figures d'exception. Certes, le bourreau possède une

Ainsi, l'Ange coctalien agit « avec l'indifférence exquise d'un bourreau »[1] : le charme délicieux de cette créature réside dans son apparente inaccessibilité et dans sa froideur. L'ange n'est pas un être parfait incarnant le Bien : sa beauté remarquable dissimule une force mortelle pour celui qui l'approche. Il est dangereux d'aborder le bourreau, qui, comme l'Ange, est associé à la mort. Il est lié au divin et au sacré, comme le bouc émissaire biblique. Selon de Maistre, « Le bourreau conjoint les rôles du soldat et du prêtre »[2], deux professions, peut-on ajouter, qui amènent à côtoyer la mort de près. De Maistre souligne ce que le bourreau a d'intrigant : « Qu'est-ce donc que cet être inexplicable qui a préféré à tous les métiers agréables […] celui de tourmenter et de mettre à mort ses semblables ? […] c'est un être extraordinaire […] C'est un être sublime »[3].

On retrouve dans ces propos la notion d'élévation chère aux dramaturges ; le bourreau, de personnage ignoble avec du sang sur les mains, passe à un statut supérieur qui lui vient précisément de son choix incompréhensible d'être celui qui met à mort. L'œuvre de Genet témoigne de sa fascination pour cette figure : le bourreau fait partie des grands rôles joués dans le bordel d'Irma, signe d'une consécration que le chef de police rêve d'obtenir. Le personnage du bourreau, violent et insultant comme son rôle l'exige, est tué au cinquième tableau, victime d'une balle tiré par un révolté[4]. L'Envoyé célèbre alors sa « grandeur », sa « recherche de l'immobilité »[5], que seule la mort peut conférer. Dans *Les Nègres*, le bourreau est joué par Village, désigné pour abattre une Blanche qu'il « ensorcelle »[6] avant de l'exécuter. Solange, l'une des deux bonnes rêvant d'assassiner leur maîtresse, s'exalte en imaginant sa propre condamnation et sa mort : « Le bourreau la suit de près. A l'oreille il lui chuchote des mots d'amour. Le bourreau m'accompagne, Claire ! […] Le bourreau me berce »[7]. L'émotion lui fait perdre la distance qu'elle tentait de garder par son récit : elle passe du « elle » au « je », trahissant l'excitation de la proximité avec le bourreau, décrit comme un homme tendre et attentionné. Ghelderode, comme Genet dans *Miracle de la rose*[8], associe le bourreau et la rose, jouant sur l'ambiguïté de cette fleur. Le bourreau de *Hop signor !*, qu'il nomme Larose, « mâche perpétuellement une rose par la

---

forme de pouvoir, celui de donner la mort, tandis que la posture du bouc émissaire semble inférieure ; mais dans les deux cas, on est haï par la communauté.

[1] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 88.

[2] A. Compagnon, « Métapolitique du bourreau », *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 117.

[3] *Ibid.*, p. 117-120.

[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 309.

[5] *Ibid.*, p. 316.

[6] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 508.

[7] J. Genet, *Les Bonnes*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 162.

[8] A la fin de *Miracle de la rose*, Harcamone, meurtrier d'une petite fille, condamné à mort, se trouve, dans une scène fantasmatique, pénétré par un bourreau qui contemple, enivré, le cœur du tueur, « une rose rouge », *op. cit.*, p. 369.

tige »[1]. Amant de Marguerite, il n'hésite pas à l'exécuter en apprenant qu'elle est partiellement responsable de la mort de son mari, le sculpteur Juréal. « La rose, explique Genet, veut dire l'amour, l'amitié, la mort… et le silence »[2] ; il en est du bourreau comme de la fleur qui lui est liée, fleur ambiguë, fragile et forte, belle, séduisante et traîtresse[3]. De même, le bouc émissaire ne se réduit pas, dans le théâtre qui nous intéresse, à une figure de victime faible et soumise.

Ambiguïté de la figure de la victime

Certes, le bouc émissaire est souvent représenté comme un être affaibli physiquement : il n'a pas la force de réagir aux attaques dont il est victime. René Girard s'arrête sur les raisons qui orientent le choix d'un bouc émissaire : « les victimes sont choisies en vertu non des crimes qu'on leur attribue mais de leurs signes victimaires »[4]. Ce serait donc moins les actes que l'apparence qui déterminerait la persécution d'un être plutôt que d'un autre. Les personnages du théâtre qui nous occupe présentent ces signes, les auteurs étant marqués par les horreurs de l'Histoire. C. Lombez analyse le thème du corps « sale, hideux ou mutilé » au théâtre comme un « héritage du traumatisme des événements historiques qui ont émaillé le XX^{e} siècle ». Elle émet une hypothèse selon laquelle il faut peut-être « voir dans cette obsession du corps torturé l'écho de traumatismes profonds liés au vécu de chaque auteur. On sait par exemple qu'Adamov a été interné dans un camp du sud de la France pendant la Seconde Guerre mondiale, que Beckett, en tant qu'étranger, a dû se cacher dans le midi pendant l'Occupation »[5]. Elle évoque ensuite Ionesco et Arrabal, le premier ayant assisté à l'avènement du fascisme en Roumanie, le second à celui de Franco en Espagne et à la guerre. Selon C. Lombez, ces expériences expliqueraient en partie la mise en scène fréquente par les auteurs de personnages « de sadiques, de persécuteurs et de bourreaux », d'*En attendant Godot* à *La Grande et la petite Manœuvre*. Elles expliquent aussi la présence de personnages présentant des signes victimaires et persécutés.

---

[1] M. de Ghelderode, *Hop signor !*, *op. cit*., p. 42.
[2] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 272.
[3] La rose est un « emblème démodé » cachant, « sous ses apparences ultraconventionnelles, un prodigieux travesti végétal », explique C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit*., p. 246. Dans *Haute surveillance* de Genet, le personnage principal, un assassin, confie aux autres détenus son vieux fantasme : « j'ai essayé d'être une rose. Vous n'allez pas rigoler, non, les gars ? J'ai fait ce que j'ai pu », *op. cit.*, p. 97. À la fin de *Miracle de la rose*, le juge, l'avocat, l'aumônier et le bourreau découvrent, à la place du cœur d'Harcamone, « une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté », *op. cit.*, p. 369. Le symbole, bien que modifié par Genet par son association avec des personnages de tueurs plutôt qu'avec l'amour, est emprunté à une tradition poétique ancienne.
[4] R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982, p. 37.
[5] C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^{e} siècle », *Lectures d'une œuvre : En attendant Godot, Fin de partie de Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 54-55.

Adamov précise, dans une didascalie de *Tous contre tous*, que Zenno boite. Même infirmité pour le schmürz vianesque, « tout enveloppé de bandages et vêtu de loques » : « Il a un bras en écharpe et tient une canne de l'autre. Il boite, saigne et il est laid à voir »[1], et se trouve « encore en plus piteux état » au deuxième acte de la pièce. Dans *La Fourmi dans le corps*, Audiberti fait de Ratatinot un personnage de « nain idiot et adulte, ignoble et bavant » – ainsi qu'il le décrit dans son résumé de la pièce –, méprisé et persécuté par tous. Des voix « entendue[s] depuis la scène » donnent à Ratatinot des ordres menaçants : « Chante ! […] Fais le beau si tu ne veux pas qu'on te tire les oreilles ! »[2]. Le « monstre », privé de la parole, « aboie ». Pic-Saint-Pop observe « cette tête de crapaud, ces pattes de perroquet, cette verrue entre les yeux », et décide de l'adopter : « Pauvre chien de nous ! […] Je te soignerai. Je te cajolerai »[3]. Au nain d'Audiberti correspondent les bouffons de Ghelderode. L'auteur ne cherche pas à rendre les personnages sympathiques, ni à attendrir le spectateur sur leur condition ; répugnants, idiots et cruels, ils présentent « de visibles tares : claudications, gibosités, hydrocéphalies variées, sans compter leur laideur faciale aggravée par le fard » ; la didascalie les décrit comme « de répugnants déchets humains ». Pourtant, Folial, un bouffon qui a réussi à s'intégrer dans la société, défend et cherche à aider ces « infirmes »[4] à s'élever sur son exemple. Ghelderode place au centre de son intrigue les bouffons, « répugnants déchets » valorisés par leur maître. En résulte ce que Barthes interprète comme « Une structure absolument paradoxale : l'Actant-Déchet se confond avec l'Actant-Sujet ; confusion de deux actants dans le même acteur. L'Eponge est le Sujet du récit » ; « Tout ceci, poursuit Barthes, peut être rattaché […] à une théorie du Bouc émissaire ». Cette analyse permet d'envisager autrement un type de personnage habituellement négligé ou méprisé : Barthes regrette « qu'il manque « l'Actant-Déchet, Eponge » au schéma actantiel de Greimas », estimant qu'il n'est « peut-être pas de communauté sans déchet intégré »[5].

---

[1] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, *op. cit.*, p. 6.
[2] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit*., p. 189.
[3] *Ibid*., p. 219.
[4] M. de Ghelderode, *L'Ecole des bouffons*, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1963, p. 291-292.
[5] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 119-122. Le théâtre coctalien saisit pleinement la richesse de la figure du bouc émissaire et l'élève. Selon N. Oxenhandler, « la situation-type dans la majorité des pièces de Cocteau » est celle qui met en scène un être persécuté par la société. Ce thème apparaît « dans le théâtre surtout, comme une véritable obsession ». N. Oxenhandler relève aussi la persécution sous une forme estompée dans d'autres pièces coctaliennes comme *Les Parents terribles*. Yvonne, en effet, ivre d'amour pour son fils Michel, ne cesse de le questionner, de lui adresser des reproches, et lui fait un chantage au suicide lorsqu'elle apprend qu'il a rencontré une jeune femme. Quant aux cruels Eugène et aux Mortimer, ils persécutent le Potomak, un monstre aquatique qui s'est réfugié dans une église. « En prise avec une souffrance réservée aux poètes, l'imagination de Cocteau nous offre toujours le même dénouement : le martyre par le prochain », poursuit le critique. *Antigone*, *Bacchus*, ou encore *Œdipe-Roi* s'achèvent sur la soumission, l'échec ou la mort de la victime persécutée. N. Oxenhandler compare l'Antigone de Cocteau à celle d'Anouilh, notant la résistance à l'oppression de la seconde contre la résignation de la première. Antigone, Hans, Œdipe acceptent leur rôle : « C'est en victimes qui doivent souffrir qu'ils s'engagent dans le

Les personnages de victimes assument effectivement leur statut, qui leur permet dans le même temps d'accéder à un statut supérieur. Dans *Bacchus*, Cocteau présente d'abord Hans comme l'idiot du village persécuté par les jeunes. Son apparente déficience mentale peut être interprétée comme un signe victimaire. A la fin de la pièce, la persécution se poursuit : le cardinal décide de placer Hans sur le bûcher et de brûler son corps plutôt qu'un mannequin à son effigie, comme le veut la tradition de la fête des vendanges[1]. L'annonce de la fin sur le bûcher rappelle le sort des sorciers et la théorie exposée par Lévi-Strauss dans *Introduction à l'anthropologie structurale*, théorie que Barthes rapproche de celle du bouc émissaire : dans les deux cas, explique Barthes, la victime est le « Point sur lequel la communauté fixe la maladie (comme un abcès de fixation) et de la sorte l'exorcise, s'en débarrasse »[2]. Dès lors, la fonction du personnage bouc émissaire semble parente de celle du théâtre de nos auteurs : il se démarque par sa différence, provoquant la haine et le scandale, devenant le lieu d'un défoulement cathartique[3] collectif qui permet à la société de se sentir mieux après son lynchage. L'auteur, à travers ses pièces, serait alors la victime d'un public réuni pour soulager ses hontes et ses angoisses à ses dépens. Le bouc émissaire serait la maladie – son corps, marqué, abîmé, infirme, le montre –, mais aussi le remède, l'élément perturbateur, et, paradoxalement, celui qui permet de maintenir l'ordre de la société, la cohésion sociale.

Œdipe est probablement le personnage qui incarne le mieux l'ambiguïté du bouc émissaire. Cocteau le met en scène dans *La Machine infernale*, *Œdipe-Roi* et *Œdipus rex* : persécuté par les dieux, meurtrier de son père, amant de sa mère, il ne parvient pas à échapper à son destin tragique. Les prologues de ces trois pièces ont en commun d'insister sur la cruauté des dieux envers Œdipe :

> Œdipe est aux prises avec les forces qui nous surveillent de l'autre côté de la mort. Elles lui tendent, depuis sa naissance, un piège que vous allez voir se fermer là[4]. […] Ce n'est pas une pièce de théâtre que vous allez voir. C'est un supplice, une cause célèbre, un procès. Un homme au comble de la chance découvre en un jour qu'il était joué par les dieux sans cœur […][5]. Pour que les dieux s'amusent beaucoup, il importe que leur victime tombe de haut. […] Regarde, spectateur, remontée à bloc, […] une des plus parfaites machines

monde », « Le mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 93-107.

[1] Dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Rousseau explique qu'au cours d'une fête ayant pour coutume l'embrasement d'une effigie, on aurait préféré le brûler réellement plutôt qu'une simple réplique de lui mais qu'on a finalement préféré le maintenir en vie pour continuer à le torturer, Paris : Flammarion, 1999, p. 118.

[2] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 122.

[3] Voir le chapitre « Malaise du corps ».

[4] J. Cocteau, « Prologue », *Œdipus rex*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 212.

[5] J. Cocteau, « Prologue », *Œdipe-Roi*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 428.

> construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel […][1]

« Piège », « supplice », « sans cœur », « s'amusent », « victime » : le speaker – dont Cocteau souhaitait jouer la tirade mais en fut empêché –, le Prologue et la Voix qui ouvrent les pièces mettent en avant le sadisme de dieux pour qui la souffrance d'un homme est un divertissement. La peste qu'ils envoient sur Thèbes augmente leur persécution de celle des habitants de la ville et de sa police, qui traquent « le monstre qui se cache »[2], le responsable de ce fléau. L'image de la machine, chère à Cocteau, rend avec force l'idée d'une mécanique enclenchée pour ne plus s'arrêter, mimant une persécution infinie. *Œdipe-Roi*, *Œdipus rex* et *La Machine infernale* ont été respectivement rédigés dès 1925, 1926 et 1932, et créés à la scène en 1937, 1927 et 1934 : le thème œdipien a donc particulièrement occupé Cocteau entre les années 1920 et 1930, au point de lui consacrer trois pièces. Cocteau est séduit par ce personnage traqué, qui lutte en vain contre des forces invincibles qui le dépassent – d'autant plus inquiétantes qu'elles sont invisibles, les dieux n'étant pas représentés sur scène. Le martyre d'Œdipe se lit sur son corps : abandonné, laissé « pendu par [ses] pieds blessés à une courte branche », « les pieds troués »[3], il « tombe de haut ». Marqué physiquement par ses blessures, il aggrave encore les « signes victimaires » en se crevant les yeux. Il est moins coupable d'avoir tué son père et couché avec sa mère que d'être un infirme qu'on a rejeté dès sa naissance ; mais Œdipe est aussi le roi, le héros qui sauve Thèbes du Sphinx, se démarquant de la victime résignée, écrasée par la société. Cocteau et les auteurs de notre étude se démarquent de cette figure mythique en assumant leur rôle de victime, en le voulant ; Œdipe subit l'acharnement des dieux, n'étant par là même pas responsable de son sort ; les auteurs, au contraire, victimes volontaires, choisissent la posture du persécuté, en prennent la responsabilité. Ils proposent une autre manière de vivre le statut de persécuté, le sacrifice volontaire étant une possibilité de s'élever.

Sacrifice

La notion de sacrifice[4] est étroitement liée à celles du bouc émissaire et de la victime : le Noir de *Louisiane*, Hans dans *Bacchus*, sont sacrifiés par une société qui cherche à se rassembler. Par son sacrifice, la victime s'élève, elle est, étymologiquement, rendue sacrée. Le théâtre qui nous occupe met fréquemment en scène ce type d'actions :

[1] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 472.
[2] *Ibid*., p. 537.
[3] *Ibid*.
[4] Voir le chapitre « La corrida ».

ainsi, de la même manière que, dans la Bible, le grand prêtre tue un bouc pour Dieu et en envoie un autre dans le désert, des personnages suppriment un autre personnage, soit en l'éloignant d'eux, soit en lui prenant la vie. Le seizième chapitre du Lévitique décrit le déroulement du rite :

> Aaron confessera sur [le bouc] toutes les fautes des enfants d'Israël et toutes leurs transgressions, comprenant toutes les sortes de leurs péchés. Il les mettra sur la tête du bouc et il l'enverra ensuite au désert par un homme tout prêt. Le bouc emportera sur lui toutes leurs fautes dans une terre désolée […][1]

Le bouc émissaire est donc une victime sacrificielle qu'une société rend responsable de ses maux pour s'en débarrasser. La notion de sacrifice est centrale dans les pièces de Montherlant : de *La Reine morte* au *Maître de Santiago* en passant par *La Ville* et *Demain il fera jour*, l'auteur met en scène de jeunes personnages sacrifiés par leur aînés. Le vieux Roi Ferrante fait tuer la jeune et belle Inès, sa belle-fille ; Georges encourage son fils, Gillou, à entrer dans la Résistance ; Mariana se sacrifie pour suivre son père, Don Alvaro, qui l'a convaincue de renoncer à se marier ; Sevrais accepte d'abandonner Souplier par amour pour lui, influencé par les arguments de l'abbé. Montherlant lui-même, cherchant à saisir la cohérence de son œuvre, remarque que « Le sacrifice d'Abraham est décidément dans [s]on théâtre une obsession »[2], et P. Sipriot remarque que le sacrifice d'Iphigénie l'a tout autant fasciné[3]. Dans les deux cas, il s'agit de l'enfant innocent sacrifié par le père ; à Isaac et à Iphigénie correspondent, dans le théâtre de Montherlant, Gillou et Inès. Les cas de Mariana et de Sevrais, en revanche, s'en distinguent notablement, dans la mesure où les enfants, victimes volontaires, se sacrifient d'eux-mêmes.

C'est la victime volontaire qui, plus encore que la victime sacrifiée, fascine les auteurs : le détour par un roman de Vian, *L'Arrache-cœur*, en témoigne. Le thème du sacrifice est annoncé avec la scène cruelle de la crucifixion d'un cheval par les paysans. Il se poursuit par la rencontre de Jacquemort avec La Gloïre. Cet étrange personnage sur sa barque, ramassant avec ses dents les ordures jetées dans la rivière par les habitants, explique sa fonction à Jacquemort : « on me paie de honte et d'or […] Ils me paient pour que j'aie des remords à leur place. De tout ce qu'ils font de mal ou d'impie. De tous leurs vices. De tous leurs crimes »[4]. Le curé du village constate avec amertume que c'est cet homme, plutôt que l'Eglise, qui leur apporte « la paix de l'âme ». Quant à La Gloïre, il assume son statut de bouc émissaire : face aux horreurs faites par les hommes, il est celui

[1] Lévitique, XVI, 21-22.
[2] Montherlant cité par J. de Laprade, « Préface », H. de Montherlant, *Théâtre*, *op. cit.*, p. XXXI.
[3] Montherlant a par ailleurs écrit un poème intitulé « Prière d'Iphigénie », rappelle P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.*, p. 178.
[4] B. Vian, *L'Arrache-cœur*, *op. cit*., p. 567.

qui a eu honte, « celui qui faiblit… Celui qui se révolte »[1], avant d'endosser la responsabilité de tout ce mal, et de vivre en marge du monde, seul. Il finit par mourir, laissant une place vacante que Jacquemort reprendra. Le passage par ce roman permet d'illustrer la manière dont les dramaturges s'emparent d'un rite biblique pour en tirer ce qui les intéresse, cette figure du bouc émissaire volontaire, qui assume son statut de victime à la fois rejetée et nécessaire à la société. Les allusions chrétiennes du roman – la crucifixion, le curé – nous permettent d'arriver à la figure la plus représentative de l'idée de sacrifice volontaire qui élève celui qui en est capable : le Christ, personnage dont les auteurs s'emparent dans leur théâtre.

« A celui qui te gifle sur la joue droite, tends lui encore l'autre »[2]

Le Christ, figure d'humilité, de fragilité – il est l'agneau qui se sacrifie – et de force à la fois – il sauve les hommes –, se laisse volontairement persécuter, assumant le rôle messianique que Dieu lui a confié. Plus encore qu'Œdipe ou que le Juif, il est la figure idéale du bouc émissaire pour les auteurs. Il sort élevé de et par son martyre, qui l'avait placé au plus bas, victime de la Passion, en proie à toutes les insultes et cruautés des hommes. Que les dramaturges soient catholiques ou athées, ils sont fascinés par ce personnage. Après avoir exploré la face scandaleuse du Christ[3], qui explique en partie l'attrait qu'il exerce sur les auteurs, il s'agit ici d'envisager la figure christique dans son ambiguïté, celle qui lui fait endosser à la fois le rôle de la victime humble et consentante et celui du sauveur.

Plusieurs pièces font de Jésus un personnage éloigné du Christ en pleine gloire, adoré par ses fidèles, montrant le chemin, prêchant la bonne parole. Le Christ triomphant n'intéresse pas les dramaturges : ils lui préfèrent le persécuté, l'innocent résigné. Pour autant, sa résignation est une force : elle est acceptation de sa mission, de ce qu'il doit être pour le monde. Ghelderode, dans *Barabbas*, met en scène un Christ prostré, « qui ne dit rien »[4]. Son silence insupporte ceux qui l'entourent : Barabbas, son codétenu, le provoque pour le faire sortir de son mutisme, et Judas, rongé par la culpabilité, souffre de voir « Jésus, indifférent, sans colère, sans reproches »[5]. L'impassibilité du personnage, Barabbas le comprendra plus tard, est la marque de sa détermination ; Jésus n'essaie pas, comme lui, d'obtenir sa grâce par le peuple, il ne cherche pas à être aimé ni sauvé à tout prix : il sait que son salut viendra, plus éclatant. Ayant compris que « S'il faut choisir un

[1] *Ibid*.
[2] Matthieu, 5, 39.
[3] Voir le chapitre « Attrait pour la religion ».
[4] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 75.
[5] *Ibid*., p. 148.

crucifié, la foule sauve toujours Barabbas »[1], il accepte son martyre avec dignité sans s'abaisser à supplier pour sa vie, alors que Barabbas est prêt à toutes les compromissions pour sortir de prison.

A l'instar de Ghelderode, Sartre aurait pu dire : « Je ne crois pas au Christ, mais je l'aime »[2]. Sa première pièce, *Bariona*, met en scène un homme déterminé à tuer le Christ, dont on annonce partout la naissance. Homme de révolte, refusant toute compromission, Bariona hait Jésus pour ce qu'il est et prône : « on nous envoie un agneau mystique qui nous prêche la résignation et qui nous dit : « Faites comme moi, mourez sur votre croix sans vous plaindre, en douceur, pour éviter de scandaliser vos voisins » ». Il voit en Jésus un être faible qui appelle les hommes au renoncement, et veut en préserver les siens : « Mon peuple, devenir ça : un peuple de crucifiés consentants. Mais qu'es-tu donc devenu, Jéhovah, dieu de la Vengeance ? »[3]. Alors que Jésus n'est que pardon et tolérance – « Continuez d'aimer vos ennemis et de prier pour ceux qui vous persécutent »[4] – Bariona est plein de rancune et de haine. Son revirement final donne raison au Christ, auquel il décide de consacrer sa vie. Jésus n'apparaît pas autrement dans la pièce qu'à travers les propos des autres personnages qui l'attendent ou le craignent[5]. Le choix de l'auteur de ne pas le représenter ne minimise pas l'importance de cette figure : Sartre, par la prise de conscience de Bariona, prêt, lors du dénouement, à se sacrifier pour sauver le Christ, montre le pouvoir de ce dernier sur les hommes, malgré son âge – il n'est qu'un nouveau né au moment où Sartre situe l'action – et son absence scénique.

La représentation du Christ dans ces deux pièces reste malgré tout relativement traditionnelle, montrant le Fils de Dieu comme le sauveur et la victime volontaire auquel mêmes les criminels les plus orgueilleux et hostiles se rallient. La réflexion des auteurs sur la figure christique devient plus intéressante lorsqu'ils la confondent avec leurs personnages, qui s'identifient à elle. Il est en effet dans ce théâtre des figures christiques multiples, dont la parenté avec Jésus est plus ou moins flagrante. Ces personnages sont tantôt masculins, tantôt féminins, parfois nobles et dignes, parfois burlesques. Les dramaturges font d'eux les personnages principaux de leurs pièces et leur prêtent des traits christiques – du choix du sacrifice à l'acceptation du martyre, en passant

[1] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 444.
[2] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 97.
[3] J-P. Sartre, *Bariona*, *op. cit*., p. 1162.
[4] Matthieu, 5, 44.
[5] Sartre précise que le Christ « ne paraît pas dans la pièce », *Bariona, op. cit.*, p. 1163.

par l'amour de son prochain, la foi, l'humilité, le don de guérisseur[1] –, des actions – chasser les marchands du Temple –, ou encore des paroles.

Il arrive que la mise en scène soit parodique ; dans *Tête de bois*, Ghelderode imagine un poète, qui, entendant une fusillade, reprend la parole du Christ, se prenant pour lui : « Mon Dieu !... pardonnez-leur… ils ne savent pas ce qu'ils font ! »[2]. Le personnage, orgueilleux et poseur, est une figure burlesque du Christ. De même, Estragon, dans *En attendant Godot*, veut marcher pieds nus, comme « Jésus l'a fait » : « Toute ma vie je me suis comparé à lui » ; « Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? »[3], lui rétorque Vladimir, ridiculisant son ami. Quant à Arrabal, dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, c'est à un prisonnier, Toscan, qu'il fait jouer le rôle du Christ au cours d'une représentation dans la prison : il y apparaît le temps de guérir un curé torturé et exécuté[4].

Plus généralement, les personnages sont des figures du Christ à la fois dégradées et compliquées. Le Christ, personnage dont les auteurs révèlent l'ambiguïté – il est à la fois une figure de scandale et d'humilité –, est rendu plus équivoque encore à travers des personnages qui revendiquent son influence ou sa parenté avec eux. Scandaleux car athées ou blasphémateurs à la foi défaillante, menés par un dessein ambigu, tantôt pitoyables et écrasés, tantôt charismatiques, ils sont réhabilités par leurs auteurs grâce au sacrifice qu'ils sont prêts à faire d'eux-mêmes, à l'image du Christ. Il arrive que les figures christiques soient incarnées par des personnages religieux : ce choix des auteurs semble logique, les hommes et femmes d'église prenant pour modèle le Christ[5], mais les dramaturges font de ces personnages des êtres ambigus. Montherlant, qui, « dans les années 30-40, […] repousse le christianisme car, pour lui, c'est la religion du Dieu crucifié donc du trépas »[6], multiplie pourtant dans son théâtre les figures christiques, du Cardinal d'Espagne aux sœurs de Port-Royal. Cisneros se compare au Christ, évoquant « [s]on visage couvert de crachat » ainsi que les complots et persécutions dont il est l'objet ; quant à la trahison de Cardona à la fin de la pièce, elle rappelle celle de Judas[7]. Cisneros n'est pourtant pas une figure christique traditionnelle : le long entretien qu'il a avec la reine Jeanne lui fait

[1] Comme Œdipe avec ses pieds percés, le nain d'Audiberti et les bouffons de Ghelderode, le Christ, avec ses stigmates, porte des signes victimaires, mais à l'inverse d'eux, il est, dans le même temps, celui qui guérit, qui sauve les autres, cumulant les statuts de malade, de maladie et de guérisseur.
[2] M. de Ghelderode, *Tête de bois*, *op. cit*., p. 86.
[3] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 68.
[4] F. Arrabal, ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *op. cit*., p. 193.
[5] Dans *Images de la vie de Saint François d'Assise*, un ivrogne prend François pour le Christ : « C'est l'idée du Christ ou peut-être le Christ » ; « On le bouscule. On le frappe. Il chancelle. Il sourit » ; le Christ apparait alors à François et lui dit ceci : « Humilie-toi afin que tu grandisses, et jamais tu ne seras si grand qu'à genoux », *op. cit*., p. 41-46.
[6] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II*, *op. cit*., p. 24.
[7] H. de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne, Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972. Pièce créée en 1960 à la Comédie-Française par J. Mercure.

prendre conscience de sa propre ambiguïté et du caractère trouble de ses ambitions. Elle lui ouvre les yeux sur le désir de pouvoir qu'il refusait d'admettre et qui l'oppose au Christ.

Même ambiguïté avec le personnage de Sœur Angélique de Saint-Jean dans *Port-Royal*[1]. Celle-ci devient le porte-parole des sœurs du monastère. L'Archevêque, les ecclésiastiques, le Grand Vicaire, le père de Sœur Gabrielle et le lieutenant civil défilent au couvent pour les exhorter à la soumission avant de punir les sœurs accusées, les condamnant après que l'une des leurs, Sœur Flavie[2], les a dénoncées. Angélique de Saint-Jean attribue la persécution dont les autres sœurs et elle sont victimes à leur vertu – « la vérité emprisonne. Et l'innocence emprisonne »[3] – et revendique pour elles ce statut de victimes : « nous ne redoutons pas la persécution, nous l'espérons et l'attendons »[4]. Ainsi, la persécution, vécue comme une épreuve établissant la valeur de celui qui en est victime, est voulue. Le bouc émissaire, par un renversement total, devient l'être supérieur, que l'acceptation de la souffrance et la mise au ban de la société rendent plus fort[5]. La comparaison que la sœur établit entre le Christ et elles – « Le monde nous hait comme il a haï Jésus Christ »[6] – les élève au statut de martyres, et fait de la haine des autres une preuve de la grandeur des sœurs[7]. Montherlant fait cependant de Sœur Françoise Angélique de Saint-Jean un personnage religieux ambigu, puisqu'elle confie, à la fin de la pièce, avoir perdu la foi : « j'ai franchi les Portes des Ténèbres »[8].

Ghelderode cultive non sans provocation l'ambiguïté dans *Mademoiselle Jaïre* avec le personnage du Roux guérisseur. Lors d'une scène de carnaval, on voit « Des croix » et « trois condamnés » : « le Roux et deux affreux filous ». L'analogie avec le Christ est confirmée avec cette réplique d'un chansonnier : « je chante la vraie complainte sur les exploits du sauveur à tête rousse »[9], mais surtout avec sa guérison miraculeuse de Blandine[10], que tous croyaient condamnée. L'originalité de cette figure christique réside dans la couleur de ses cheveux ; on sait en effet que les roux ont régulièrement été des boucs émissaires[11] : au Moyen-âge, on associait leur couleur de cheveux à celle des

[1] Pièce créée en 1954 au Théâtre-Français par J. Meyer.
[2] Sœur Flavie les a trahies en rédigeant une liste de dénonciation de sœurs coupables selon elle.
[3] H. de Montherlant, *Port Royal*, *op. cit*., p. 1024.
[4] *Ibid.*, p. 1006.
[5] Il s'agit d'une perspective chrétienne, qui place les « derniers » selon la société au premier rang selon Dieu, voir le chapitre « Dramaturge : profession d'humilité ».
[6] *Ibid.*, p. 1056.
[7] Montherlant, évoquant les Français de 1954, et, plus largement, les Européens, souligne l'actualité de sa pièce, qui rappelle « combien la persécution fut semblable à celles d'aujourd'hui ». Il établit des liens entre l'époque lointaine de Port Royal et celle du début de la guerre d'Algérie, avec son lot de victimes innocentes, H. de Montherlant, « Du côté de la souffrance », *Théâtre*, *op. cit*., p. 919.
[8] H. de Montherlant, *Port Royal*, *op. cit*., p. 1050.
[9] M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, *op. cit*., p. 247-252.
[10] Blandine aussi se compare au Christ, *ibid.*, p. 257.
[11] En Égypte ancienne, le dieu malfaisant Seth est roux ; c'est ce qui explique certaines traditions égyptiennes, hostiles aux roux.

flammes de l'Enfer, et on les accusait d'être en rapport avec les démons. Le personnage du Roux intrigue les villageois, inquiète, et, dans le même temps, est une figure de sauveur.

Marcel Aymé imagine, dans *Vogue la galère*, une figure christique pathétique privée de salut et empêchée de sauver les hommes. En donnant à deux personnages protagonistes les prénoms Lazare et Simon, l'auteur invite les spectateurs à une lecture religieuse, ou du moins à convoquer leurs connaissances bibliques pour interpréter la pièce. Lazare prend la tête de la galère pour y répandre l'amour, l'amitié et la fraternité, mais son ami intime, Simon, le trahit et le fait exécuter. Difficile de ne pas rapprocher ces deux personnages de Jésus et de Judas, mais surtout de Pierre, second nom de Simon, son apôtre le plus cher[1]. Pierre renia Jésus malgré son attachement à lui, comme Simon, dans la pièce, ordonne la mise à mort de Lazare, refoulant l'émotion et les larmes que provoque cet abandon. Lazare, résigné, renonce à convaincre les hommes et à transmettre son message de paix et d'amour, voyant que les galériens, plutôt que la liberté, préfèrent la soumission à un chef autoritaire et sans morale. Sa bonne parole ne touche plus les hommes : il n'a plus qu'à mourir, sans promesse de résurrection, différent en cela du Lazare biblique et du Christ.

C'est probablement dans le théâtre de Sartre, auteur à l'athéisme hautement affirmé, que l'abondance des personnages christiques surprend. On pourrait supposer que la figure du Christ n'est évoquée que pour être parodiée, rejetée ; les personnages sont des figures dégradées du Fils de Dieu : athées, pitoyables, mis en échec, ils semblent permettre à l'auteur de se moquer de ce Dieu crucifié. Pourtant, ces mises en scène témoignent d'une fascination de l'auteur pour le Christ, auquel ces héros ambigus s'identifient. Dans *Les Mouches*, alors que, guidé par le pédagogue, Oreste proclame son athéisme, il fait le choix de se sacrifier pour le peuple de Thèbes. Tel le Christ sur la croix, il doute et s'adresse à Zeus, comme Jésus à Dieu au moment d'expirer[2] : « tu m'es témoin que je n'ai jamais voulu que le Bien. A présent, je suis las, je ne distingue plus le Bien du Mal et j'ai besoin qu'on me trace ma route […] manifeste-moi ta volonté par quelque signe, car je n'y vois plus clair du tout ». Au doute se substitue ensuite une détermination affermie : la foi de Jésus est renforcée, tandis que celle d'Oreste vacille définitivement. Jupiter a répondu à sa prière par un signe divin : « La lumière fuse autour de la pierre », provoquant l'éclat de rire d'Electre – « Ha ! Ha ! Il pleut des miracles aujourd'hui ! » – et la désillusion d'Oreste, déçu par une parodie de révélation qui ne le touche pas. Si Oreste s'éloigne notablement du Christ en ne cherchant pas le courage en Dieu, il assume cependant comme lui la responsabilité de tous. Il se veut « voleur de remords »[3] et s'adresse ainsi aux Thébains :

[1] « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église », Matthieu, 16,18.
[2] « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », Matthieu, 27, 46.
[3] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 38-40.

« Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, […] tout est à moi »[1]. Sartre s'identifie à ce personnage athée, obsédé par la recherche de « son acte », déterminé à assumer ses choix et prêt à se sacrifier pour les hommes.

Dans *Les Séquestrés d'Altona*, la parodie de la figure christique est tout aussi visible, mais, comme dans *Les Mouches*, ne se départ pas d'une forme de fascination pour Jésus. Frantz, après avoir cité un psaume célèbre – « De profundis clamavi »[2] – et confié se sentir investi d'une mission faisant de lui le témoin de l'humanité, fête son anniversaire ; sa sœur, Leni, lui apporte un gâteau pour ses trente-quatre ans. Il meurt à la fin de la pièce, à un âge très proche du Christ, duquel il emprunte les gestes. En effet, « il coupe deux tranches du gâteau » puis « verse du champagne dans deux coupes », répétant les formules de l'Eucharistie : « Ceci est mon corps […] Ceci est mon sang »[3]. Aux symboles de l'Eucharistie[4], le pain et le vin, se substituent des aliments en rapport avec la fête, éloignés de la solennité du sacrement chrétien. Pourtant, Frantz agit avec dignité : s'il s'est d'abord caché dans la maison paternelle pour échapper aux autorités, il fait ensuite le choix de cette séquestration ; il est une victime de l'Histoire et de la méchanceté des hommes, qu'il cherche à défendre devant un tribunal imaginaire, malgré son isolement volontaire du monde. De la même manière que le Christ demande à Dieu de pardonner aux hommes[5], Frantz cherche à obtenir la clémence de ce tribunal. La propre angoisse sartrienne du jugement et de la sentence du public transparait dans les propos de Frantz, mais, comme son personnage, Sartre s'expose aux spectateurs, prêt à endurer leurs éventuelles attaques et condamnations.

La figure christique la plus développée et la plus ambiguë est probablement celle que Sartre a imaginée pour *Le Diable et le Bon Dieu*, à une période où il est influencé par Genet et par son imaginaire du Mal. La pièce, quasiment contemporaine dans l'écriture du *Bacchus* de Cocteau, créé la même année, en 1951, a pour personnage principal – comme celle de Cocteau – un homme ambitieux, imposteur, athée, qui prend paradoxalement comme modèle le Christ. Si Hans, le personnage coctalien, est ouvertement scandaleux d'un bout à l'autre de la pièce, le personnage sartrien est plus complexe. Après une vie de haine et de meurtre – il a assassiné son propre frère –, Goetz aspire lui aussi à l'amour. Le Christ lui sert de modèle, d'abord pour provoquer[6], ensuite pour trouver sa voie, celle du sacrifice, de l'envie de dédier sa vie au service des hommes. Alors que Schulheim le

[1] *Ibid.*, p. 69.
[2] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 914. Il s'agit du psaume 130-1, Livre des Psaumes.
[3] *Ibid.*, p. 973.
[4] Elle célèbre le sacrifice du Christ.
[5] « Pardonne leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font », Luc, 23, 34.
[6] Voir le chapitre « Attrait pour la religion ».

couvre d'insultes et de coups, il ne riposte pas, trouvant la force en Dieu et s'offrant, victime consentante : « Je ne frapperai pas. […] Comme Dieu m'aime ! J'accepte tout »[1]. Lorsque Heinrich lui annonce l'agonie de Catherine, Goetz, se rendant à son chevet, est touché par ses supplications : « Sauve-moi Goetz [...] je ne suis pas coupable. Si tu m'aimes, sauve-moi ! ». Comme le Christ guérisseur et faiseur de miracles, il tente de la sauver – « Je vais demander au Christ de me donner tes péchés […] si je reviens vers toi avec une face rongée de lèpre [...] me croiras-tu ? » – et propose un « marché » au Seigneur : « Donne-moi tes blessures ! Donne-moi la plaie de ton flanc, donne les deux trous dans tes mains »[2]. Voyant le Christ sourd à son appel, il se poignarde les mains, criant à Catherine et au peuple que de ses plaies coule « Le sang du Christ ». Le miracle n'a pas lieu : imposteur jusqu'au bout, Goetz s'est infligé à lui-même les blessures, Dieu ne lui répond pas et Catherine meurt. Haï de tous, Goetz renonce, figure avilie d'un Christ sans salut submergé par la haine malgré ses efforts.

Ainsi, les auteurs, plutôt que la victime passivement soumise à la persécution, ou, à l'inverse, la victime qui n'assume pas son statut, affectionnent les personnages qui revendiquent cette posture, de la même manière qu'eux-mêmes se proclament les têtes de Turc de leur entourage, de la critique et du public. Le Christ est la parfaite illustration pour les dramaturges de la victime qui s'élève paradoxalement par l'assomption de ce statut habituellement dévalorisé. Un renversement se produit : en résultent des postures complexes et ambiguës, et un théâtre de l'instabilité marqué par des figures et des rôles réversibles.

[1] La comparaison entre Goetz et le Christ ne cessera d'être développée tout le long de la pièce. Convaincu que « le Seigneur [l]'a choisi pour effacer notre péché originel », Goetz s'efforce de faire le Bien autour de lui. Au cours du cinquième tableau, Sartre le fait intervenir au milieu d'une scène qui le révolte : Tetzel vend des indulgences aux lépreux. Hors de lui, Goetz les insulte avant de leur rappeler que « Le Christ a chassé les marchands du Temple », insinuant un parallèle entre cette action du Fils de Dieu et sa propre intervention, J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 433-444.
[2] *Ibid.*, p. 459-461.

2.3. Un théâtre de l'instabilité et de l'ambiguïté

Au cœur du théâtre étudié règne la notion de réversibilité ; on y échange les rôles, on y met en scène le changement sans souci de vraisemblance : tout y est possible, du moment que les rapports ne se figent pas. Tout et tous sont susceptibles de subir des altérations, des modifications. La paralysie est l'ennemi de ce théâtre, qui fait l'apologie du mouvement[1], mais aussi du changement[2], de la transformation spectaculaire. C'est l'ambiguïté et l'instabilité générales des êtres et de leurs rapports ainsi qu'un travail de métamorphose permanent qui permettent de dépasser les images figées, étouffantes. La reprise des grandes figures croisées au fil des pièces[3] permettra de déstabiliser les postures artificiellement établies par les auteurs comme par le public afin de révéler l'un des buts fondamentaux de ce théâtre : l'échange et le jeu.

La métamorphose

« Les religions, les mythologies et les arts font souvent appel à la métamorphose, constate E. Jacquart. Les dieux se transforment ou transforment les créatures en animaux, en arbres, en fleurs ou en rochers. Dieu – celui de la Genèse – crée l'homme à partir d'une poignée de poussière et Eve à partir d'une côte enlevée à Adam »[4]. En effet, le changement de forme, physique ou moral, a abondamment inspiré la littérature : d'*Amphitryon* à Kafka en passant par Ovide et Apulée, la modification morphologique est un thème affectionné pour son potentiel dramatique et pour les questions qu'elle soulève, notamment sur l'identité et le sujet.

E. Jacquart souligne les liens privilégiés entre le théâtre et la métamorphose ; cette dernière a « partie liée avec les exigences propres au genre théâtral : la nécessité d'étonner, de susciter l'illusion, le rire ou la crainte, de matérialiser les fantasmes et les hallucinations »[5]. Le théâtre, parce qu'il est un lieu où l'on devient un autre, où l'on joue

[1] Voir le chapitre « Au cœur de la dramaturgie du scandale : le mouvement ».
[2] « Je veux retenir que le théâtre […] signifie non seulement le goût du travesti mais l'appel du changement », affirmait Audiberti dans *La Revue théâtrale* en 1948, G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 296.
[3] La victime, le bourreau, le saint, le juge, la prostituée, le gardien, le bâtard.
[4] E. Jacquart, « Notice », *Rhinocéros*, E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1685.
[5] *Ibid*.

un rôle, où l'on se déguise[1], parce qu'il est un lieu d'illusions, de représentations, est propice à la métamorphose. « Pour jouer, il faut se prendre pour un autre. Je me prenais pour Kean, qui se prenait pour Hamlet, qui se prenait pour Fortinbras »[2], explique Kean, ce célèbre acteur auquel Sartre fait remarquer le lien étroit entre métamorphose et théâtre. Celle-ci intervient en amont de la représentation, concerne l'auteur, envahit la scène, gagne la salle et, parfois, le monde. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco identifie le théâtre à un « caméléon »[3] : à l'image de ce reptile aux couleurs changeantes, le théâtre est le lieu de la métamorphose incessante et généralisée.

Avant de s'intéresser aux fins et significations de la métamorphose, il convient d'en observer la diversité et le polymorphisme ainsi que les matérialisations scéniques. Dans le théâtre que nous étudions, toutes ses formes semblent représentées, parfois simultanément. Il peut s'agir d'une transformation physique ou mentale, morale, intellectuelle voire spirituelle, autrement dit, elle est à la fois exploitée dans ses sens propre et figuré. Les auteurs multiplient les procédés de mise en scène pour représenter la métamorphose, ayant autant recours à un jeu avec l'espace, à des techniques d'éclairage et au travestissement qu'au jeu des acteurs et au langage, dont le pouvoir est réaffirmé.

La fonction traditionnelle de la métamorphose au théâtre réside dans sa force dramatique ; elle constitue une péripétie particulièrement spectaculaire et efficace. Ainsi, ce qu'E. Jacquart dit du théâtre de Ionesco nous semble valable pour l'ensemble du théâtre étudié : « l'usage surprenant et systématique de la métamorphose s'inscrit dans une perspective dramaturgique : il s'agit, pour l'auteur, de maintenir l'intérêt du public »[4]. Ce thème présente en effet des ressources multiples pour un théâtre qui privilégie le mouvement et le changement au point de rendre la métamorphose vertigineuse, infinie. Dans *'adame miroir*, Genet imagine une série de transformations qui touchent un matelot, son Image dans le miroir et un Domino. Tout est brouillé dans ce ballet, et le spectateur, étourdi, se laisse porter par la succession, la ronde des métamorphoses[5].

Le travestissement s'impose pour mettre en scène de manière évidente la métamorphose : un nouveau costume suffit à faire comprendre la transformation d'un personnage ; la métamorphose mentale, elle, est exprimée par le changement de jeu des acteurs. M-C. Hubert note dans le théâtre d'Audiberti le recours fréquent au « changement

[1] Le moyen de métamorphose le plus évident au théâtre est le travestissement, qui permet à l'acteur ou à un personnage, par le costume et le jeu, de devenir un autre, de changer d'identité, le temps de la représentation.
[2] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 644.
[3] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 428.
[4] E. Jacquart, « Notice », *Rhinocéros*, E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1555.
[5] C'est aussi le cas dans sa pratique d'autres genres littéraires : le poème « La Galère » et le roman *Pompes funèbres* sont traversés par des métamorphoses si nombreuses que plus rien ne paraît stable.

brutal de personnalité » des personnages, à la « péripétie intérieure »[1] ; c'est en effet le cas pour les personnages féminins au centre de deux de ses pièces les plus célèbres[2]. Les auteurs affectionnent la dimension spectaculaire de ces péripéties intérieures, qui se manifestent bruyamment, avec éclat. L'artifice de l'enivrement permet aux dramaturges de trouver un prétexte à l'invention de scènes destinées à faire sensation[3].

La métamorphose ne se limite cependant pas pour eux à sa seule fonction dramatique ; elle doit être rattachée à une esthétique baroque liée à la fois aux notions de mouvement, d'inconstance et d'illusion. Il s'agit donc à présent d'envisager la métamorphose comme une illusion, un fantasme, quel que soit le sens – positif ou négatif – que l'on donne à ces termes. Premier fantasme sur lequel nous nous arrêterons : celui qui consiste à rêver de devenir un autre[4]. Ainsi, Lorna, la Blanche raciste de *Louisiane*, a une révélation à la suite de ses discussions avec Jessie, et clame sa métamorphose, qui ne sera qu'illusoire et provisoire : « Je suis une Négresse, moi, et plus négresse que toutes les Négresses que vous avez pu voir, parce que j'ai choisi d'en être une »[5]. La métamorphose est donc souvent une illusion, mais une illusion dont l'effet est remarquable, à la fois sur le personnage concerné par elle et sur ceux qui assistent à la transformation. Chantal, dans *Le Balcon*, est une simple prostituée lorsqu'elle se trouve dans le bordel ; dans la rue, elle devient une révolutionnaire[6]. La métamorphose s'effectue ici par le déplacement d'un personnage dans un autre espace que celui auquel il appartient. A. Ubersfeld mentionne la « possibilité de transformation » que permet au théâtre le « glissement d'un élément d'un ensemble dans l'autre »[7].

---

[1] M-C. Hubert, « Qu'est-ce que le théâtre abhumaniste ? », *Audiberti, Poète, romancier et dramaturge*, *op. cit*., p. 121.
[2] Voir le chapitre « Tentation de l'immobilité ».
[3] L'alcool – étudié plus haut dans son rapport à la démesure – provoque en effet une métamorphose à la fois physique et mentale. Dans *Histoire de Vasco*, Vasco, d'un naturel peureux et peu héroïque, se décide à agir grâce au vin, devenant courageux et oubliant toute réserve. La même transformation gagne Hugo dans *Les Mains sales* : ivre, il oublie sa timidité et ose braver Hoederer à grands cris.
[4] On pense à *La Belle et la Bête* de Cocteau. Dans l'œuvre de Marcel Aymé, ce type d'intrigue est omniprésent ; dans « Le Passe-muraille », Dutilleul, employé de troisième classe humilié par son patron, devient un cambrioleur célèbre, perçu comme « un surhomme, un génie », par ses collègues. La nouvelle s'achève cruellement pour Dutilleul, qui reste coincé dans un mur, *Le Passe-muraille*, Paris : Gallimard, 1943, p. 10. Dans « La Belle image », Raoul Cérusier, homme médiocre, change soudainement de visage et d'identité : il devient le très séduisant Roland Colbert et charme sa propre femme, jusqu'à la chute, qui lui fait retrouver son existence banale, *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit*. Même progression, ou plutôt régression, dans « Aller retour » : Justin Galuchey, après s'être rasé la moustache, devient un chef de service qui dégage « une atmosphère de scandale ». Il va même jusqu'à s'autoriser la profération de jurons, qu'il « érige […] comme un phallus de scandale ». Son supérieur et sa femme sont choqués par son comportement, estimant inadmissible « pareille discordance aux habitudes ». La réalité le ramène, à la fin de la nouvelle, à sa médiocrité naturelle, *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, p. 129. Ce rapide parcours des nouvelles de Marcel Aymé permet de rendre compte de l'obsession que constitue pour lui le thème de la métamorphose, envisagée comme le résultat d'un fantasme de transformation.
[5] M. Aymé, *Louisiane*, *op. cit*., p. 811.
[6] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 314. Voir le chapitre « La figure de la prostituée ».
[7] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 141. Il en va de même pour Stanislas : il est un pauvre poète anarchiste pourchassé par la police, jusqu'à son introduction secrète dans la chambre de la Reine le soir

La métamorphose, matérialisée sur scène par des artifices dramaturgiques aussi divers que le jeu des acteurs, le déplacement des personnages, les déguisements ou même l'alcool, constitue donc une péripétie appréciée des dramaturges, mais elle dépasse les limites de la scène. Fantasme prêté aux personnages par les auteurs, la métamorphose sur scène satisfait aussi un désir du public. Marcel Aymé, dans *Silhouette du scandale*, évoque « un besoin du public, besoin de mouvement, de transformation, et qui serait une espèce de rut intermittent avec des intervalles de calme plat »[1]. Ainsi, la métamorphose serait source de plaisir. B. Dort pense que le plaisir du spectateur vient de la possibilité de « jouir du sentiment d'être à la fois soi-même et un autre et de pouvoir vivre une incessante transformation »[2]. A ce plaisir s'ajoute celui de voir représentées sur scène des métamorphoses spectaculaires. Ce besoin du public est aussi celui des auteurs, qui non seulement placent au cœur de leur théâtre le thème de la métamorphose, mais se sentent eux-mêmes le siège de transformations. Montherlant – « après avoir fait alterner en lui tant de personnalités diverses que ses contemporains l'ont surnommé Protée »[3] – note en lui une tendance à la métamorphose et en fait une condition pour être un écrivain respectable : « O public ! ô critiques ! pourquoi oubliez-vous toujours qu'un bon auteur est Protée ? »[4]. Cette divinité marine échappant à ses adversaires, insaisissable pour qui veut l'enfermer dans une apparence, constitue une belle métaphore du dramaturge[5].

Second fantasme lié à la métamorphose : celui de transformer le monde par le théâtre, fantasme qui, chez les auteurs, complète celui de devenir autre. Le théâtre et la religion sont « les deux principaux lieux de transformation de notre culture »[6], selon E. White, qui aborde ce thème en analysant *Pompes funèbres*. Le fait de rapprocher ces deux institutions – Genet mêle le lexique propre à chacune d'elles – consacre le pouvoir d'action

---

même du cérémonial en l'honneur du Roi, décédé. Au moment où Stanislas entre par la fenêtre, la Reine, « *poussant un cri terrible* », l'appelle Frédéric, le prenant pour son époux défunt, lui prêtant cette identité. La métamorphose est représentée sur scène par le mouvement physique d'un personnage, qui le fait devenir l'opposé de ce qu'il était, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1076.

[1] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 35.

[2] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 78.

[3] Montherlant parle ici de lui-même à la troisième personne, H. de Montherlant, « Avant-Propos », « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 15-16.

[4] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 180.

[5] Cette métaphore est proche de celle que Ionesco établit entre le caméléon et le théâtre. Quant à Genet, Sartre a analysé son évolution, qui se résume en trois grandes métamorphoses. La première est une conversion au Mal : d'innocent, Genet devient voyou puis voleur ; la deuxième fait de lui un esthète ; la troisième le transforme en écrivain. Ces métamorphoses sont chacune, selon Sartre, une « révélation constituante qui s'est opérée un jour par la médiation d'autrui », *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 11. L'analyse sartrienne pourrait être discutée si Genet lui-même n'avait pas décrit en 1967 ce sentiment de métamorphose profondément ressenti dans sa chair qu'il raconte dans *Le Captif amoureux* : « je fus attentif à la manière dont s'enlevait par lambeaux de mon corps au risque de me laisser nu et blanc la noire et certainement épaisse morale judéo-chrétienne », cité par J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 127. Sa métamorphose semble à la fois être une mort, celle d'une identité passée, et une naissance, comme le suggère l'atmosphère de pureté créée par la blancheur et la nudité.

[6] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 284.

du théâtre. Le théâtre serait métamorphose et engendrerait la transformation de ceux qui s'y trouvent. La théorie d'Augusto Boal selon laquelle, au théâtre, « tous (acteurs et spectateurs) [doivent être] les protagonistes des transformations nécessaires de la société »[1] semble déjà à l'œuvre dans le théâtre qui nous occupe[2]. Ionesco[3] réfléchit à la question de l'éclairage au théâtre pour représenter la métamorphose. E. Jacquart explique notamment l'importance de la lumière dans le théâtre de Ionesco par la lecture marquante qu'il a faite des auteurs mystiques, pour lesquels la lumière éclatante transfigure le monde[4]. Un exemple suffit à rendre compte de la faculté de la lumière à transformer ceux qu'elle enveloppe. Dans *Le Piéton de l'air*, un « pont d'argent, éblouissant de lumière », « chevauchant les cimes lumineuses », apparaît, puis, caché un instant, « réapparaît encore plus beau et lumineux »[5] ; sa vision enchante les personnages, semblant provoquer l'envol involontaire de Bérenger dans les airs[6].

Par leur mise en scène de la métamorphose, les auteurs manifestent une confiance dans le théâtre et dans son pouvoir. Sur scène, le théâtre étant langage, c'est par le langage que s'enclenche le plus souvent la métamorphose. Dès lors, les dramaturges sont des magiciens dont la parole – « abracadabra » – produit le changement attendu[7]. Ils renouent avec la tradition des récits et contes merveilleux, envisagent la métamorphose comme une transformation résultant d'un charme exercé ici par l'auteur sur ses personnages, mais aussi sur le public. Des personnages de magiciens illustrent le pouvoir transformateur des mots au théâtre : Armide, l'enchanteresse, d'abord invisible à Renaud, lui apparaît dans tout son éclat d'être surnaturel avant de devenir mortelle, à cause du baiser qu'elle lui donne. Son passage de l'invisibilité à l'apparition éblouissante se fait par le biais de ces

[1] O. Neveux, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui, op. cit.*, p. 168.
[2] *Le Pari*, projet de pièce avorté, témoignait d'un désir de mettre en scène une intrigue aux allures de conte : Sartre projetait de représenter un jeune homme misérable promis à une existence malheureuse par un être surnaturel. La mère prenait le pari qu'il s'en sortirait, et en effet, le jeune homme « métamorphose cette vie atroce en une vie sublime » : il devient « le dernier révolutionnaire », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 1215. Le personnage s'oppose au pouvoir, lutte pour le renverser ; Sartre, s'il avait prévu une fin malheureuse – le jeune homme est exécuté –, imaginait – fait assez rare pour être souligné – une intrigue reposant sur un personnage qui réalise un double fantasme : celui de transformer sa propre existence, mais aussi le monde.
[3] Ionesco, convoquant un personnage de conte, confie ce fantasme de transformation du monde : « Nous sommes comme Cendrillon qui vit dans l'attente d'une transfiguration du monde, qui vit dans l'attente de quelques heures de fête fastueuse, glorieuse, le reste du temps, nous sommes là, en haillons, dans les cabanes de la réalité », cité par E. Jacquart, « Notice », *Rhinocéros*, E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1689.
[4] E. Jacquart cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. XXXVII.
[5] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 699-700.
[6] La transformation de Bérenger suscite l'indignation de son épouse, image de spectatrice fermée au changement.
[7] De nombreux personnages capables de (se) métamorphoser – Protée, Ondine, Circé – ont inspiré des dramaturges tels que Giraudoux, Claudel ou encore Shakespeare avec *La Tempête* ; théâtre et magie font donc bon ménage.

mots : « J'exige d'apparaître »[1]. Dans ce théâtre, il y a une foi dans la capacité du langage à transformer ce qu'il désigne, lieux, objets, hommes[2]. Ainsi, dans *Le Balcon*, le bordel n'est plus un bordel, mais « une maison d'illusions », comme l'exige Irma[3]. Ces exemples permettent de lier théâtre et métamorphose, la seconde permettant une exaltation du premier à travers une célébration des pouvoirs du langage.

Cependant, limiter la mise en scène de la métamorphose à la reprise par les auteurs d'une tradition contique, à un goût du spectaculaire et de l'enchantement ne serait pas plus juste que de la restreindre à une tradition théâtrale plaçant la péripétie au centre de sa dramaturgie. La métamorphose ne vise pas seulement à plaire, à divertir par son caractère spectaculaire, par ses représentations les plus voyantes ; elle comporte des enjeux plus profonds pour les dramaturges, comme le laisse entendre Ionesco à propos de sa « guignolade » *Le Tableau*[4], dont « le thème [de la deuxième partie] est la « métamorphose » – traitée parodiquement afin d'en masquer le sérieux »[5]. Le sérieux auquel fait allusion Ionesco semble lié à une visée morale contenue dans la mise en scène de la métamorphose. On rejoint en cela une autre tradition, celle d'un théâtre d'éducation qui cherche à la fois à plaire et à instruire ; pourtant, les dramaturges dépassent la tradition classique pour proposer un regard original et audacieux sur la métamorphose et ses fonctions.

La distinction entre éthique et morale opérée par P. Ricœur s'avère utile afin de mieux comprendre les enjeux de la métamorphose dans le théâtre qui nous intéresse. Si l'éthique, ainsi que la définit P. Ricœur, est une « visée » – par opposition à la morale, régie par la norme et l'obligation[6] –, elle est en train de se faire, donc en rapport avec la notion de changement. Dès lors, la métamorphose, pour les dramaturges, semble moins être un prétexte à la formulation d'une morale qu'à celle d'une éthique, moins définie par

---

[1] J. Cocteau, *Renaud et Armide*, *op. cit*., p. 1000. Même procédé dans *Les Chevaliers de la Table ronde* : Merlin transforme l'abject Ginifer en Reine, puis en cheval, à l'aide de formules magiques, *op. cit*., p. 610 et 634.

[2] Cela ne signifie pas que ce théâtre fait aveuglément confiance au langage, au contraire. Ionesco, par exemple, montre dans son théâtre l'insignifiance d'un langage saturé de lieux communs.

[3] Sartre mettait en évidence le pouvoir de métamorphose du langage dans *Saint Genet* ; il montrait qu'il suffit à Genet de nommer pour transformer : ainsi, la prison, décrite comme un palais, et appelée « palais », devient un palais. Sur un mode plus ouvertement comique, Dupont d'Isigny, dans *Le Goûter des généraux*, est Dieu, le temps d'un malentendu. Ce personnage de général, qui se dit « plein d'orgueil, confie son « idée folle » à ses compagnons de table : « J'aurais voulu m'appeler Dieu ». Sa confidence provoque la réprobation – « (*froid général. Airs qui distant, qui méprisant, qui gêné*) » – et Laveste s'emporte : « Vous allez peut-être un peu fort !... », persuadé que Dupont d'Isigny s'identifie au Créateur. Un seul mot – « Dieu » – suffit à transformer les camarades du général, qui passent des politesses et des sourires à l'indignation. L'agitation provoquée par cet incident est d'autant plus comique que Dupont d'Isigny s'est mal exprimé : « vous vous êtes mépris : je pensais Dieu avec une particule. D'Yeu », B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *op. cit.*, p. 1129-1130.

[4] Pièce créée en 1955 au Théâtre de la Huchette par R. Postec.

[5] E. Ionesco, *Le Tableau*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 229.

[6] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 200.

le désir d'opposer le Bien et le Mal que par celui de révéler l'instabilité des êtres, susceptibles de passer d'une attitude à son inverse. Ce constat permet d'anéantir les catégories, les barrières, et de refuser une pensée figée, fermée à toute évolution.

Dans le théâtre d'Aymé et de Sartre, métamorphose et éthique vont de pair. La transformation se traduit souvent par le passage du Mal au Bien, et ne semble donc pas être liée au scandale. Marcel Aymé, fasciné par la métamorphose physique, en explore aussi les formes mentales. Ses contes multiplient les récits d'animaux jugés effrayants ou cruels qui deviennent bons[1] : le loup est attendri par les deux petites et veut faire le Bien, le méchant chat est pris de compassion pour le chien aveugle et l'aide à guérir[2]. Dans *Les Oiseaux de lune*[3], la métamorphose physique entraîne une métamorphose morale : Valentin, qui a le pouvoir de transformer les hommes en animaux, se justifie ainsi : « chaque fois que je libère un être de sa forme humaine, j'accomplis une bonne action »[4]. « Grâce à vous, j'aurai connu les joies du paradis. Je crois en Dieu ! »[5], s'écrie l'inspecteur. La mesquinerie, l'égoïsme et la méchanceté des hommes que Valentin transforme s'envolent lorsqu'ils deviennent des oiseaux, atteignant parfois un état de grâce. C'est aussi le cas dans *Le Cortège*, dont le dénouement représente le séducteur Alexandre touché par la grâce divine, ainsi que la jeune veuve Emilie. Celle-ci rêve d'une corneille qui sort d'une fontaine aussi blanche qu'une colombe et qui s'envole avec elle. Son rêve symbolise son propre état de grâce final. La métamorphose semble donc traitée comme un bienfait, voire une bénédiction ; elle n'est pas un châtiment ni une expérience négative comme elle l'est souvent dans la mythologie, de Mélusine à Icare. Bariona, chez Sartre, alors qu'il s'apprête à tuer Jésus enfant, est élu par Dieu pour le sauver et répandre sa parole ; l'apparition de l'ange le transforme, le convertit au Bien[6].

Si Aymé semble privilégier le passage spectaculaire du Mal au Bien pour signifier l'instabilité des êtres, Ionesco exprime la même idée par la métamorphose inverse du Bien au Mal. Dans *Rhinocéros*, loin d'être un enchantement, un spectacle fascinant, la transformation aliène, prive les personnages de toute humanité, les faisant devenir des bêtes sauvages. Ionesco fait un traitement négatif de la métamorphose dans son théâtre lorsque celle-ci révèle une soif de pouvoir démesurée. Le professeur de *La Leçon*, comme

[1] Dans « L'Ane et le cheval », Delphine et Marinette se transforment une nuit en âne et en cheval, risquant d'être vendues par leurs propres parents qui ne les reconnaissent pas. Retrouvant enfin leur apparence humaine, elles ont changé, sont devenues des petites filles sages et exemplaires.
[2] M. Aymé, « Le Chien », *Les Contes du chat perché, op. cit*. L'un des épisodes d'*Images de la vie de Saint François d'Assise* retrace la rencontre de François avec « un épouvantable loup », « féroce, monstrueux » ; un geste de François suffit à métamorphoser le loup, qui « pleure, pris de repentir », et « mène une vie édifiante », *op. cit*., p. 79-80.
[3] Pièce créée en 1955 au Théâtre de l'Atelier par A. Barsacq.
[4] M. Aymé, *Les Oiseaux de lune*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 523.
[5] *Ibid*., p. 569.
[6] La conversion du Mal au Bien est relativement proche dans *Barabbas* de Ghelderode.

le policier de *Victimes du devoir*, sont métamorphosés par ce que Ionesco appelle « la folie du pouvoir ». « Excessivement timide », « un air doucereux »[1], le policier au début de la pièce ne ressemble en rien au tortionnaire qu'il devient à la fin, forçant Choubert à se gaver de pain. De même, le professeur, d'abord « excessivement poli, très timide », se transforme en maniaque incapable de se contrôler, « nerveux, agressif, dominateur »[2] et meurtrier. La métamorphose, tantôt source de comique au théâtre – par les quiproquos et les situations incongrues qu'elle engendre –, tantôt plaisante, liée au fantasme, est ici grotesque, inquiétante, révélant la part obscure des êtres.

Ainsi, la métamorphose est envisagée par les auteurs comme une figure éthique, l'adjectif éthique devant moins être compris comme ce qui est moral et vise le Bien que comme ce qui est relatif à l'instabilité, au changement. Dès lors, les liens entre scandale et métamorphose émergent. Cette dernière est un procédé dramatique qui perturbe la relation entre éthique et esthétique ; la métamorphose, dans ce théâtre, n'est pas conventionnelle : elle exprime de manière spectaculaire l'instabilité des êtres et des catégories – telles que le Bien et le Mal, l'éthique et l'esthétique. Les dramaturges renouvellent le traitement du thème de la métamorphose en faisant d'elle une cause de scandale, un phénomène subversif. Dans leur théâtre, la métamorphose n'est pas cachée, secrète comme elle l'est quand elle est une imposture : elle ne sert pas à se dissimuler comme dans *Amphitryon* ou *Les Métamorphoses* d'Ovide. Au contraire éclatante, scandaleuse, elle surprend et heurte la raison ; elle constitue, au théâtre, une entorse à la vraisemblance. En cela, elle est subversive au sens étymologique du terme : elle engendre un renversement et provoque le trouble, le désordre, s'opposant aux notions de stabilité et de tranquillité. Elle n'est pas vécue comme un châtiment, n'est pas malheureuse ni honteuse comme celle du récit kafkaïen, mais retentissante et exhibitionniste. Marcel Aymé affirme le pouvoir du scandale dont il « reste sûr […] qu'il est un agent de transformation des mœurs et des institutions »[3]. Le scandale, né d'un sentiment d'incompréhension, d'indignation, entraîne un changement d'état du spectateur. Par sa pratique du scandale, le théâtre que nous étudions préfigure les expériences du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal qui vise une « métamorphose du spectateur » : il s'agit de « transformer le spectateur – être passif, réceptif, dépositaire – en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur »[4]. En lui mettant sous les yeux un spectacle qui le choque, le dramaturge s'attend à une réaction violente du public, dont le comportement peut perturber la

[1] E. Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 209.
[2] E. Ionesco, *La Leçon*, *op. cit.*, p. 47.
[3] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 15.
[4] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 92.

représentation – voire l'empêcher –, mais aussi l'affecter lui-même. La métamorphose risque de se propager au-delà des portes du théâtre, grâce au scandale.

La force scandaleuse de la métamorphose réside dans sa capacité à perturber les notions du vrai, du vraisemblable, du bon et du beau ; là où une esthétique classique est soucieuse de les faire coïncider, les auteurs s'appliquent à saper toute harmonie traditionnelle. La beauté, pour eux, est scandaleuse et n'est asservie ni au bien ni au vrai ; au contraire, l'esthétique l'emporte sur l'éthique et repose sur les notions d'instabilité et de subversion. Dans *Les Oiseaux de lune*, les métamorphoses infligées aux personnages par Valentin provoquent l'indignation de Chabert : « Il est inadmissible que vous vous débarrassiez ainsi des gens pour la simple raison qu'ils vous gênent »[1], « vous voilà en pleine anarchie. Ce n'est pas impunément qu'on bafoue l'ordre raisonnable des choses »[2]. Pourtant, l'attitude de Valentin, qui paraît scandaleuse aux autres, doit être relue à la lumière du dénouement. D'abord rejetée et considérée comme une « illusion », elle est ensuite perçue par le chœur de toute l'assistance comme une « échappée en plein ciel »[3]. Elisa demande à Valentin de la transformer en escargot : « Peut-être […] serai-je enfin une femelle désirable dont la coquille et la démarche souple feront loucher les mâles »[4]. Son souhait est exaucé, et Mme Chabert, elle-même « rajeunie de dix ans » par sa métamorphose, admire la beauté nouvelle d'Elisa : « Comme tu as embelli ! »[5]. Valentin semble être une figure de l'auteur, qui transforme une réalité mesquine et figée en une œuvre belle, et l'assistance pourrait figurer la salle telle qu'il la rêve, enthousiaste face au changement. Aymé métamorphose donc un acte jugé d'abord immoral et scandaleux en un acte beau et bon, faisant de l'instabilité une loi fondamentale[6].

C'est probablement Genet qui traite la métamorphose de la manière la plus subversive : jamais, dans son œuvre, l'esthétique n'est asservie à l'éthique, et le Beau ne se confond jamais avec le Bien. Si la métamorphose est traditionnellement jugée positive

[1] M. Aymé, *Les Oiseaux de lune*, *op. cit*., p. 522.
[2] *Ibid*., p. 558.
[3] *Ibid*., p. 570.
[4] *Ibid*., p. 552.
[5] *Ibid*., p. 568.
[6] L'importance d'une esthétique délivrée des catégories morales conventionnelles et du rôle de l'artiste dans cette libération est particulièrement bien illustrée dans le conte « Les boites de peinture » ; Delphine et Marinette essayent leurs boites neuves en peignant les animaux de la ferme : l'âne, de profil, n'a que deux pattes sur leur dessin, le cheval est plus petit que le coq, les bœufs blancs sont transparents sur le papier blanc, donc invisibles. Très vite, les fillettes se rendent compte que leurs peintures ont réellement métamorphosé les animaux : « elles avaient peint d'une si grande ardeur que leur façon de voir s'était très vivement imposée à leurs modèles » ; l'âne n'a plus que deux pattes, le cheval a rapetissé, et les bœufs ne sont plus que deux paires de cornes. Le dramaturge est pareil aux fillettes ; quoiqu'encore maladroites, elles nous semblent montrer la capacité de l'artiste à métamorphoser le monde par son regard et son œuvre, sans souci du vrai ni du vraisemblable. Peu importe que l'action des enfants soit bonne ou mauvaise – elles regrettent d'avoir blessé les animaux et les aident à retrouver leur forme initiale – : elle est esthétique et subversive. L'ordre et les apparences sont renversés, les parents, incarnations d'un ordre dur, parfois injuste, paniquent et sont ridiculisés, M. Aymé, *Les Contes du chat perché*, *op. cit*., p. 94.

quand elle mène du Mal au Bien, elle l'est quand elle fait passer du Bien au Mal dans l'univers genetien, qui lie étroitement crime et beauté. Solange, dans *Les Bonnes*, anticipe le meurtre de sa sœur et imagine la gloire et la beauté qu'elle en tirera : « Je suis l'étrangleuse », « La fameuse criminelle », « On m'acclame », « L'enterrement déroule sa pompe. Il est beau » ; sa sœur l'écoute, subjuguée, et se laisse gagner par le désir de passer d'une triste condition de bonne à celle d'une célèbre meurtrière : « Nous serons belles, libres et joyeuses »[1]. La beauté, plus que la bonté, est l'objet du théâtre de Genet. S'exprimant sur *Les Paravents*, il explique que « [s]a pièce […] se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène »[2]. La métamorphose est moins éthique qu'esthétique ; la norme qu'est la morale ne préside pas à la création. Genet, en tant qu'artiste, cherche à se libérer de ce qui est estimé bon pour ne se soucier que de ce qu'il juge beau, et ce qu'il juge beau passe par une acceptation de l'instabilité et de la réversibilité. L'auteur est à l'origine de la métamorphose de l'ignoble en sublime[3].

La figure du travesti telle que l'aborde Genet dans son œuvre permettra de terminer cette étude de la métamorphose sur l'une de ses formes la plus à même de scandaliser. Le travestissement – pris non pas au sens général de déguisement, mais entendu comme le fait d'emprunter le vêtement ou le comportement d'un autre sexe – est une forme subversive de la métamorphose, fût-elle provisoire ou illusoire. Certes, au théâtre, le travestissement n'a pas toujours été condamné : le théâtre élisabéthain, par exemple, qui interdisait le métier d'acteur aux femmes, faisait jouer les rôles féminins à des hommes sans que cela choque le public. Le travestissement au théâtre était une convention, une norme acceptée. Il était un thème divertissant, le plus souvent traité sur un mode comique, comme dans *Le Mariage de Figaro*, qui met en scène le charmant Chérubin, page du comte, déguisé en femme, au grand plaisir de la Comtesse, de Suzanne et du public. Aux Variétés, en 1940, le travesti, comme le rappelle P. Barillet, était un personnage très apprécié des spectateurs du music-hall, dès l'instant où il ridiculisait, caricaturait les homosexuels. P. Barillet évoque rapidement le comédien homosexuel Charpini, célèbre pour ses numéros de travesti provocants au vu de l'époque où il se produisait. Schéhadé fait un usage comique du travestissement dans *Histoire de Vasco* : au cours du quatrième tableau, qui a lieu sur une colline à la campagne, des militaires en mission sont déguisés en femmes ; Schéhadé prête

[1] J. Genet, *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 161-163.
[2] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *op. cit*., p. 852.
[3] Dans *Le Funambule*, un parallèle s'établit entre le cirque et le théâtre, l'acrobate et l'auteur ; Genet incite le funambule à l'audace : il doit être « fardé, somptueusement, jusqu'à provoquer, dès son apparition, la nausée ». Selon lui, « la réalité du cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or », *op. cit*., p. 825-826. La même image est reprise dans *Miracle de la rose* : « il fallait se transformer en poudre d'or », *op. cit.*, p. 357. La métamorphose de l'artiste, maquillé à outrance, vise à provoquer celle des spectateurs, en proie à un malaise, physique et mental, scandalisés et fascinés, et le théâtre, comme le cirque, est le lieu de cet évènement.

au major Brounst une réplique qui le ridiculise par le contraste entre sa prétention au camouflage et son déguisement très voyant : « Notre devoir est de passer inaperçus »[1].

Le travestissement est donc une tradition théâtrale : il peut n'être qu'un jeu, un fantasme, mais peut aussi être une manière de ne pas s'en tenir aux formes imposées, établies, à la séparation des genres. Souvent lié à l'homosexualité[2], sans se confondre cependant avec elle, il dérange lorsqu'il est assumé et exhibé comme une volonté de se différencier, physiquement et sexuellement. Il est couramment considéré comme une perversion et fustigé. George Sand, travestie par sa tenue et son pseudonyme masculins, faisait scandale à son époque, et Andy Warhol a choqué lorsqu'il s'est représenté en « drag queen » sur ses toiles, ou lorsqu'il a travesti par du maquillage des portraits d'hommes politiques comme Mao Tse-Tung. Quant à Apollinaire, il fit scandale avec *Les Mamelles de Tirésias* en 1917 en mettant en scène Thérèse, une femme mariée qui se transforme au sens propre en homme, Tirésias, et quitte son époux[3]. C'est que le travestissement, en plus d'exercer les mêmes fonctions que la métamorphose, ruine les frontières de genres, abolit les distinctions ; il est transgressif, dans la mesure où il peut constituer un masque et offrir la liberté à celui qui le porte.

La dimension subversive du travestissement est particulièrement exploitée par Genet, qui confiait dans *L'Ennemi déclaré* que Jeanne d'Arc était l'une des seules femmes qui l'avaient intéressé[4]. C'est cependant le travestissement des hommes en femmes, et non l'inverse, qui parcourt son œuvre. M. Redonnet, dans *Jean Genet le poète travesti*, interprète le travestissement chez Genet comme une arme : il est, d'après elle, la subversion qui fonde son œuvre dans la mesure où il entraîne la ruine de l'image phallique. Enfin, et surtout, il est une « ruse du poète pour inventer des réalités mutantes, contestatrices »[5]. La recherche du changement, couplée à l'idée de subversion, préside donc à la mise en scène du travestissement[6]. Ce dernier est plus que la modification de l'image de quelqu'un : il est pour Genet une métamorphose effective, qui met à mal l'idée de stabilité de l'identité. Dans *Splendid's*, Jean, le chef de bande, prend l'apparence de l'otage américaine pour faire croire qu'elle est encore en vie. Bob, tel un metteur en scène

[1] G. Schéhadé, *Histoire de Vasco*, *op. cit.*, p. 141.
[2] Voir le chapitre « La sexualité ».
[3] La pièce fit scandale, C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^{e} siècle », *op. cit.*, p. 6.
[4] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 24.
[5] M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, *op. cit*., p. 10.
[6] Sartre rappelle l'entrée du travesti Divine chez Graff à Montmartre dans *Notre-Dame-des-Fleurs* : « elle déposa la fraîcheur du scandale […] l'étonnante douceur d'un bruit de scandale sur la pierre du temple […] elle fit tourner les têtes » ; « un consommateur malgré lui prononça un mot magnifique en pensant à elle : « Pédérasque » » ; « Divine fut métamorphosée », cité par J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 427. Spectacle vivant et ambigu, Divine scandalise et génère des émotions violentes chez ceux qui la regardent, les transformant ; mais les autres agissent aussi sur elle : le client qui l'appelle « pédérasque », pensant l'insulter, la métamorphose en un être extraordinaire. Genet réaffirme ici le pouvoir transformateur du langage.

orientant ses acteurs, explique à Jean comment jouer son rôle de femme : « Marche doucement », « Arrange tes dentelles », « Arrange les plis ». D'abord « Pâle de honte », Jean assume progressivement son rôle : « je suis la reine du bal ». Reprochant à Riton d'avoir « peur qu'il [Jean] se change complètement, définitivement en femme », Bravo regrette son manque d'audace qui l'a empêché de se travestir alors qu'il le désirait : « J'aurais pu être votre femme […] J'aurais pu – j'aurais dû ! – porter des robes, je me les suis refusées ». Il envie à Jean le bonheur « de se montrer si belle ». La beauté et l'audace ne vont pas l'une sans l'autre, et le travestissement, scandaleux au milieu d'une bande de criminels, franchit une étape supplémentaire dans la subversion en se publiant. Jean, en femme, paraît au balcon, s'exhibant aux regards de tous, en hauteur, au-dessus des autres. Le policier remarque que la « transformation s'est faite sous [s]es yeux », tandis que Bob ne peut que constater que « Personne ne peut s'y tromper. C'est elle »[1]. Comble de la métamorphose : le criminel devient la victime, l'homme coupable s'identifie à la femme innocente ; les oppositions entre Mal et Bien, homme et femme n'ont plus cours dans le théâtre de Genet ; elles sont autant de catégories dépassées par l'esthétique.

Dans *Haute surveillance*, c'est grâce à son crime que Yeux-Verts s'élève auprès des autres : métamorphosé par son meurtre violent de la fillette, il devient un être fascinant, beau, influent, qui renverse l'ordre du monde. Après son crime, il se rend compte que « les choses se sont mises à bouger » : « J'ai vu le danger […] de me retrouver dans la peau d'un autre ». Bouleversé, il assiste à sa propre métamorphose : « j'avais changé de sexe. La rue m'épiait. On attendait de voir ma robe, ma nouvelle coiffure, que je montre à la fenêtre mes rubans »[2]. L'allusion au travestisme, voire au transsexualisme ici, était absente dans la version précédente de 1947 ; la métamorphose était moins spectaculaire alors. Dans la version de 1949, Genet insiste sur la beauté du spectacle scandaleux de ce tueur d'enfant que les gens veulent voir. Malgré lui, malgré ses efforts pour retourner en arrière, pour remonter le temps, Yeux-Verts ne peut pas annuler la métamorphose, ni revenir à une vie discrète : une fois son acte publié, son image diffusée dans les journaux, il devient un assassin célèbre, admiré de ses co-détenus. Le charme qu'il exerce sur eux mène par ailleurs Lefranc, un petit voyou, au meurtre : il devient un assassin. Yeux-Verts se transforme et, par la fascination que ce changement provoque, se met à transformer les autres. La métamorphose, apanage des êtres surnaturels dans la mythologie, dieux, anges ou démons[3], est ici un pouvoir confié par Genet à un personnage de criminel. D'une

[1] J. Genet, *Splendid's*, *op. cit.*, p. 234-240.
[2] J. Genet, *Haute surveillance*, *op. cit.*, p. 18-20.
[3] Kerub, dans *Le Cortège*, est un démon qui prend l'apparence d'un ange gardien pour inciter les humains à faire le Mal.

tradition comique, Genet fait donc un thème scandaleux et étroitement lié à une esthétique subversive.

Ainsi, la métamorphose, en général, constitue une forme privilégiée et radicale du changement et de l'instabilité : elle s'impose massivement dans le théâtre d'Aymé, de Ionesco et de Genet. Scandaleuse, elle malmène la vraisemblance, remet en cause l'ordre établi, bouscule les certitudes, révèle l'instabilité des catégories, des êtres et de leurs rapports. Pourtant, Arrabal dément le caractère scandaleux et invraisemblable de la métamorphose, l'envisageant au contraire comme un phénomène naturel et réaliste : « Qu'un être très bon devienne soudain très méchant, que des athlètes à l'entraînement dans *Le Cimetière des Voitures*, brusquement se transforment en policiers, c'est la vie même », « rien n'est humain […] s'il n'est pas confus. Je fais un théâtre réaliste qui représente cette confusion »[1]. La faculté des êtres à passer d'un comportement à son inverse, si elle semble incohérente, doit pourtant être envisagée autrement, à la lumière des notions de syncrétisme et d'alternance théorisées par Montherlant.

Syncrétisme….

Le théâtre qui nous occupe révèle l'ambiguïté profonde des êtres, s'efforce de dépasser les rôles simples, univoques. Dans *Plaidoyer pour une différence*, Albert Chesneau croit voir dans les « pièces nouvelle manière » d'Arrabal la « disparition d'une ambiguïté notable » : « le personnage favori se met très visiblement à gagner. La pièce se termine en apothéose », à l'inverse des pièces précédentes qui s'achèvent sur son échec. Arrabal conteste vivement cette analyse, affirmant ne « pas [être] d'accord quand [Chesneau dit] que l'ambiguïté disparaît de [s]es productions récentes »[2]. En effet, si Arrabal convoque des types de personnages, des grandes figures déjà exploitées par la littérature, c'est pour les enrichir, en dévoiler l'ambiguïté.

Cette contradiction structurante, les dramaturges la sentent en eux, la supposent chez les autres et la prêtent à leurs personnages. Les auteurs aiment, voire cultivent la contradiction, à la fois dans l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes et des autres, et dans leurs pièces. Dans *Silhouette du scandale*, Marcel Aymé constate cette particularité de son caractère : « je ne me prive guère de penser noir après blanc et par aventure les deux à la fois »[3]. Cocteau voit dans la contradiction l'un des traits qui le caractérisent le mieux[4], se

[1] F. Arrabal, cité par Alain Schifres, « Préface », F. Arrabal, *Théâtre I*, Paris : C. Bourgeois, 1968, p. 15.
[2] F. Arrabal, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 37.
[3] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 197.
[4] La contradiction semble même transparaître dans le physique de Cocteau : « Mes cheveux ont gardé leur révolte. Il en résulte une gerbe de mèches qui se contredisent et ne peuvent se peigner », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 873.

définissant lui-même sous une forme contradictoire : « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité »[1]. Dans *Bacchus*, Hans justifie les incohérences de son discours, expliquant que « La passion et la lutte entraînent à se contredire »[2]. Pour Cocteau, la contradiction est la vie même : « le vivre n'est fait que des contradictions de l'être »[3]. Le goût de Cocteau pour l'oxymore et pour l'antithèse se ressent à la fois dans la manière dont il se désigne, « innocent coupable de tous les crimes en puissance qu'il ne commet pas »[4], et dans celle dont il compose les personnages de ses pièces, incarnations sur scène de ces figures de style. Fred, dans *La Machine à écrire*, est un policier anarchiste, et *L'Aigle à deux têtes* rapproche une « Reine anarchiste » d'un « anarchiste royaliste ». Des deux traits de caractère mis en évidence, aucun n'est supérieur à l'autre : les personnages ne sont pas des schizophrènes auxquels une partie de leur personnalité échappe de temps à autre, incontrôlable et nuisible. Les deux éléments ne se manifestent pas de manière successive, mais les habitent simultanément[5] : Stanislas a autant foi en l'anarchie qu'il aime la Reine. Il n'est pas question de Bien ni de Mal comme pour Jekyll et Hide[6]. Cocteau façonne des êtres complexes et ambigus dont il met en scène la rencontre éclatante, sans que l'on puisse prévoir qui dominera ni comment chacun se comportera : au-delà de l'intérêt que présentent ces personnages d'un point de vue dramatique et psychologique, ils permettent aux auteurs de montrer que l'identité ne se résume ni à un caractère exclusif tel que la bonté ou la méchanceté, ni à un rôle unique tel que celui du bourreau ou de la victime. Bien souvent, les personnages, comme leurs créateurs, comportent en eux des traits multiples et contradictoires qui empêchent toute interprétation facile de leurs actes.

Sartre analyse ce type de contradictions chez Genet, relevant ce qu'il appelle des « tourniquets » qui mettent en évidence la concordance de ses différentes facettes : « à l'instant de la jouissance les deux composantes contradictoires de Genet coïncident, il est le criminel qui viole et la Sainte qui se laisse violer »[7]. Le théâtre genetien s'applique à

[1] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 16.
[2] J. Cocteau, *Bacchus*, *op. cit*., p. 1224.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 411.
[4] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 4.
[5] De même, dans *Le Roi se meurt*, Ionesco précise dans les didascalies que le personnage du médecin « est aussi […] bourreau », qu'il « est vêtu de rouge » et porte une cagoule, *op. cit.*, p. 745.
[6] De même, Œdipe est à la fois une victime innocente – les dieux s'acharnent sur lui –, un bourreau – il tue son père – et un sauveur – il résout l'énigme du Sphinx et sauve Thèbes.
[7] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 410. Selon Sartre, le tour de force de Genet est d'avoir su associer un « terme de la morale noire » (« criminel »), à « un terme de la morale blanche » (« sainte »), mais aussi d'avoir écrit des ouvrages qui soient « clandestins au grand jour », p. 98 et 548. Les propos de Genet confirment les analyses sartriennes : « en moi j'assume à la fois le rôle de victime et de criminel », *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 16. Il raconte dans le même texte un épisode de sa vie qui l'a mené à se couvrir de la pèlerine d'un carabinier afin d'échapper aux poursuites : « la loi et le hors-la-loi se confondent, l'un se dissimulant sous l'autre », p. 548. Genet atteste de la présence en une même personne d'éléments discordants qui coexistent malgré leur différence frappante. Ainsi, La Gestapo française et les Allemands, à l'époque de Hitler, le fascinent parce qu'ils sont, par une « magistrale synthèse des contraires », « à la fois la Police et le

contrer toute interprétation simplificatrice en proposant des personnages qui réalisent chaque contradiction de leur caractère dans leur vie[1]. Dans *Les Nègres*, Les Noirs sont à la fois les victimes des Blancs et les bourreaux d'une Blanche qu'ils exécutent avant de s'en prendre à la Cour. L'ambiguïté est aggravée par les masques des comédiens, les Blancs portant des masques noirs, les Noirs des masques blancs. Quant au cadi dans les épreuves de 1958 des *Paravents*, il est à la fois un magistrat et un voleur ; son épouse lui demande inlassablement de lui raconter les raisons d'un double statut dont elle a du mal à saisir les enjeux. Il lui a déjà souvent expliqué, mais elle lui réclame toujours le même récit, comme fascinée par un homme qu'elle connaît sans le comprendre[2]. C'est que le cadi est à la fois l'homme de loi qui a du pouvoir et le voleur qui a conscience du risque qu'il encourt : être pris, et ne plus pouvoir être ni voleur ni magistrat, alors qu'il est profondément et simultanément les deux.

La contradiction, installée au cœur des personnages, n'exclut donc pas leur unité, et c'est une idée fondamentale dans ce théâtre. Il tenait à cœur à « Jean Genet, le plus faible et le plus fort », « la contradiction même »[3], ainsi qu'il se désignait lui-même, de vivre « le déchirement comme unité ». Comme Genet, Montherlant voit moins dans cette double facette une contradiction invraisemblable que ce qu'il nomme le « syncrétisme » ; « ce qui ravit » selon lui, c'est « un théâtre de la force *et* de la faiblesse »[4] : c'est ce qu'il explique en réponse à une analyse de sa pièce *La Guerre civile*, interprétée inexactement comme « un théâtre de la faiblesse »[5]. C'est dans le texte « Syncrétisme et alternance » que Montherlant expose sa théorie selon laquelle existent en chacun naturellement, simultanément ou successivement, des éléments tout à fait opposés. En résultent dans ses pièces des personnages faits sur ce modèle : de Malatesta, Montherlant dit ceci : « Fort ? Certes […] Et en même temps si faible »[6]. Dans *Port-Royal*, il prête à Sainte Angélique de Saint-Jean ses propres idées au moment où elle prend conscience du combat intérieur qui se livre en elle : « Il y a de tout en certaines âmes. Et parfois dans le même moment »[7].

Crime », p. 98. De même, dans *Miracle de la rose*, Harcamone, à la fois coupable et condamné à être exécuté, est « le mort et le meurtrier », *op. cit.*, p. 272.

[1] Genet s'applique particulièrement à créer la confusion, à empêcher la stabilité dans son théâtre. Dans *Les Paravents*, Saïd possède toutes les identités que les autres veulent lui imposer : on tente de faire de lui un Arabe, un traître, un héros, sans qu'il se laisse enfermer dans aucun de ces rôles. Ce travail sur le personnage est également à l'œuvre dans *Le Retour au désert* : Koltès y représente un Noir colonialiste – personnage ambigu et paradoxal – et un Arabe, Aziz, qui nie une identité qui le fige dans une image stéréotypée : « Je ne suis pas l'Arabe », *op. cit.*, p. 73.

[2] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 744.

[3] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 361.

[4] Nous soulignons.

[5] H. de Montherlant, « Postface », *La Guerre civile*, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 1308.

[6] H. de Montherlant, « Malatestiana », *Théâtre*, *op. cit*., p. 430.

[7] H. de Montherlant, *Port-Royal*, *op. cit*., p. 1044.

Afin de rendre compte de l'importance de la notion de syncrétisme dans le théâtre des auteurs, nous nous attarderons sur la figure du bourreau : on en a déjà étudié l'ambiguïté et la richesse, il s'agit ici d'ajouter à sa complexité la possibilité pour lui de se doubler d'un rôle de victime. En effet, si l'on postule en chacun la coexistence de tendances opposées, on peut en déduire, chez le bourreau, la présence de traits victimaires ; dans « Métapolitique du bourreau », A. Compagnon rappelle l'hypothèse de Schopenhauer selon laquelle le méchant « n'est pas seulement le bourreau, il est aussi la victime »[1]. A l'inverse, toute victime peut aussi être bourreau, et P. Ricœur postule dans un même sujet le « pouvoir de commander » et celui d'obéir ou de désobéir[2]. Quel que soit le rôle endossé, qu'on domine ou qu'on soit soumis, on a un pouvoir que l'on choisit d'exercer ou pas. Dès lors, s'efforcer de catégoriser quelqu'un, de voir en lui un être fort ou un être faible, semble vain, puisque chacun contient en lui ces deux traits.

Cette complexité est, pour les auteurs, plus qu'un constat ; elle est un impératif que Césaire fait formuler à Christophe dans *La Tragédie du roi Christophe* : « Nous devons être […] non seulement les déchirés, mais aussi les déchireurs »[3]. Le personnage de Foka dans *Les Justes*[4] réalise cette exigence : il est certes un prisonnier, codétenu de Yanek Kaliayev, mais il est aussi un bourreau, charge qu'il a acceptée en espérant alléger sa peine ; c'est lui qui pend le poète, réalisant ainsi les différentes faces de lui-même : le coupable, l'accusé condamné et l'exécuteur.

Le théâtre de Sartre, comme celui de Camus, est traversé par cette problématique : la pièce *Les Séquestrés d'Altona* développe largement la difficulté des personnages à assumer la complexité de leur situation et de leur personnalité. Alors que Frantz se résigne à son sort – « Victime, donc, et bourreau à la fois »[5] –, Johanna, qui comprend ce que le Père attend d'elle et de Werner, refuse qu'ils deviennent tous deux des « esclaves-geôliers »[6]. Elle se laisse pourtant prendre au piège, emprisonnée dans la maison paternelle, et surveillant Frantz, jouant les deux rôles qu'elle fuyait. Le jeu est vertigineux : chacun s'y perd, ne sachant plus très bien qui domine, qui est asservi, qui gagne, qui perd. C'est précisément le but de ce théâtre, qui cherche à dépasser la question du pouvoir par celle d'un constat : celui de l'extrême intrication des êtres et de leurs rapports. *Huis clos* résume

[1] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 118. « Celui qui sait voit que la distinction entre l'individu qui fait le mal et celui qui souffre est une simple apparence. […] Le bourreau et le patient ne font qu'un. Celui-là se trompe en croyant qu'il n'a pas sa part de la torture, et celui-ci en croyant qu'il n'a pas sa part de cruauté », affirme Schopenhauer, cité par A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 107.
[2] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.,* p. 245.
[3] A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 37.
[4] Pièce créée en 1949 au Théâtre Hébertot par P. Oettly.
[5] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 109. Dans *Rendez-vous* de Soupault, deux personnages attendent dans une antichambre ; à la remarque de « Il » : « Je suis donc une victime », la jeune fille ajoute : « Et un bourreau », *op. cit*., p. 39.
[6] J-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 874.

ainsi la condition humaine : « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres »[1]. La formule, synthétique, signifie que tout homme est à la fois le bourreau et la victime d'un autre : il soumet, se soumet, torture, est torturé. Même quand un personnage paraît l'emporter de manière évidente sur un autre, ce théâtre s'arrange pour bousculer les certitudes.

Dans *En attendant Godot*, Pozzo persécute Lucky, tenu en laisse, mené au fouet ; il est son esclave, porte ses bagages, subit ses insultes, n'a aucune dignité et obéit sans réserve. Pourtant, le tyran se sent enchaîné à sa victime, qu'il envisage comme un bourreau auquel il ne peut échapper ; ainsi, « gémissant, portant ses mains à sa tête », Pozzo confie la souffrance qu'il endure auprès de Lucky : « Je n'en peux plus… plus supporter… ce qu'il fait… pouvez pas savoir… c'est affreux… faut qu'il s'en aille », « il m'assassine »[2]. J-F. Louette, dans son article « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », ose le rapprochement entre deux auteurs très différents, et plus précisément entre *En attendant Godot* et *Huis clos* : « Une torture mutuelle, caractéristique de l'antithéâtre (voir Pozzo-Lucky), forme le sujet même de *Huis clos* […] l'être lazaréen vit ses rapports avec Autrui dans la réminiscence du rapport bourreau-victime »[3]. Il voit en Sartre un « précurseur de l'anti-théâtre », notamment caractérisé selon lui par la mise en scène obsédante de ce type de rapports. Ainsi, les célèbres vers baudelairiens – « Je suis la plaie et le couteau / […] la victime et le bourreau » –, appliqués à notre corpus, permettent de résumer la complexité d'un théâtre qui privilégie l'instabilité et l'ambiguïté de ses personnages, mais aussi des rôles qu'il leur offre. La réversibilité qui en résulte concerne aussi les rapports interpersonnels, marqués dans ce théâtre par l'« alternance ».

… et alternance

Dans « Syncrétisme et alternance », Montherlant propose, après le syncrétisme, une autre attitude présentée comme plus facile à adopter : « Si la synthèse est décidément trop difficile, épuisons la vie par l'alternance »[4]. Il s'agit d'« Etre à la fois, ou plutôt [de] faire alterner en soi, la Bête et l'Ange, la vie corporelle et charnelle et la vie intellectuelle et morale »[5]. Selon Montherlant, l'alternance est moins un choix qu'une réalité à accepter :

[1] J-P. Sartre, *Huis clos*, *op. cit*., p. 41.
[2] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 44.
[3] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 102-108.
[4] H. de Montherlant, « Avant-Propos », « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 15.
[5] Montherlant donne l'exemple de la France pour illustrer sa théorie : « la France « idéaliste » de la guerre défensive est la France « matérialiste » de la guerre coloniale », *ibid*., p. 26. La démarche de Jean-Baptiste Clamence dans *La Chute* procède de ce refus du figement dans les rapports humains et mène à une réflexion sur l'instabilité généralisée. Camus choisit pour narrateur de son récit un personnage qui se désigne lui-même comme un « juge-pénitent » : il confesse aux autres ses propres fautes, s'accuse lui-même, avant de quitter la

« que l'homme le veuille ou non, la nature l'y forcera, qui est toute alternances »[1]. « Cette adhésion souveraine est […] le propre du poète », affirme enfin Montherlant, pour qui l'alternance est moins une réalité subie qu'un choix lié à son statut : « Je suis poète, je ne suis même que cela, et j'ai besoin d'aimer et de vivre toute la diversité du monde et tous ses prétendus contraires, parce qu'ils sont la matière de ma poésie »[2]. La diversité tant recherchée se traduit par l'exploration de ces « prétendus contraires » qui mènent les auteurs à être tantôt des victimes, des boucs émissaires, tantôt des bourreaux ou des juges, provoquant ainsi l'alternance dans l'attitude du public, soumis aux mêmes inversions. Notons que si ces inversions peuvent être involontaires, elles sont le plus souvent conscientes – l'auteur s'amusant à endosser successivement des rôles opposés pour dérouter.

De victime persécutée, l'auteur peut subitement devenir juge et bourreau. Les dramaturges retournent leur veste, ainsi que le revendiquait Cocteau, sans se trahir ni se renier, mais pour explorer une autre face d'eux-mêmes et des autres. Le renversement est saisissant, l'auteur passe de l'accusé au juge en quelques répliques, le temps d'une représentation ; comme dans la Bible, le « jugement s'est fait en une seule heure ». Le juge se fait même bourreau, et l'auteur maltraite les spectateurs autant qu'il estime avoir été maltraité par eux. Il pourrait dire, à l'instar de Kean à son public dans la pièce de Sartre : « Je veux fouetter une grande dame et dire publiquement son fait à un prince ! Et si ça ne suffit pas, je foutrai le feu au théâtre ! »[3]. Le feu, attribut et expression du châtiment divin, supplice des sorcières brûlées sur le bûcher, symbolise avec force la condamnation par les auteurs de la société. Sartre note le danger que représente l'écrivain-bourreau pour la société dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

> L'écrivain […] présente son image [à la société], il la somme de l'assumer ou de la changer. Et de toute façon, elle change ; elle perd l'équilibre que lui donnait l'ignorance […] ainsi l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse […][4]

Le supplice infligé aux spectateurs par le dramaturge serait donc la révélation d'une vérité sur eux-mêmes, dont l'énonciation provoquerait un bouleversement en eux. « Scandale de la vérité »[5], affirme G. Bernanos, qui insistait sur le caractère nécessairement audacieux et dérangeant de celle-ci. Dans *Silhouette du scandale*, Marcel Aymé associe vérité et

---

posture de l'accusé pour celle du juge et d'entendre à son tour les aveux de ses interlocuteurs. L'intitulé de sa profession comporte le rôle double qu'il se donne, impliquant, en face, la même dualité.

[1] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 459.

[2] H. de Montherlant, « Avant-Propos », « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 26-27.

[3] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 613.

[4] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 104.

[5] C'est le titre d'un texte paru en 1939.

scandale, définissant ce dernier comme la « revanche de la vérité sur l'hypocrisie du monde »[1], et constatant que « Cet instant où la vérité quotidienne trouve enfin sa chance dans un éclat public est singulièrement dramatique ». Aymé, à l'inverse de Sartre, est convaincu que la vérité énoncée n'est pas neuve : déjà connue, elle était cachée derrière les habitudes ; le rôle du dramaturge se résume simplement à la faire émerger[2]. Cependant, Sartre et Aymé s'accordent à voir en l'auteur une sorte de bourreau du public, qu'il force à affronter la vérité et à endosser le rôle de la victime[3].

Les dramaturges mettent en scène le passage soudain d'un rôle à un autre à travers des personnages d'auteurs n'échappant pas à la loi de l'alternance, entraînant une inversion des rôles généralisée. Dans *L'Ecole des bouffons*[4], Folial, le maître et défenseur des bouffons, a lui-même été un bouc émissaire de la société avant d'être peu à peu accepté par elle, bénéficiant des faveurs du roi. Il est aussi un dramaturge expérimenté qui a « composé cent pièces de théâtre »[5], donc une figure d'auteur. Son autorité est mise en doute par ses protégés, qui complotent contre lui. Il devient leur victime, mais, par un renversement de situation inattendu, il reprend le pouvoir. Devenu bourreau, il force les bouffons à chanter et à tourner, « formant un carrousel », et les « cingle », « frappant comme un fou »[6]. Il leur révèle enfin le secret qu'ils voulaient lui extorquer : « Le secret de notre art, de l'art, du grand art, de tout art qui veut durer ? […] C'est la CRU-AU-TE ! »[7]. Les bouffons, qui, méprisés par le monde, rêvaient de pouvoir, sont écrasés par Folial, dont la déclaration finale semble résumer le théâtre de son créateur, Ghelderode ayant mis au cœur de ses pièces la cruauté, avec des personnages se persécutant les uns les autres, à tour de rôle. Dans *L'Impromptu du Palais Royal*, l'alternance s'effectue dans le sens inverse, l'auteur bourreau devenant victime. Cocteau met en scène Molière au moment où il s'apprête à faire jouer *Tartuffe*. Le Roi lui rappelle la liberté qu'il lui a laissée jusque-là et l'aide qu'il lui a apportée : « Je vous ai livré des victimes, j'ai excité votre verve contre mes médecins, mes cocus et mes fâcheux »[8]. Il apprécie Molière, mais sent qu'avec sa dernière pièce, l'auteur pourrait perdre le droit d'attaquer tous les membres de la société, et, après avoir été bourreau, devenir la victime de l'Eglise. « La foudre arrive de haut », s'inquiète le Roi, et Molière risque de voir sa situation se renverser. On connaît la réception de *Tartuffe* lors

[1] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 44.
[2] Après une scène où, hors de lui, Antoine clame sa liberté, Madame Prudent lui reproche de ne plus avoir son bon sens : « Erreur ! J'en déborde ! Mais c'est toujours scandaleux le bon sens », J. Anouilh, *Les Poissons rouges, op. cit*., p. 789.
[3] L'auteur n'est pas simplement un provocateur qui cherche à choquer les spectateurs, comme on a pu le voir dans la première partie de notre étude ; la provocation est un moyen parmi d'autres, pas une fin.
[4] Pièce créée en 1953 aux Mardis de l'Œuvre par M. Lupovici.
[5] M. de Ghelderode, *L'Ecole des bouffons*, *op. cit*., p. 315.
[6] *Ibid*., p. 331.
[7] *Ibid*.
[8] J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, *op. cit*., p. 1276.

de sa création : elle mit en difficulté et le Roi et Molière, malgré leur éminence à la Cour. Cocteau montrait ainsi la fragilité de toute situation, et l'instabilité des rapports entre les humains, quel que soit leur statut. Ce constat est illustré à l'outrance dans *Victimes du devoir*, jusqu'à l'invraisemblance et sans souci de réalisme psychologique de la part de Ionesco. Nicolas tue le policier tortionnaire, délivrant Choubert de son supplice, mais se met par la suite à torturer à son tour Choubert. De sauveur, le poète devient bourreau[1].

Pour des auteurs séduits par l'alternance, le théâtre était un espace de choix, dans la mesure où il est un lieu de réversibilité constante. Le premier renversement, rappelle B. Dort, a lieu dès l'« extinction des lumières », qui opère un « renversement des rôles entre la salle et la scène ». C'est un rite : « On est passé d'un monde à l'autre. […] la vie […] était du côté de la salle, elle est maintenant sur la scène »[2]. Le mouvement, l'animation, l'action circulent d'un espace à l'autre et d'un acteur à l'autre dès que commence la représentation. Néanmoins, « la vie » peut repasser de la scène à la salle dès qu'un spectateur, enthousiaste ou énervé, intervient : la situation n'est pas figée. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, Anouilh envisage le théâtre comme le lieu par excellence de l'alternance, confiant cette réplique au Chœur, après le meurtre sur scène de Clytemnestre et d'Egisthe par Oreste :

> Le meurtre est commis et, comme toujours, lorsque est enfin passée la justice – la justice que tout le monde appelait à grands cris – l'éclairage change, quelque chose d'imperceptible se renverse dans la salle devenue silencieuse et ce sont les juges dans leurs robes rouges qui prennent des airs d'assassins.[3]

Oreste, bourreau de sa mère et de son amant, devient la victime potentielle d'un public qui lui était d'abord favorable[4].

Ainsi, la salle, comme l'auteur et les acteurs, est susceptible de basculer d'un rôle à un autre : telle est la loi du théâtre. Espace du jeu et espace de jeu, ce théâtre affectionne la représentation, sur scène, de l'alternance ; les péripéties s'enchaînent, favorisant le renversement des rapports entre les personnages. Toute situation est susceptible de s'inverser ; la plupart des rôles sont réversibles : chacun peut prendre la place de l'autre, volontairement ou non. Ces bouleversements ne sont pas de simples coups de théâtre

[1] E. Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 250. Dans la même pièce, Nicolas souhaite « un renouvellement du théâtre ». Il ne lui semble réalisable que par l'acceptation d'un changement concernant l'élaboration des personnages : « Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement », « Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir ». Ionesco prête à Nicolas des pensées qui sont les siennes sur les personnages, rendus plus complexes et changeants, p. 241-243.
[2] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 29.
[3] J. Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *op. cit*., p. 992.
[4] Dans *Les Mouches*, ce sont les Erinnyes, malveillantes, menaçantes, qui poursuivent et persécutent, se délectant des tortures qu'elles vont infliger à Oreste : « O pur matin de haine ! […] Ma haine m'inonde et me suffoque ». La foule, amassée autour du temple, fait ensuite écho aux Erinnyes et insulte Oreste, monté sur un piédestal, exposé à tous ces regards impitoyables, *op. cit*., p. 55-58.

destinés à surprendre les spectateurs ; il ne s'agit pas de ficelles dramatiques grossières ménageant des rebondissements pour amuser le public. Certes, il arrive que la pièce ne prétende pas à autre chose qu'à divertir la salle[1] ; mais le plus souvent, la réversibilité est une manière de ne pas s'en tenir à des rôles figés et caricaturaux qui s'opposent les uns aux autres. Plus profondément, elle permet de récuser toute pensée dialectique, de dépasser toute opposition franche, immuable, paralysante. Lorsque le juge devient l'accusé, et l'accusé le juge, il n'est plus question d'établir la supériorité de l'un sur l'autre : les rapports se font plus complexes et profonds dans la mesure où tout peut toujours vaciller. En étudiant les mises en scène de la réversibilité dans les rapports des personnages, on constate qu'il s'agit souvent d'une revanche des faibles sur les forts : l'opprimé prend le pouvoir, devient celui qui domine. Cette remarque semble appuyer la thèse déjà abordée d'un théâtre engagé du côté des minorités persécutées.

Il est vrai que, souvent, le personnage qui prend le pouvoir correspond à ce profil ; dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Heinrich est un prêtre humilié, pauvre, sans pouvoir ni influence. Au début de la pièce, Goetz se croit supérieur à lui[2], se moque de lui, salit sa foi. A la fin de la pièce, il adopte la posture de l'accusé et demande précisément à Heinrich, qu'il a persécuté moralement tout le long de la pièce, de le juger sans pitié, sans complaisance, à la hauteur de ce que lui-même lui a fait endurer auparavant. Goetz, juge et bourreau, cède son rôle à sa victime et prend le sien. Cette démarche volontaire révèle un besoin de mieux comprendre les autres, de mieux se comprendre soi-même sans nier la complexité de chacun. Parmi les victimes en faveur de qui s'opère le renversement, les femmes sont souvent choisies par les auteurs, notamment par Arrabal. Dans *Le Couronnement*, le personnage du Père force Arlys à s'habiller en âne, monte sur elle et la cravache ; elle le renverse « tout à coup », l'insulte et le cravache à son tour[3], le renversement physique symbolisant le renversement des rapports de pouvoir entre eux. Même revirement dans *Concert dans un œuf* : deux jeunes femmes arrachent son fouet à l'homme et le fouettent, le montant ensuite comme un cheval et l'obligeant à danser[4]. Même renversement au début du *Balcon* : un juge, gonflé d'orgueil et de pouvoir, s'apprête

[1] Dans *Consommation* par exemple, Aymé met en scène une jeune fille, Sophie, terrorisée par son vieux mari Athanase, brutal, prêt à employer la force le soir de la nuit de noces. Alors que son frère vient la délivrer du vieillard, elle change subitement d'avis, défendant avec passion son époux qu'elle accusait, laissant son frère déconcerté par ce revirement. Pièce créée en 1963 au Théâtre de l'Œuvre par J-D. Malclès.

[2] Goetz se croit supérieur à tous, condamne les paysans, les prêtres, sa famille, les femmes : personne ne trouve grâce à ses yeux.

[3] F. Arrabal, *Le Couronnement*, *Théâtre III*, Nanteuil : Juliard, 1965, p. 116.

[4] F. Arrabal, *Concert dans un œuf*, *Théâtre III*, Nanteuil : Juliard, 1965, p. 346. Plus loin, une scène similaire a lieu : Li fouette et force à danser l'homme qui lui avait fait subir exactement les mêmes tortures lors de la première scène, p. 371. Quant au spectateur des *Deux bourreaux* d'Arrabal, il reste sur une impression désagréable : Françoise se lamente sur sa condition de victime, se sent persécutée par son mari. La situation s'inverse lorsqu'elle le dénonce à des bourreaux qui exécutent Jean, transformé en victime.

à exercer sa « Sublime fonction »[1] en jugeant une voleuse ; mais celle-ci devient dominatrice et l'humilie, le forçant à ramper devant elle. Une version précédente de la pièce envisageait même que la voleuse et le bourreau ligotent le juge[2].

La lecture « engagée » de ces pièces a sa légitimité : la réversibilité semble accorder aux victimes la revanche qu'elles méritent, et les auteurs, on l'a vu, aiment endosser le rôle d'avocat des persécutés. Pourtant, si l'on revient sur quelques-unes des pièces convoquées, force est de constater que les personnages d'anciens opprimés deviennent eux-mêmes, après le revirement de situation, aussi tyranniques et cruels que leurs bourreaux. Bitos, s'il a souffert enfant, est devenu, après la Libération, un bourreau impitoyable et peu sympathique ; les personnages féminins du *Couronnement* et de *Concert dans un œuf* fouettent et cravachent à plaisir, et les Noirs des *Nègres* ne manifestent pas d'états d'âme en exécutant la Cour[3].

C'est probablement Adamov qui met le plus à mal l'idée d'un monde opposant les Bons – identifiés aux persécutés – aux Méchants – incarnés par les bourreaux. Dans *La Grande et la petite Manœuvre*, le Mutilé perd ses mains puis sa jambe, il obéit à des voix qui lui donnent des ordres – « Tête basse », « A même le sol » – et l'humilient ; mais à la fin de la pièce, Neffer, l'un des tortionnaires, se réfugie chez Erna, pourchassé par les persécutés qui ont pris le pouvoir : « J'ai toujours été une victime »[4], gémit-il. Le ridicule du personnage, sans dignité, sans courage, ne remet pas en cause le regard pessimiste qu'Adamov semble poser sur l'humanité en général. Avec *Tous contre tous*, le dramaturge

[1] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 274.

[2] M. Corvin, A. Dichy, « Notice », *Le Balcon*, J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1122. Genet exploite abondamment le thème de la victime et du bourreau dans son théâtre, s'amusant à renverser les situations au moment où les rapports se tendent et deviennent intolérables. Les Noirs des *Nègres* se vengent du juge : déterminé à condamner à mort un Noir, il invente un texte de loi établissant que « la couleur noire […] devient un crime », mais il est ensuite sommairement exécuté par les Noirs, *op. cit.*, p. 538. Aux Noirs de Genet correspond l'idiot du village de *Bacchus* ; Cocteau résume la pièce par l'énoncé d'une vérité générale : « La société expulse tout élément étranger à ses mécanismes. (Voilà le thème de Bacchus) », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 31. Hans est le bouc émissaire de la ville. Lothar raconte au prévôt et au duc les persécutions qu'infligent les candidats refusés au concours à celui que tous prennent pour un idiot : « [ils] avaient saoulé Hans et le traitaient avec un respect moqueur, l'accablant de politesses insultantes […] ils l'ont jeté à l'eau […] », *Bacchus*, *op. cit.*, p. 1213-1214. Hans, une fois élu, devient le bourreau de ceux qui l'ont persécuté, faisant tomber le masque du demeuré innocent. Quant à Ghelderode dans *Le Ménage de Caroline*, il va jusqu'à faire des personnages des pantins de foire d'abord résignés à leur sort : « Faut continuer… à n'être rien », soupire Arlequin. Ghelderode prête alors avec humour la réplique suivante à Colombine : « A moins qu'un auteur démodé… même belge… consente à nous placer dans une pièce », *op. cit.*, p. 206. Le renversement de situation a lieu : les trois mannequins de la foire, persécutés par les gens qui leur lancent des boules et par Borax, le patron forain, se libèrent de leur baraque ; Borax est frappé par eux puis emmené par la police. Le dramaturge se présente lui-même, au dénouement de sa pièce, comme le défenseur des opprimés, le garant du rétablissement de la justice, marqué par l'arrivée de la police.

[3] Dans le théâtre genetien, le personnage de Lefranc fait preuve d'une attitude comparable à celle des Noirs des *Nègres*. Dans *Haute surveillance*, Lefranc est d'abord le souffre-douleur du jeune Maurice, qui le ridiculise et l'anéantit par ses moqueries, auxquelles il ne peut pas échapper, enfermé dans la même cellule que lui. Exaspéré, impuissant à répondre, Lefranc réagit par la force et étrangle Maurice, devenant le bourreau de son tortionnaire.

[4] A. Adamov, *La Grande et la petite Manœuvre*, *op. cit*., p. 140-141.

ne cherche pas plus à suggérer une réconciliation entre les hommes par le recours à l'inversion des rôles ; alors que Goetz tente d'échanger avec ses interlocuteurs, les personnages d'Adamov ne font qu'interchanger les rôles sans que le rapport en lui-même ne change. Les réfugiés, opprimés, torturés, prennent le dessus et deviennent les bourreaux de leurs tortionnaires. Ainsi, Zenno, méprisé par Jean et pourchassé, réussit contre toute attente à lui prendre Marie, la femme qu'il aime, et trouve un bon travail ; la mère de Jean va jusqu'à lui demander de l'aide. Second coup de théâtre : les réfugiés reprennent leurs rôles de victimes persécutées. Conclusion pessimiste : on est tous alternativement victime et bourreau d'un autre, les hommes ne parviennent pas à sortir de ce type de rapport ; l'inversion des rôles ne modifie rien sur le fond. Peu importe qui l'emporte : « Chacun son tour »[1], conclut Jean[2].

Le théâtre est le prétexte à un jeu de rôle dont les participants sont l'auteur et le public, l'auteur étant aussi le maître du jeu, celui qui propose un monde, une intrigue, des rôles, et invite les spectateurs à jouer avec lui. Ce qui importe, c'est moins une distribution définitive des rôles et la désignation, à la fin de la partie, d'un gagnant, que les relations intenses entre les joueurs et l'évolution de leurs personnages. Ainsi, les rôles sont interchangeables sans que cela choque ou dérange. En effet, un acteur doit être capable de jouer un rôle et son contraire. Ionesco, dans *La Soif et la Faim*, révèle l'illusion théâtrale qui fait jouer des rôles de prisonniers torturés à Brechtoll et à Tripp, le premier étant athée, le second croyant. Alors que Jean est captivé par le spectacle de leur supplice, Tarabas lui rappelle qu'il ne s'agit que de rôles interchangeables[3] : « comme chacun a appris les deux rôles, on les change de cage alternativement. Brechtoll joue Tripp ; Tripp joue Brechtoll »[4]. Cela leur permet de ne pas s'ennuyer et révèle, plus profondément, les bénéfices de l'alternance et de la réversibilité. Un bon acteur – ou joueur – veut tout jouer : le Bon comme le Méchant, l'athée comme le croyant, la victime comme le bourreau. La métaphore du *theatrum mundi* permet d'étendre cette nécessité à l'homme en général, amené dans sa vie à jouer plusieurs rôles, parfois antagonistes.

---

[1] A. Adamov, *Tous contre tous*, *op. cit*., p. 185.

[2] L'alternance semble être la seule solution à une forme d'équilibrage des rapports entre les hommes, et permet à chacun d'explorer diverses facettes de lui-même. C'est ainsi que Montherlant justifie « l'équivalence-alternance » : « Si le monde n'a aucun sens, comme il est évident pour nous, tenir avec lui les conduites les plus différentes est le seul parti raisonnable. C'est l'équivalence. Et comme on ne peut pas les tenir toutes à la fois, il faut alterner [;] cette conception et cette pratique de la vie, fussent-elles condamnées avec indignation ou dédain tant par les clercs que par le consensus omnium, n'en resteraient pas moins pour moi […] les seules intelligentes », *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 195.

[3] « Souvent, dans mon théâtre, les personnages […] sont interchangeables, et le monstre recèle la beauté, le criminel renferme la sainteté, la victime cache le bourreau, F. Arrabal cité par A. Schifres, « Préface », F. Arrabal, *Théâtre I*, *op. cit*., p. 15.

[4] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 888.

L'invitation des spectateurs au jeu de rôle passe par sa mise en scène dans les pièces. L'intrigue d'*Escurial* repose entièrement sur un jeu de rôle entre un roi et son bouffon. C'est ce dernier, Folial, qui lance le jeu : « Dans mon pays, au temps du Carême, on choisit un innocent qu'on nantit d'oripeaux, une couronne, un spectre. Et de cet innocent, on fait un roi […] Et lorsqu'il s'est bien infatué à son destin… (*Il bondit vers le roi*.) On jette à bas sa couronne ». Folial joint le geste au propos et arrache au roi sa couronne et son spectre ; le roi accepte le jeu, lui donne son manteau et son trône, expliquant son accord dans une réplique que l'auteur lui-même aurait pu assumer : « Combien ta farce était équivoque et que j'aime l'équivoque ! »[1]. Certes, le jeu se termine mal : Folial refuse de reprendre sa place, le roi appelle le bourreau et le fait étrangler ; c'est que Folial l'a gâché en voulant conserver le rôle du roi, en brisant la loi de l'alternance que le roi avait accepté de suivre. Même forme de jeu, et même type de renversement dans *Le Balcon*[2] : le deuxième tableau représente un personnage de bourreau avec un fouet, « un géant, nu jusqu'à la ceinture très musclé », qui veut « cogner » une voleuse et oblige le Juge à ramper pour l'humilier. Le Juge, d'abord autoritaire, devient suppliant, voyant que la voleuse répugne à camper son rôle. La femme prend le pouvoir, lui faisant lécher ses chaussures. D'imposant et sûr de lui, le Juge devient la victime dépendante du bon vouloir de son accusée. Tout n'est qu'un jeu, une mise en scène que le Juge a fantasmés ainsi, chargeant Irma de les réaliser : les personnages interprètent un rôle dans cette « maison d'illusions » qu'est le bordel d'Irma. Le Juge est venu y chercher une échappatoire à sa fonction dans la vie, à travers le rôle de l'accusé soumis. Genet donne une chance à ses personnages d'être quelqu'un d'autre, de devenir l'opposé de ce qu'ils sont : ainsi, l'évêque qui force une femme à avouer ses péchés a l'opportunité de jouer un personnage lubrique, qui hurle ses fantasmes à celle qui vient se confesser, afin de « détruire toute fonction »[3]. Le Juge donne la conclusion déduite de ces expériences au sein du bordel : chacun a besoin de l'autre pour exister, le juge a besoin du voleur et du bourreau, le bourreau du juge et du voleur, le voleur du juge et du bourreau. Les acteurs peuvent changer de rôle, les rapports peuvent s'inverser : au final, seul compte le jeu, l'échange qui en résulte ; personne n'a le pouvoir de manière définitive, et la victime d'un jour peut le lendemain se retourner contre son bourreau.

La notion de jeu, entendue dans son sens théâtral, intervient sans surprise lorsque l'on évoque les personnages d'une pièce interprétés par des acteurs ; elle surprend davantage lorsqu'elle sert à définir les relations entre un auteur et son public, le premier

[1] M. de Ghelderode, *Escurial*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1950, p. 79-80.
[2] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 271.
[3] *Ibid*., p. 269.

invitant le second à un jeu de rôle ambigu et complexe. Pourtant, l'idée du jeu, qu'il s'agit à présent d'explorer dans un sens plus large – jeux de guerre, sportifs, d'équipe, de société –, semble particulièrement bien convenir aux rapports que les dramaturges souhaitent instaurer avec leurs spectateurs. Quand tout vacille, quand les valeurs perdent leur sens, le jeu garantit une régulation des relations et une réflexion sur la communauté.

2.4. Vers des jeux égalitaires

« On ne se rencontre qu'en se heurtant »[1] : du conflit à la rencontre

Pris dans son sens courant, le conflit est négatif, synonyme d'anéantissement, d'échec de la communication. Or, le théâtre est le lieu privilégié du conflit : à travers les personnages s'expriment des voix multiples et discordantes, des voix qui se heurtent. « Le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue, c'est la parole de combat, de conflit »[2], affirme Ionesco, rapprochant paradoxalement les notions de conflit et de dialogue. C'est que pour les dramaturges, il existe un versant plus positif du conflit[3], envisagé comme un facteur de communauté. Au théâtre, le conflit possède tout d'abord un fort potentiel dramatique, mais surtout, soulignent les auteurs, il provoque le plaisir, l'excitation des spectateurs. Dans *Le Ménage de Caroline*, Ghelderode souligne la satisfaction qu'éprouve le public à voir donner des coups, mais surtout à en donner ; les trois mannequins d'une foire s'animent et cherchent à se libérer de leur baraque. L'une d'entre eux, Pamela, lance la révolte : « Confrères, agissons. Il y a tout de même des années que nous subissons le massacre en silence, les coups donnés par les cent mille sadiques qui composent la foule »[4]. Le plaisir est assumé dans *Délire à deux*[5] : Ionesco représente deux personnages, Elle et Lui, qui se disputent tandis que la guerre bat son plein à l'extérieur. Alors qu'ils entendent des explosions et que des projectiles atterrissent dans leur chambre, ils s'accordent sur la dimension communautaire du conflit : « Au lieu de mourir tout seul, il y a des gens qui se font tuer par les autres. […] C'est plus gai […] Ils se tuent les uns les autres », affirme le personnage masculin ; « C'est ça la communauté »[6], conclut le personnage féminin. Quant aux voisins du couple, ils reconnaissent volontiers le plaisir que leur procure le spectacle de la guerre : « On est pas difficile. On s'amuse partout

[1] G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet* du 23 octobre 1851.
[2] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 18. Ionesco voit même dans le conflit la condition de l'existence du théâtre : « Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas de théâtre », p. 41.
[3] Artaud résumait ainsi le but du Théâtre de la Cruauté : « le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masse ; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules », cité par C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^{e} siècle », *op. cit.*, p. 35.
[4] M. de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, *op. cit*., p. 185.
[5] Pièce créée en 1962 au Studio des Champs-Elysées par A. Bourseiller.
[6] E. Ionesco, *Délire à deux*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, p. 656.

tant qu'il y a du conflit »[1]. Ainsi, les protestations du public, les manifestations bruyantes de son indignation face à la représentation de scènes violentes[2], sont, selon les auteurs, des réactions hypocrites de spectateurs qui aiment le conflit.

C'est que, loin de n'être qu'un prétexte à la satisfaction de violentes pulsions, le conflit au théâtre semble rapprocher paradoxalement ceux qu'il oppose. La mise en scène du conflit ne répond pas seulement au désir de provocation des auteurs, elle tend à rétablir le contact entre la salle et la scène. « Le théâtre n'est pas un lieu comme les autres », observe P. Brook, qui instaure une parenté surprenante entre théâtre et guerre, voyant dans l'un comme dans l'autre une possibilité de lier les hommes : « [Le théâtre] force à travailler en commun, à un engagement qui nécessite une énergie, une attention aux besoins d'autrui que les gouvernements désespèrent de jamais susciter, si ce n'est durant les guerres »[3]. Alain Touraine va plus loin en envisageant le conflit comme un facteur majeur de communauté :

> Ce qu'on nomme l'ordre social ne préexiste pas aux conflits ; il est construit par ces conflits. Il est en équilibre partiel et instable […]. Le conflit est la participation à la recherche d'un mode d'organisation sociale. […] on considère que le conflit est premier et que l'ordre social n'est que l'institutionnalisation du conflit […] cette charge affective […] porte le projet d'un nouvel ordre ; elle pousse le conflit à devenir force de transformation. Elle est donc le contraire de l'agressivité […]. Elle est plus espoir que désespoir. Le conflit n'est qu'un autre nom du développement.[4]

Ce point de vue valorisant n'est pas isolé : pour P. Jourde, « le conflit est une chance pour la vérité »[5]. Quant à P. Ricœur, il rappelle la nécessité d'une « méditation sur la place inévitable du conflit dans la vie morale »[6]. Ce qui est plus original, c'est d'envisager le conflit comme l'évènement à l'origine de la communauté, et pas seulement comme un facteur susceptible de la renforcer. Dans *Huis clos* par exemple, le lien qui unit les trois damnés naît de leur déchirement, de leurs rapports tendus. Chaque personnage continue à exister au-delà de la mort grâce aux provocations des deux autres. Cette dépendance par le conflit, la Reine la constate dans *Les Nègres*, rappelant que sans les Blancs, « [la] révolte [des Noirs] n'aurait pas de sens – et même qu'elle n'existerait pas »[7]. Le conflit implique que les deux acteurs qui s'opposent aient besoin l'un de l'autre. Ainsi, le rôle de l'intellectuel, tel que le définit Sartre, est de favoriser l'émergence des conflits : « Un

[1] *Ibid*., p. 661.
[2] Voir le chapitre « Les frapper ».
[3] P. Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 133.
[4] Article « Conflit », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[5] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 356.
[6] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 288.
[7] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 540.

intellectuel, pour moi, c'est cela : quelqu'un qui est fidèle à un ensemble politique et social mais qui ne cesse de le contester »[1].

Dès lors, les auteurs ne craignent pas le conflit. L'opposition faite par D. Fernandez entre Cocteau et Gide nous paraît excessive : « Gide est un moraliste, un combattant, il attaque de front et paye de sa personne. Cocteau un poète, un illusionniste. […] Le vrai drame de Cocteau, c'est […] d'éluder au lieu d'entrer en lutte »[2]. Si Gide dépasse probablement Cocteau en termes d'attaque directe, Cocteau, sans prendre plaisir au conflit, ne reculait pas devant l'affrontement. P. Barillet – fervent admirateur de Cocteau –, racontant la relative indifférence dans laquelle la pièce *Renaud et Armide* fut reçue par la presse et le public, assurait qu'« A ces tiédeurs, Cocteau aurait préféré les insultes »[3]. La recherche constante du conflit transparaît plus encore chez Genet : le titre du roman *Querelle de Brest*, par exemple, joue sur le double sens de Brest – la ville et le nom issu du verbe « se brester », synonyme de se quereller[4] –, créant un pléonasme – les mots « querelle » et « brest » contiennent l'idée de dispute – soulignant l'importance de ce mode de relation aux autres[5]. Les auteurs recherchent même le conflit, conscients qu'il peut faire naître une communauté originale et dynamique.

Affronter le conflit implique d'accepter de provoquer la haine. Le seul rapport possible avec les autres serait alors une forme de haine, mêlée de sadisme et d'un renoncement à une relation paisible et heureuse. A l'image d'un public médiocre[6] s'ajoute celle d'un public méchant, représentatif de la société dans son ensemble. Il est vrai que Cocteau, par exemple, a suscité de véritables élans de haine ; on a parlé des surréalistes, et certains critiques se sont acharnés contre lui. Eluard, par exemple, l'avait menacé ainsi : « Je finirai bien par vous tuer : vous me dégoûtez ! »[7]. Vian déclenchait des haines similaires : Elsa Triolet, par exemple, excédée par *Le Goûter des généraux*, faisait part

[1] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 65.
[2] D. Fernandez, « Préface », *Le Livre blanc*, *op. cit.*, p. 10.
[3] P. Barillet, *Quatre années sans relâche*, *op. cit.*, p. 228.
[4] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 12.
[5] Poursuivons le jeu sur les mots avec la notion de rendez-vous, présente notamment dans les titres des pièces : Anouilh est l'auteur du *Rendez-vous de Senlis*, Soupault de *Rendez-vous*. Entendue comme une injonction, l'expression est une invitation au renoncement, à la capitulation : elle correspond à la dimension conflictuelle de ce théâtre. Georges, dans *Le Rendez-vous de Senlis*, entre en conflit avec les comédiens qu'il a engagés ainsi qu'avec ses proches avant de renoncer à son rêve d'une famille parfaite. Quant aux personnages de Soupault, après s'être disputés dans la salle d'attente, ils se résignent à attendre leur tour. Comprise comme un substantif en revanche, la notion de rendez-vous invite simplement à se retrouver, à se rencontrer. Envisagée de cette manière, elle présente donc l'intérêt de condenser les deux évènements nécessaires au théâtre : le conflit et la rencontre. Dans la pièce d'Anouilh, la rencontre a lieu et débouche sur un dénouement heureux ; dans celle de Soupault, les personnages, même s'ils échouent, s'unissent pour ouvrir ensemble la porte de la salle.
[6] Voir le chapitre « Hybris contre médiocrité ».
[7] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 441.

dans un article pour *Les Lettres Françaises* de la « solide antipathie »[1] qu'elle vouait à son auteur.

Les dramaturges sentent que la haine peut être une étape nécessaire pour créer un contact fort avec leur public ; l'opposition traditionnelle entre la haine destructrice et l'amour, gage de bonheur supérieur, d'harmonie, est dépassée par leur théâtre. « On a besoin de se frotter à ce qui vous conteste », constate Sartre en évoquant *L'Idiot de la famille* et Flaubert, qu'il estime être « le contraire de [lui]-même »[2]. La haine – et, dans une moindre mesure, l'affrontement contre ce qui nous paraît être le plus étranger à nous-mêmes – est structurante et féconde. « Celui qui ose ne pas haïr est un traître », affirme Ionesco en 1959, à propos de *Tueurs sans gages* : « il n'est pas permis […] de notre temps, de ne pas haïr »[3]. Dans *Le Piéton de l'air*, il fait dire au journaliste que « La détestation, c'est l'énergie. L'énergie même », l'opposant au prudent personnage d'Anglais, qui voudrait pouvoir « détester poliment » car « c'est plus confortable »[4]. Confort et politesse : deux mots étrangers à la pensée des auteurs, qui pourraient répondre, comme Horace à Isabelle qui lui crie sa haine : « J'y compte bien ! »[5].

Le théâtre met en scène des misanthropes[6], qui, par définition, éprouvent un sentiment de haine pour les hommes : Goetz, Bitos – et son personnage, Robespierre –, Jupiter, Hugo, Stepan et Don Alvaro[7] ne cachent pas leur peu de foi et d'amour envers l'homme. Oreste en fait le reproche au dieu des dieux dans *Les Mouches* – « tu as les hommes en horreur »[8] –, Hoederer à Hugo dans *Les Mains sales* : « Tu n'aimes pas les hommes […] tu les détestes »[9]. Les misanthropes eux-mêmes clament ce sentiment qui les submerge : « je hais mes semblables »[10], affirme Stepan dans *Les Justes* ; « Je hais les hommes »[11], dit Robespierre. Les auteurs dirigent parfois le sentiment de haine de leurs personnages sur le public en particulier, attaquant alors plus directement ce dernier. Ainsi, Kean prononce face à la salle la réplique suivante : « Je déteste le public ! »[12]. Dans *Sortie de l'acteur* de Ghelderode, l'un des personnages affirme ceci : « si j'étais auteur, savez-

[1] E. Triolet, *Les Lettres Françaises*, 20 avril, « L'Equarrissage et la critique », *op. cit.*, p. 162.
[2] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit*., p. 18.
[3] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 138.
[4] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 718.
[5] J. Anouilh, *L'Invitation au château*, *op. cit*., p. 714.
[6] Le misanthrope est un personnage courant au théâtre, du Timon d'Athènes shakespearien à l'Alceste moliéresque.
[7] La misanthropie que Montherlant prête à Don Alvaro est un sentiment qu'on lui prêtait à lui-même et, s'il ne le nie pas, cela semble l'agacer car c'est une manière de l'enfermer dans une image caricaturale : « Ce dont on se souviendra de moi, – ceci exactement et rien d'autre : […] De ma part essentiellement profonde : hautain, misogyne, misanthrope », *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 170.
[8] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 65.
[9] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 332-333.
[10] A. Camus, *Les Justes*, *op. cit*., p. 92.
[11] J. Anouilh, *Pauvre Bitos*, *op. cit*., p. 248.
[12] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 596.

vous ce que je foutrais à la gueule du public ? De la moutarde […] Pour ne pas dire de la merde »[1]. Provocantes, ces répliques sont plus que des agressions gratuites de l'auteur ; l'apparent rejet de l'homme, et, plus précisément, du spectateur, dissimule peut-être un désir blessé de croire en lui, et une foi perdue en l'humanité[2]. Sartre propose une lecture encore plus fine de la misanthropie dans *La Nausée* : « Le misanthrope est homme : il faut donc bien que l'humaniste soit misanthrope en quelque mesure. Mais c'est un misanthrope scientifique, qui a su doser sa haine, qui ne hait d'abord les hommes que pour mieux pouvoir ensuite les aimer »[3].

Dès lors, la haine constitue un premier palier vers d'autres sentiments, propices à l'établissement d'une communauté. Le résumé fait par Vian de son opéra *Le Chevalier de neige* peut servir de descriptif aux rapports possibles entre un auteur et son public : « Première partie : époque de la rencontre et des aventures. Deuxième partie : époque de la passion charnelle et de la jalousie. Troisième partie : époque explosive du dénouement brutal des conflits »[4]. A chaque étape, la passion : l'opéra ne cautionne pas le confort, la tranquillité. De l'une à l'autre se dessine néanmoins une évolution du conflit à l'entente, de la rencontre au sens combatif à la rencontre au sens amoureux. Le théâtre mettrait donc en pratique les paroles de l'Ecclésiaste, en changeant leur ordre : « Il y a un temps pour tout, un temps pour toute chose sous les cieux », « un temps pour embrasser, et un temps pour s'éloigner des embrassements ; un temps pour aimer, et un temps pour haïr »[5]. Dans *Le Sixième coup de minuit*, Soupault procède à l'inversion des versets : « il y a un Temps pour tout… un temps pour haïr, un temps pour aimer », « C'est dans la Bible »[6], rappelle le personnage de O.

Invité à une émission radiophonique, Cocteau, interrogé sur les bruits qui lui plaisent, qu'il aime entendre, mentionne celui « des orchestres qui préludent (qui s'accordent) »[7] ; il nous semble que cet exemple illustre parfaitement l'idée avancée précédemment : la haine, la cacophonie laissent présager, au final, l'accord, l'entente, l'harmonie. Poussons plus loin le raisonnement : la haine n'est pas simplement une étape vers l'amour, elle n'est pas un sentiment inférieur qui doit se transformer en affection, elle est déjà une forme d'amour, d'attirance. « La haine n'est pas mauvaise en soi », décrète Montherlant dans

[1] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 228.
[2] C'est l'interprétation que propose Rousseau du personnage du misanthrope de Molière, « Un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains ; qui, précisément parce qu'il aime ses semblables, hait en eux les maux qu'ils se font réciproquement », *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, Œuvres complètes V*, *op. cit*., p. 34.
[3] J-P. Sartre, *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1980, p. 152.
[4] B. Vian, « Quelques mots sur *Le Chevalier de neige* », *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, Paris : Fayard, 2001, p. 234.
[5] Ecclésiaste, 3, 5-6.
[6] P. Soupault, *Le Sixième coup de minuit*, *op. cit*., p. 121-122.
[7] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 60.

« Syncrétisme et alternance ». Il cite un passage d'une lettre de Romain Rolland qui constate que paradoxalement, « être des ennemis vrais, c'est être bien proches ». Montherlant prend alors l'exemple de deux hommes célèbres que tout semble opposer pour montrer les liens qui les unissent : « Goethe et Attila émanent d'une seule source d'énergie universelle. Phénomènes de la nature, comme tels ils sont solidaires l'un de l'autre ». Il prescrit alors l'attitude qu'il faudrait selon lui adopter : « Combattons Attila, mais […] combattons-le en l'aimant »[1]. Parvenir à susciter ces émotions chez le public est un moyen d'échapper à la solitude, à l'ennui et à l'indifférence. Sartre, observant que Genet est devenu un objet tabou, un objet d'horreur, n'y voit pas un mal, remarquant que « l'horreur est plus proche de l'amour que de l'indifférence ». Née de l'horreur que l'on ressent pour quelqu'un, la haine est source de vie et de création, forme de communication privilégiée. Genet, ayant l'air de haïr les hommes, de vouloir leur nuire, ressent en réalité beaucoup d'amour selon Sartre : « Il faut aimer pour faire souffrir »[2].

L'ensemble du théâtre qui nous intéresse met en scène ce type de rapports entre les personnages. Il s'agit le plus souvent d'un couple masculin dont chacun déteste et aime l'autre. Arrabal, avec *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Beckett, avec *En attendant Godot*, imaginent des personnages qui fonctionnent d'une manière très similaire. Beckett précise que Vladimir et Estragon sont « tout le temps ensemble » depuis cinq ans, mais prête à Estragon des sentiments de doute : « Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. *(Un temps)*. On n'était pas fait pour le même chemin »[3]. De même, le personnage de l'Empereur chez Arrabal se pose des questions : « Nous ne nous comprenons pas. Nous appartenons à deux mondes très différents »[4]. Estragon prétend qu'il « [s]e sen[t] mieux seul »[5], l'Architecte qu'il veut quitter l'Empereur : « Je pars pour toujours »[6]. Vlamidir ne croit pas Estragon – « Tu dis toujours ça. Et chaque fois tu reviens »[7] –, l'Empereur supplie l'Architecte de rester : « Ne t'en va pas. Je ferai ce que

[1] H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 24-25.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 540. Le conflit doit donc être accepté, voire voulu : « l'amour est ce que l'homme chérit le plus avec la guerre !… Que le monde soit une salle de festins et un champ de carnage », s'exalte le personnage de la Mort dans *Images de la vie de saint François d'Assise* de Ghelderode, proche de Genet et de sa pensée sur les liens entre amour et haine, *op. cit*., p. 11. Pour Genet en effet, « le baiser est la forme du primitif désir de mordre, et même de dévorer », *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 374. Genet s'attarde sur les rapports entre Rey et Rigaux, deux voyous qui se sont entretués, persuadé que, « malgré leur opposition, il est impossible que, mêlés l'un à l'autre par leur lutte même, ils ne se soient finalement rencontrés dans une région absurde, par-delà les accords et les désaccords, pour s'y aimer », *ibid*., p. 244. On voit à quel point les idées de Genet et de Montherlant exposées dans « Syncrétisme et alternance » se rejoignent, faisant de la haine et de l'amour deux sentiments intenses et complexes, inextricablement liés.
[3] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 69-70.
[4] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 56.
[5] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 76.
[6] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit.*, p. 50.
[7] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 75.

tu voudras »[1]. Vladimir et Estragon « soudain s'étreignent, en se tapant le dos », « contents de [s] être retrouvés »[2], tandis que l'Architecte fait sa déclaration à l'Empereur : « Je t'aime ». Les deux pièces avancent donc au fil des disputes et réconciliations des personnages, qui cherchent à travers ce fonctionnement le moyen de vivre ensemble. Une scène de la pièce de Beckett illustre particulièrement la proximité entre haine et amour : alors que les deux personnages s'ennuient, Estragon s'enthousiasme lorsque Vladimir se met à lui tenir tête : « C'est ça, contredisons-nous »[3] ; « Engueule-moi », lui ordonne-t-il avant d'échanger avec lui une série d'insultes. « Te revoilà enfin ! », s'exclame, heureux, Estragon, proposant de relancer à nouveau la querelle : « C'est ça, engueulons-nous. (*Echanges d'injures. Silence.*) Maintenant, raccommodons-nous »[4].

Dans ce théâtre, la haine est parfois la marque d'un attachement fort, le signe d'une connaissance intime de l'autre. Dans *Les Poissons rouges,* Anouilh fait d'Antoine la victime constante des accès de rage de La Surette, envieux, rancunier. Riche, généreux, Antoine essuie calmement ces démonstrations de haine ; lors d'une scène pourtant, La Surette tient à le rassurer : « On ne se quitte pas, hein ? Tu sais : on s'engueule, on s'engueule, mais on est tout de même copains… »[5]. L'amitié – lien si cher à plusieurs auteurs de notre étude – semble donc devoir passer par le conflit, qui prouve la solidité des sentiments et les renforce. La fin du *Chasseur français* de Vian avance cette idée avec une réplique chantée par Clémentine : « Lorsqu'on s'aime vraiment beaucoup / On se bat fréquemment »[6]. Ainsi, explique Gilles Susong, il ne faut pas déplorer la haine, mais la canaliser par une culture[7] ; le théâtre, avec ses codes, son cadre, peut être le lieu d'une rencontre au cours de laquelle est libéré et canalisé ce sentiment né de sensibilités exacerbées par une époque difficile.

La notion de rencontre nous semble résumer ce que doit être une représentation théâtrale pour les dramaturges. L'échec du théâtre, c'est l'absence de rencontre, comme dans « l'escalier de Chambord » évoqué par Cocteau dans *Le Potomak* : « On monte ensemble, mais on ne se rencontre pas »[8] ; chacun avance seul, comme dans un labyrinthe, sans jamais croiser le chemin des autres. Au contraire, le théâtre est le lieu de la rencontre.

---

[1] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit.*, p. 50.
[2] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 78.
[3] *Ibid.*, p. 82.
[4] *Ibid*., p. 95-98.
[5] J. Anouilh, *Les Poissons rouges, op. cit*., p. 795. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, le violoncelliste remarque, à propos d'Egisthe et de Clytemnestre, qu'« ils s'insultent et qu'ils se battent comme des chiffonniers » ; « Et alors ? Ça n'a jamais empêché les sentiments ! », réplique le contrebassiste, *op. cit*., p. 948. Quant à Kardo et Malderic dans *Le Couronnement* d'Arrabal, ils répondent ceci à Arlys, qui leur demande s'ils vont « encore [se] quereller » : « non, madame, nous sommes une vraie paire d'amis », avant de reprendre leur dispute, *op. cit*., p. 63.
[6] B. Vian, *Le Chasseur français*, *op. cit.*, p. 359.
[7] G. Susong, URL : http://www.fabula.org/actualites/figures-de-l-autre_18958.php. Consulté en avril 2009.
[8] J. Cocteau, *Le Potomak*, *op. cit*., p. 218.

Celle-ci comporte des sèmes positifs[1] : elle inclut les idées de mouvement, de fécondité, d'ouverture ; mais à l'origine, le fait de rencontrer quelqu'un sur son chemin implique l'action de combattre, l'opposition (comme l'indique la racine latine « contra »)[2]. On est donc encore loin du *topos* romanesque de la rencontre amoureuse – « Et leurs yeux se rencontrèrent » – bien que, on le verra, il y ait quelque chose de charnel dans la rencontre théâtrale[3]. « L'œuvre dramatique, affirme Salacrou en 1946, est le produit de la rencontre de l'auteur et du public »[4]. Plus largement, constate B. Dort, « Au théâtre tout est rencontre. […] Je dis « rencontre » et non coïncidence ou accord programmé à l'avance »[5]. La nuance que le critique apporte a son importance : elle insiste sur le caractère spontané de la rencontre et la distingue du consensus, que les auteurs abhorrent[6].

Le scandale est une forme privilégiée de la rencontre au théâtre : il réactive le sens premier et violent de cette dernière, tout en conservant son principal intérêt, la mise en contact, le rétablissement de la communication entre tous ceux qui sont présents lors de la représentation. Le scandale instaure un mode de communication original qui amène un autre regard sur le conflit et sur le théâtre. Reste à envisager, pour finir, la rencontre dans son acception sportive, afin de montrer l'importance du jeu dans le théâtre qui nous occupe.

De la rencontre comme jeu

La rencontre, dans un sens spécialisé, désigne une compétition sportive : elle implique un affrontement entre des adversaires et la désignation d'un vainqueur[7]. Dans sa pièce *Dans la Solitude des champs de coton*, Koltès imagine une rencontre qui tourne au duel. Le personnage du Client est convaincu des mauvaises intentions du Dealer qui l'accoste en pleine rue – « Si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper » – et rappelle « la règle qui veut qu'entre deux hommes qui se rencontrent il

[1] « Le moi d'avant la rencontre de l'autre […], d'avant l'effraction du moi par l'autre, est un moi obstinément fermé, verrouillé, séparé », affirme P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 389.
[2] Dans *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou, la rencontre d'Ulysse avec l'inconnue rend compte de ce double sens de la rencontre : Ulysse se sentait « seul et perdu dans un désespoir imprévu » avant de l'avoir « rencontrée » ; l'inconnue lui pose alors la question suivante : « Pourquoi ne m'as-tu pas battue ? Il fallait me battre », réactivant le sens fort et étymologique de la rencontre, C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^{e} siècle », *op. cit.*, p. 13.
[3] Voir le chapitre « Expressions corporelles ».
[4] A. Salacrou cité par A. Blum, « Le théâtre et la Guerre de 14-18 », *Le Théâtre dans le débat politique*, actes du colloque de Cerisy 2005, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux. Gennevilliers : Théâtre de Gennevilliers, 2006, p. 43. Quant à P. Larthomas, il voit entre l'auteur et le public une « collaboration mystérieuse », *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, *op. cit.*, p. 36.
[5] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 186.
[6] Voir le chapitre « La défaite du théâtre ? ».
[7] Notons dès à présent que cette définition pourrait être celle du jeu.

faille toujours choisir d'être celui qui attaque »[1]. Méfiant, il n'envisage pas une rencontre impromptue autrement que comme l'amorce d'un combat. Le Dealer définit alors les termes de la relation qu'il propose d'instaurer avec le Client :

> Il n'y a pas de règles ; […] il n'y a que des armes […] Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ; essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira.[2]

Le sang qui coule, résultat concret d'une agression physique, devient le symbole d'une union intense. Le Client peut être une figure du public qui redoute les coups de l'auteur, s'en indigne, le Dealer une figure du dramaturge qui frappe pour établir un contact fort. A la fin de la pièce, le Client, vaincu, ou plutôt convaincu[3], pose cette question qui laisse entendre qu'il accepte de tenter l'expérience : « Alors, quelle arme ? »[4]. Contrairement au Dealer – « Il n'y a pas de règles » –, les dramaturges estiment que l'amour comme la haine, « principes subjectifs », « désirs hostiles à la règle »[5], doivent précisément être dépassés par la règle et par le jeu.

De même que la notion de rencontre possède plusieurs sens, celle de jeu est polysémique. Etymologiquement, le jeu est une plaisanterie, il est associé aux idées de légèreté, d'amusement et de facilité ; activité ludique, il permet aux participants de se divertir. Il impose pourtant des règles, que les joueurs acceptent, théoriquement, de respecter. Dans le domaine du spectacle, le jeu est la manière de jouer un rôle, de l'interpréter, ou le rôle lui-même. Pour les dramaturges, tous ces sens se combinent : certes, le théâtre est jeu parce que les acteurs interprètent des rôles, mais il est un espace de jeu qui déborde la scène : les auteurs mettent en place un jeu de rôle avec le public, dévoilent ou cachent leur jeu – en s'exhibant ou en brouillant les cartes, en cherchant l'invisibilité –, prennent le risque du jeu de hasard en remettant leur œuvre entre les mains du public. C'est que pour eux, « La vie n'est qu'un jeu »[6] ; la métaphore du *theatrum mundi* parcourt leur œuvre. « J'aime cette notion du jeu »[7], répète souvent Montherlant. Les auteurs inscrivent leur œuvre sous le signe du jeu, ainsi qu'en témoignent ces quelques titres de Ionesco, Beckett, Adamov et Sartre : *Jeux de massacre*, *Fin de partie*, *Ping-Pong*

[1] B-M. Koltès, *Dans la Solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 24-25.
[2] *Ibid*., p. 60-61.
[3] Au fur et à mesure de leur dialogue, le Client s'étonne du tour affectueux que prend le conflit : « Tout geste que je prends pour un coup s'achève comme une caresse ; il est inquiétant d'être caressé quand on devrait être battu », *ibid*., p. 39-40.
[4] *Ibid*., p. 61.
[5] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 260.
[6] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 196.
[7] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 372.

et *Les Jeux sont faits*[1]. Ils récusent la gratuité du jeu, considéré comme une pratique menant à la communauté, à une forme de sociabilité.

Envisagé comme métaphore de la vie et des rapports humains, le jeu oppose des adversaires dont l'un sera le gagnant, l'autre le perdant. Il instaure un rapport de force, son issue attestant de la supériorité de l'un sur l'autre[2], et permet de se distinguer, d'offrir une performance. Cependant, il implique des adversaires, qu'il s'agit d'envisager autrement que comme des ennemis : l'adversaire est celui qui permet à l'autre d'exister, de se différencier ; plus il a de la valeur, plus il augmente le mérite de la victoire. Dès lors, les auteurs, même s'ils sont tentés par le hors-jeu[3], sont obligés de penser le jeu non plus seulement comme un espace de conflit réglé, mais comme un espace d'échanges entre partenaires. Si le jeu séduit autant les dramaturges, c'est parce qu'il célèbre à la fois l'individu et le groupe, et qu'il implique un échange entre les participants. Une partie se joue à plusieurs : ainsi, on ne se joue pas du public, mais on joue avec lui, pour reprendre une distinction faite par Montherlant[4].

Les jeux de ballon sont une image de choix pour les auteurs[5] : la balle symbolise de manière concrète les échanges d'un équipier à l'autre jusqu'à l'accomplissement d'un but commun[6]. La notion de partenaire, valable dans le sport, l'est aussi au théâtre : le

---

[1] *Va jouer avec cette poussière* est le titre choisi par Montherlant pour ses carnets de 1958 à 1964. « Le jeu, estime-t-il, est la seule forme d'action qui soit défendable ; la seule qui soit digne de l'homme » ; « Résumons-nous : il n'y a que le jeu qui donne à la « condition humaine » un sens acceptable », H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 193.

[2] On sait combien les auteurs tenaient à défendre leur singularité, leur caractère exceptionnel. S'ils prennent parfois le rôle de l'humilié, ils adoptent aussi une posture de supériorité : la métaphore du jeu facilite ce travail sur les images visant à opposer auteur et public. Ainsi, dans *Coups de soleil*, Montherlant se présente comme le vainqueur auprès de ses lecteurs : « Vous croyez que je suis venu pour jouer avec vous, et je suis venu pour brouiller le jeu. Vous croyez que je triche parce que vous croyez que je joue avec vous, et vous ne voyez pas que je ne joue pas avec vous. […] Eternellement je vous échappe, et je ne le fais pas exprès. Vous ne me cherchez ni où je suis, ni quand j'y suis, ni où je vais. Je gagne à tous les coups, et si je perds c'est pour varier un peu », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 351. Montherlant prétend refuser le jeu avec les lecteurs s'il suppose la complicité et l'échange avec eux, mais emprunte malgré tout le vocabulaire du jeu. Il se présente comme celui qui domine la partie. Cette attitude a tout d'une posture adoptée par l'auteur qui sait qu'il a besoin, pour savourer sa victoire, d'un adversaire qui réponde. Dans *Pitié pour les femmes*, Costals s'indigne que des parents le laissent séduire leur fille sans s'y opposer, et a recours à la métaphore du jeu : « Moi, mon rôle est d'attaquer, mais enfin, que la société se défende ! Or, si je cherche à conquérir les corps, ou si je cherche à troubler les esprits et les âmes, c'est toujours la même chose : pas de défense ! A perpétuité le fromage mou. Je joue mon jeu ; eux, ils ne jouent pas le leur », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 92.

[3] P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 96.

[4] « Les dernières lignes de *La Rose de sable* [sont] empruntées à un auteur arabe du moyen Age », Rabi'a, qui, à la question : « Que fais-tu dans [ce monde] ? », répond : « Je me joue de lui ». La réaction de Montherlant à ce propos révèle que son propre refus affirmé de jouer avec ses lecteurs relève de la posture : « Le monde serait uniquement un objet à duper ? Non, je me rebiffe. Et que penser, par exemple, d'un artiste qui, au moment de cesser d'être, se dirait sans plus qu'il a bien roulé son public ? De Rabi'a j'accepterais plus volontiers : « Je joue avec lui ». Une équipe de football respecte l'équipe adverse », H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 181-182.

[5] Les auteurs rêvent d'« un public qui participe et qui renvoie la balle », P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 93.

[6] A la fin de *Rendez-vous*, les personnages, réunis dans une salle d'attente, décident de forcer l'entrée de la salle fermée : Soupault indique alors la « formation d'une mêlée de football-rugby » qui s'efforce de pousser

partenaire est celui à qui on est associé dans la présentation d'un spectacle, à qui on donne la réplique. Dans *La Grotte*, Anouilh utilise la métaphore du jeu de ballon pour faire évoquer à son personnage d'auteur les rapports entre la scène et la salle :

> C'est la première fois qu'il y a du public qu'on s'aperçoit si la mayonnaise prend […] c'est le public qui fait la pièce. Le théâtre c'est une partie où le public reçoit, une fois sur deux, le ballon sur la tête ; si le ballon tombe dans un coin de la salle où il y a des maladroits qui ne savent pas le renvoyer, la partie n'est pas bonne, voilà tout. […] J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'il faudrait faire répéter aussi les spectateurs et les critiques. On aurait beaucoup moins de fours.[1]

L'auteur invite ensuite le public à participer à un jeu collectif : « La pièce de ce soir n'est pas faite, elle est à faire et on compte particulièrement sur vous ». Le spectateur est donc acteur : il ne doit pas se contenter d'assister au jeu, il doit en être un participant complice de l'auteur. La métaphore du jeu est ici un moyen pour les dramaturges de penser de manière imagée le théâtre et les rapports entre un auteur et son public.

Cette métaphore permet d'offrir une image simple et claire du réel, la durée du jeu étant déterminée, les rôles distribués, les règles connues : autant de caractéristiques rassurantes du jeu, qui a pour fonction de rendre intelligible la réalité. Ainsi, Montherlant définit la corrida non seulement comme une « technique tauromachique, mais aussi comme « une certaine manière de regarder la vie »[2] ; le jeu exerce une fonction heuristique[3]. C'est ainsi que Soupault le conçoit dans *La Maison du bon repos* ; le Docteur Maillard, agacé par les mensonges de tous les autres personnages, propose le « jeu de la vérité »[4]. Chacun fait alors tomber le masque et révèle sa véritable identité : la marquise est une femme de chambre, les poètes de simples employés. Paradoxalement, le jeu, qui, dans un sens, est un mensonge, un simulacre de réalité, permet de découvrir la vérité.

Bien plus, il semble qu'il représente une forme de sociabilité idéale pour les auteurs : les joueurs s'engagent à ne pas tricher[5], à respecter des règles ; une sorte de pacte, de contrat s'établit entre eux, leur permettant de vivre une « aventure » « collective » que Camus, à travers le personnage de Clamence dans *La Chute*, compare au sport : « Maintenant encore, les matchs du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente

---

la porte ; bien que la tentative soit vaine, elle a permis à des êtres isolés dans l'attente d'un rendez-vous individuel de se rassembler, de former une équipe.

[1] J. Anouilh, *La Grotte*, *op. cit*., p. 492.

[2] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 169.

[3] Remarque de Marie Sorel lors de son intervention intitulée « Henry de Montherlant et Roger Vailland : Drôles de joueurs » au colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010.

[4] P. Soupault, *La Maison du bon repos*, *op. cit*., p. 202.

[5] Dans *La Fille qui fait des miracles*, Julien dénonce la tricherie de Rousseau aux cartes, *op. cit*., p. 63.

innocent »[1]. Ces moments sont cependant perçus comme des exceptions, et le retour à la réalité semble cruel pour Clamence comme pour les personnages de *L'Equarrissage pour tous* : Vian met en scène une partie de cartes entre deux Allemands et deux Américains ; alors que la guerre fait rage et que les explosions retentissent, le premier Américain demande aux Allemands s'ils jouent au poker, instaurant une trêve par le jeu. Dans les didascalies, Vian, décrivant une « partie de cartes, au cours de laquelle ils se déshabilleront progressivement tous les quatre et finiront par avoir chacun un équipement complètement inversé »[2], indique qu'ils partent en chantant. Si l'on interprète cette scène comme un exemple de société idéale qui dépasse le conflit chaotique et meurtrier par le jeu – combat réglé qui implique le respect réciproque des joueurs entre eux –, la métaphore du jeu a pour fonction de révéler, par contraste, l'absurdité du monde. Si, au contraire, on relève le ridicule de la scène et de ces personnages qui fuient la réalité dans une partie de cartes, ne connaissant pas même l'identité de leurs ennemis, on perçoit les limites du jeu[3]. La métaphore du jeu est à la fois dangereuse et séduisante pour les dramaturges : elle reste un moyen privilégiée de penser le monde, le théâtre et les liens qui peuvent s'y tisser entre l'auteur et le public. A cet égard, la corrida – à la fois jeu et spectacle – est un modèle remarquable pour ces auteurs.

La corrida

Véritable spectacle, la corrida a fasciné les artistes par la rigueur de ses rituels, l'agilité et le courage de ses acteurs, mais surtout par la violence et l'émotion qui en découlent. Picasso et ses innombrables dessins et tableaux représentant des taureaux, Bataille et son *Histoire de l'œil*, Leiris et bien d'autres se sont emparés de ce sujet si

[1] Article « Théâtre », *Dictionnaire Albert Camus*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris : Laffont, 2009, p. 881.
[2] B. Vian, *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 1054.
[3] Quoique séduits par le jeu, les auteurs en saisissent aussi les dérives. Avec *Escurial*, Ghelderode met en scène ses dangers lorsqu'on se met à le confondre avec la réalité. Le jeu est une illusion, une simplification caricaturale des rapports entre les hommes : il ne peut suffire. Comme toute pratique réglée, il implique que ses règles soient un jour transgressées. Or, les auteurs, on l'a vu, dénoncent les impostures et n'aiment pas la triche. La triche fait en quelque sorte partie du jeu ; elle sépare, oppose les hommes : le tricheur domine les autres joueurs, instaurant des rapports inégaux. Tandis que le jeu – dans une vision idéalisée – est censé unir et mettre sur un pied d'égalité tous ses participants, auxquels les mêmes règles s'appliquent, la possibilité de tricher met en cause la perfection de l'image du jeu. A force de trop vouloir simplifier, le jeu fausse les rapports : il est séduisant mais dangereux et ne saurait traduire la complexité du réel, des êtres et de leurs rapports. La scène de *La Ville* au cours de laquelle l'abbé de Pradts demande à Sevrais de se montrer « beau joueur » en apprenant qu'il est renvoyé du collège rend compte de l'incapacité du jeu à résumer la situation ; Sevrais conteste, par une simple question, la pertinence de la métaphore : « Beau joueur ? S'agit-il d'un jeu ? », *op. cit*., p. 723. Vian, comme Montherlant, trace les limites du jeu : dans *Le Goûter des généraux*, le personnage de la Mère d'Audubon demande à son fils comment s'est passé son après-midi avec les hommes politiques qui sont venus chez eux : « Alors, à quoi avez-vous joué ? Je parie que vous avez encore joué à la guerre. (*Audubon baisse le nez*) J'en étais sûre », *op. cit.*, p. 1149. Tels des enfants, les généraux de la pièce de Vian jouent un jeu dangereux dont les conséquences réelles – une guerre – les laissent indifférents.

porteur artistiquement. La corrida est devenue une métaphore courante de l'art, et, plus précisément, de la littérature. La réflexion de Leiris permet de mieux penser cette métaphore, qu'il analyse et exploite tout en la questionnant. Dans *L'Age d'homme*, ainsi que dans la préface intitulée « De la littérature considérée comme une tauromachie », il se penche sur la comparaison entre l'art – plus précisément l'autobiographie – et la corrida. Il commence par douter de la pertinence de la métaphore, la littérature ne lui semblant pas à la hauteur du spectacle de la corrida, qui, selon lui, n'est pas un simple divertissement, mais gagne en noblesse par sa dimension « sacrificielle ». Il introduit alors l'image de la « corne de taureau »[1], envisageant le lecteur à la fois comme le partenaire et le rival de l'auteur, mais aussi comme une « instance d'évaluation », avant de se demander s'il existe réellement une corne de taureau pour la littérature.

Notre travail sur le théâtre nous porte, comme Leiris, à interroger cette métaphore et son application possible aux dramaturges étudiés, et cela d'autant plus que certains d'entre eux semblent la récuser. Dans *Le Passé défini*, Cocteau détrompe ceux qui voient en lui le taureau à achever : « Je suis […] un homme heureux. Chose atroce pour ces amateurs de corridas et de mise à mort »[2]. Quant à Arrabal, il répond à A. Berenguer, qui, lors d'un entretien, le compare à un torero[3] : « C'est le point de vue du taureau que vous présentez là. Pour moi les choses se passent autrement. Je n'ai jamais fait de la provocation délibérée ». Arrabal et Cocteau rejettent l'image de la corrida avec une mauvaise foi certaine : on a assez montré qu'Arrabal aime provoquer et que Cocteau a tendance à se poser en victime. Leur rejet de la métaphore signifie moins un véritable refus que la volonté de ne pas être figé dans un rôle, qu'il soit celui de la victime ou du matador.

Des auteurs tels que Cocteau et Montherlant sont fascinés par la corrida, à la fois par le spectacle qu'elle constitue en elle-même, et par le fait qu'elle leur permet de penser le théâtre et les rapports entre eux et le public. Théâtre et corrida entretiennent en effet des liens étroits. Le théâtre est un lieu de contraintes et de règles, de même que la corrida est un jeu très codé et ritualisé[4]. Comme dans les arènes, le théâtre distingue l'espace du jeu de l'espace des spectateurs. A l'habit de lumière du torero peuvent correspondre les costumes

[1] M. Leiris, *L'Age d'homme*, Paris : Gallimard, 1939.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 368.
[3] « Sa technique est celle du torero qui agite sa muleta devant le taureau pour attirer son attention. Ce n'est qu'après, une fois que le taureau a réagi, qu'on peut délivrer le message », remarque A. Berenguer, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit*., p. 7.
[4] Leiris conserve la métaphore, malgré ses réticences, non pas au nom d'un risque encouru dans les deux spectacles, mais parce que l'auteur s'efforce, comme le torero, de respecter des règles strictes, un « classicisme » formel qui rapproche son activité d'écrivain de la corrida.

des acteurs ; parmi les accessoires traditionnels qui signalent le début du jeu, l'étoffe rouge mise en mouvement : la muleta du torero, le rideau de la scène[1].

Au-delà de ces points communs, la corrida permet de penser le théâtre de manière imagée, par une distribution des rôles entre public et auteur. Les dramaturges sont tentés par la posture conquérante du vainqueur ; ils aiment se présenter comme celui qui attaque le spectateur, qui fonce sur lui. Dès lors, tantôt torero, tantôt taureau, le dramaturge prend la pose du dominant. Montherlant, spectateur, mais aussi théoricien et praticien de la corrida[2], s'identifie au matador, regrettant de n'avoir pu pleinement interpréter ce rôle : « Un grand écrivain avait un peu la vie d'un matador en renom. Il était une personne singulière, hors cadres, hors lois […] Il y avait là tout un programme, que malheureusement les conditions de la vie littéraire en France ne m'ont pas permis de réaliser »[3]. La figure du toréador constitue pour Montherlant un idéal de grandeur et de supériorité auquel il aspire. Cocteau, « torero des planches », semble éprouver le même plaisir à être rapproché de cette figure[4] : il se doit de « vaincre le public »[5] à chaque représentation, pour survivre et poursuivre son œuvre. Genet, dans *Le Funambule*, a recours à la même image de l'animal féroce pour désigner les spectateurs : « le public est la bête que finalement tu viens poignarder. Ta perfection avec ton audace vont, pour le temps que tu apparais, l'anéantir »[6].

---

[1] Quant à l'annonce du commencement du spectacle, elle est traditionnellement reconnaissable aux trois coups frappés au théâtre et au mouchoir blanc présenté par le président de la corrida. Le salut des artistes, commun aux deux spectacles, s'effectue au début pour la corrida, à la fin pour la pièce.

[2] Montherlant affirme être venu à la tauromachie en 1911, à l'âge de quinze ans. En 1926, au Vel' d'Hiv', lors de la semaine landaise, il fait un discours devant cinq mille personnes. Son texte *Les Bestiaires* a été écrit à partir de son expérience des taureaux et de ses séjours en Espagne, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 356.

[3] H. de Montherlant, *Coups de soleil*, cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.,* p. 359. Là où Montherlant ne voit qu'un fantasme avorté, P. Sipriot voit une parenté réelle entre la corrida et l'œuvre de l'auteur des *Bestiaires* : « la littérature de Montherlant est corridée », « On n'en finirait pas de citer les textes où Montherlant a identifié son art, et surtout le théâtre, à la tauromachie. […] L'écrivain matador rend ses personnages à merci, mais aussi son public ». P. Sipriot file la métaphore jusqu'à la mise à mort symbolique des spectateurs et de leur bêtise : « Grâce à la corrida, Montherlant a trouvé un modèle, le toréador. […] Il serait l'homme plus grand que la simple vie, l'homme qui tue, le tueur tout seul qui s'attaque à plus gros que lui : les grosses bêtes ou les grosses bêtises – les « idées bêtes », comme il dit dans *l'Equinoxe de septembre* », P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 153-154.

[4] « Quelques amis espagnols […] me surnomment le banderillero […] un surnom dont je suis très fier » ; Cocteau en explique la signification : « celui qui plante bien ce qu'il veut dire », « celui qui plante bien les phrases », *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.,* p. 992-1029. Cependant, dans l'esprit de Cocteau, ce surnom ne se limite pas à ce sens : il ne définit pas seulement un style, mais aussi une attitude face au public, comme le montre son admiration pour Jean Marais et Gérard Philipe, « jeunes toreros des planches » par leur manière de « vaincre le public (ce fauve) », p. 1003.

[5] *Ibid.* La métaphore de la corrida appliquée au théâtre, particulièrement au théâtre coctalien, mériterait d'être davantage exploitée.

[6] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 833. E. White voit dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » un modèle possible du *Funambule* ; que ce soit vrai ou non, le parallèle entre la corrida et le cirque est intéressant : dans les deux cas, une arène est le lieu où le jeu consiste à dompter, mater une bête qui parait puissante, féroce. Dans le cas du numéro de funambulisme selon Genet, l'animal est le spectateur à vaincre : « Sache contre qui tu triomphes. Contre nous », J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 830. Le moyen de l'emporter sur lui est alors de le scandaliser en osant et en outrant tout, les gestes, le maquillage, le

Cependant, la posture supérieure de l'auteur est mise à mal par la notion de risque – évoquée par Genet dans *Le Funambule* –, part importante du jeu, que l'on parle de la corrida ou du théâtre. S'il adopte la posture conquérante, l'auteur se met dans le même temps dans une position de faiblesse, sur un fil dont il peut tomber à tout moment. Sa posture est donc plus complexe qu'elle n'y parait, et implique l'idée d'une interdépendance des adversaires. Le risque encouru par l'écrivain fait de lui à la fois le torero et le taureau. Du bouc[1] au taureau, il n'y a qu'un pas : en faisant jouer sa pièce, potentiellement scandaleuse, l'auteur porte des coups au public et à la société en général, mais s'expose aussi à en recevoir. Il est le taureau, « un ambassadeur extraordinaire, cet animal sacrifié d'avance », voué à « un sort iphigéniste »[2]. Le public, au théâtre, est perçu par les auteurs comme un adversaire de taille, ce qui les amène une fois de plus à mettre en question les postures, à accepter la réversibilité et l'ambiguïté des rôles. Celui qui endosse le rôle du torero n'est pas à l'abri ; comme le taureau, il est dans l'arène, exposé aux regards du public et à la mort, réelle ou symbolique[3]. Ainsi, le matador n'est pas toujours celui qui met à mort : il est parfois l'être persécuté. Dans ses *Notes de théâtre*, Montherlant dévoile l'ambiguïté de la posture du dramaturge, qui ose affronter l'arène, le public, en torero, mais risque d'échouer : « Habitué aux mœurs tauromachiques, où le matador qui a échoué à mater son taureau est emmené illico au poste de police, je ne pouvais écarter un léger malaise : je me disais que les gardes allaient m'arrêter si ma pièce tombait »[4]. L'adversaire du matador est alors moins le taureau, qui se trouve comme lui au centre de l'arène, exposé au même risque, que la société, prête à l'abattre en cas d'échec. Le dramaturge, comme le torero et comme le taureau, n'a pas le choix : la mise en scène d'une pièce lui fait prendre le risque de l'altérité, il doit s'en remettre au public, bête furieuse lorsqu'elle crie au scandale, matador impitoyable lorsqu'elle juge l'œuvre qu'on lui présente. L'auteur, malgré ses réticences, malgré l'image cruelle et mauvaise qu'il se fait ou donne des spectateurs, remet son œuvre entre ses mains :

---

costume, mais aussi en faisant preuve d'une maîtrise parfaite de son art : c'est la « perfection » et l'« audace » de l'artiste qui lui permettent de prendre le dessus.

[1] Voir le chapitre « Du juge au bourreau : le mythe de la persécution ».

[2] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.,* p. 1005-1009. Alors que Leiris refuse à la littérature la dimension sacrificielle qui fait selon lui la valeur de la corrida, les dramaturges estiment que le théâtre la possède : certes, l'auteur ne risque pas la mort comme le taureau ou le torero, mais il s'expose aux réactions parfois violentes des spectateurs.

[3] Leiris révèle la similitude entre ces deux acteurs en analysant la manière dont il vit la corrida en tant que spectateur : « Quand j'assiste à une course de taureau, j'ai tendance à m'identifier soit au taureau à l'instant où l'épée est plongée dans son corps, soit au matador qui risque de se faire tuer ». Leiris, comme les dramaturges qui nous occupent, est touché par la victime sacrifiée, se sent proche d'elle : peu importe qui elle est et le rôle qu'elle joue, *L'Age d'homme*, *op. cit.,* p. 75.

[4] H. de Montherlant, *Notes de théâtre*, *op. cit.,* p. 1095.

> Dans cette triade antique du torero, du taureau et du public, le public joue le rôle le plus féroce. L'homme et la bête se défendent. Le public paye pour qu'ils acceptent la mort. Il arrive que des toreros auxquels le public résiste, bravent ce public qui, sans s'en rendre compte, les pousse vers le drame […][1]

« Le brusque silence d'un tribunal de quarante mille juges »[2] dans les arènes, c'est aussi celui auquel un auteur dramatique risque de devoir faire face lors de la représentation de sa pièce. Le jeu est très complexe et les rôles ambigus : le taureau est à la fois la bête puissante et la victime sacrifiée d'avance ; le torero attaque, mais prend aussi tous les risques, s'expose au danger[3]. Quant à la distribution des rôles, elle est variable et difficile à dégager, l'auteur et le public étant tantôt toreros, tantôt taureaux, parfois les deux à la fois.

Si les dramaturges mobilisent la métaphore de la corrida et de la littérature, c'est donc pour lui rendre sa force, perdue par un usage abusif et caricatural. La métaphore est renouvelée, mais il est un élément qui la motive d'une manière plus originale encore et qui inverse la hiérarchie leirisienne[4] en faveur du théâtre, et non plus de la corrida : c'est le fait qu'au théâtre, plus que dans l'arène, l'issue de l'affrontement est incertaine, de même que les rôles de vainqueur et de vaincu ne sont jamais distribués avant la représentation[5]. Alors que dans la corrida, le torero n'est qu'exceptionnellement mis à mort par le taureau – victime sacrifiée –, une pièce, et, derrière elle, son auteur, peuvent être abattus dès le début de la représentation par un public hostile. De même, le succès d'une œuvre est imprévisible et peut se manifester immédiatement ou tardivement. Ainsi, seule la réception de la pièce détermine les rôles : l'auteur est-il le taureau ou le torero ? Le public est-il celui qui met à mort l'auteur ou la bête à soumettre ? L'image de la corrida au théâtre permet d'envisager la représentation comme un affrontement dont on ne sait avec certitude qui va jouer quel rôle, qui court après qui, qui va gagner, qui va perdre, et c'est, aux yeux des auteurs, ce qui en fait la valeur et la force. Le théâtre est mouvement, dynamique, imprévu : en cela, Cocteau a raison de noter, dans *La Corrida du 1er Mai,* que « La courbe du théâtre est […] à l'inverse de la courbe tauromachique. L'art ne peut renaître de ses cendres que par la

[1] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.*, p. 1028.
[2] *Ibid.*, p. 990.
[3] La réversibilité et l'ambiguïté de la corrida touchent aussi à la question du genre, le torero et le taureau jouant alternativement le rôle de la femme ou de l'homme : « le grand mystère de la Fiesta consiste […] dans ce paradoxe d'adversaires qui tour à tour se féminisent et reprennent les prérogatives de la virilité » ; « de ces métamorphoses invisibles et profondes, naissent les troubles qui agitent les spectateurs et les spectatrices », *ibid.*, p. 1011-1012.
[4] Leiris semble conclure que la corrida est un art supérieur à la littérature, par le risque encouru et par la notion de sacrifice, toujours présente.
[5] Cocteau formule l'incertitude propre au théâtre. Ayant entendu dire que « la presse collaboratrice prépare le scandale de *Renaud et Armide* avec les troupes de Doriot », il dramatise cet affrontement annoncé en faisant référence à la conjuration contre César : « Renaud et Armide. / C'est le jour des Ides. / Le 15 mars ! Qui doit prendre garde, eux ou moi ? », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 260. Alors que l'Histoire a tranché, faisant de César la victime vaincue du complot, Cocteau, qui préfère la légende à l'Histoire, laisse entendre que l'issue est incertaine, les rôles pas encore distribués et toujours susceptibles de s'inverser.

phénixologie […] dont la force motrice ne peut être, en l'occurrence, que l'esprit instinctif de contradiction »[1]. La « force motrice » du théâtre naît, nous semble-t-il, du jeu proposé par l'auteur au public. A la corrida s'ajoute un autre jeu qui amuse tout autant les dramaturges : liée, par son fonctionnement et par son sens, à la corrida, la boxe, combat réglé, permet le passage du conflit à la société[2].

La boxe

Le rapprochement entre évènement sportif et théâtre est relativement répandu à l'époque où les dramaturges sont représentés. Dans *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, M. Consolini rappelle combien Vilar voulait « un cadre semblable à celui des manifestations […] sportives permettant les émotions collectives ». Barthes – cité par M. Consolini – s'appuie sur l'exemple de la tragédie grecque et du sport, notamment du catch, décrivant l'ambiance qui devait selon lui régner au théâtre : « il faut […] que les deux espaces luttent […] se déchirent, et que sans cesse des franges de nuit mordent sur la clarté centrale[,] la dévorent »[3]. Le but, formulé par Morvan Lebesque dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Théâtre populaire*, était de faire du théâtre le lieu d'expression d'une collectivité toute entière, objet d'une « communion unanime », contre « le théâtre à l'italienne fait pour diviser, pour désagréger la communauté »[4]. Ainsi, sur ce point, les expériences et buts du Théâtre populaire ne semblent pas si opposés à ceux du théâtre qui nous intéresse. En effet, P. Sipriot résume la pensée de Montherlant sur le sport, qui « doit se situer au-dessus des partis, au-dessus des patries. Sur le stade, toutes les classes sociales sont mêlées, les idéologies sont délaissées »[5]. Pourtant, et malgré le souhait de Barthes qui s'appuie sur l'exemple du catch, il apparaît que le Théâtre populaire a bien plus mis l'accent sur la notion d'unanimité que sur celle de la violence ou du coup. C'est en cela que le théâtre étudié diffère profondément : s'il est en quête d'une communauté, celle-ci ne peut passer que par une rencontre au sens combattif du terme. On a montré que l'auteur aime frapper, au sens figuré, le spectateur, le réveiller violemment pour le faire réagir. Cette violence est la condition d'un jeu entre son public et lui : elle est réglée,

[1] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai, op. cit.,* p. 1003.
[2] Montherlant affirme son goût profond pour la boxe : « Pour moi, que la civilisation s'engloutisse : si on donne encore, parmi les ruines fumantes, des combats de boxe et des courses de taureaux, je dirai que la vie est une riche affaire ». Il évoque « cet autel, le ring, où deux jeunes officiants s'ensanglantaient pour une idole à double visage : celui de l'art, impassible, et celui du peuple, au masque tourmenté », avant d'établir un parallèle entre la corrida et la boxe. Au cours d'un combat de boxe, « le spectateur devient un participant », et le boxeur attaqué « évoque irrésistiblement la tête du taureau quand sa fin approche » ; « l'autre homme, devant lui, attendant l'instant de frapper, tient le bras droit un peu en retrait, comme le matador qui va porter le coup », « Vel d'hiv », *Les Olympiques*, Paris : Gallimard, 1946, p. 150-151.
[3] R. Barthes, « Avignon l'hiver », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 41.
[4] M. Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée, op. cit*., p. 27.
[5] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 165.

contrôlée par ce jeu et vise davantage un échange que la détermination d'un vainqueur et d'un vaincu.

La boxe, sport de combat opposant deux adversaires selon des règles précises, peut constituer une métaphore éclairante des rapports entre l'auteur et son public. Montherlant était fasciné par ce sport ; « A Paris, au Vel' d'Hiv et salle Wagram, depuis 1913, il avait découvert des impressions nouvelles avec la boxe, surtout les championnats de boxe amateur »[1], raconte P. Sipriot. Dans sa propre biographie, Montherlant se souvient qu'en 1919, il allait « tous les dimanches à la réunion de boxe populaire de la salle du faubourg Saint-Denis »[2], et il avait même proposé à Gide une chronique régulière sur la boxe pour *La Nouvelle Revue Française*[3]. Selon P. Sipriot, Montherlant aime la boxe parce que « c'est le seul sport où, à l'époque, l'homme est nu », mais aussi parce qu'elle exige précision, économie et efficacité[4] : « Chez un bon boxeur, la seule élégance est l'efficacité », affirme en effet Montherlant dans *Les Olympiques*. Bien plus, poursuit-il, « cet art limpide qu'est la boxe, où l'intelligence inspiratrice et ordonnatrice affleure sous chaque geste, peut donner aux écrivains une bonne leçon »[5].

On peut comprendre de quelle leçon il s'agit en analysant le parallèle établi par Cocteau entre boxe et écriture, mais surtout entre boxe et théâtre. La rencontre au théâtre, gage d'intensité, s'apparente dans l'esprit de Cocteau à ce qui se passe sur un ring. L'exemple d'Al Brown, sert, comme Dargelos[6], de métaphore à la rencontre théâtrale. Fasciné par le boxeur noir américain, Cocteau l'avait soutenu pour lui faire regagner son titre de champion du monde. Il y était parvenu, et Al Brown, après quelques belles victoires, s'était reconverti en artiste de cirque. La correspondance entre cette figure de boxeur acrobate et Cocteau est évidente, et invite à envisager le théâtre comme le lieu d'une rencontre, entendue dans son sens sportif[7]. A la suite des *Parents terribles*, le dramaturge formule explicitement le parallèle entre le théâtre et le ring : « Je voudrais que *Les Parents terribles* présentassent les finesses et les violences d'un match de boxe sous la lumière cruelle des lampes du ring ». Il loue « l'admirable public des amphithéâtres sportifs », en attente de spectaculaire, prêt à « s'écraser et [à] se passionner ». Frapper la

[1] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.*, p. 226.
[2] *Ibid*., p. 469.
[3] Le projet n'aboutit pas.
[4] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.*, p. 226.
[5] H. de Montherlant, « Vel d'hiv », *Les Olympiques*, *op. cit.*, p. 151-152.
[6] Voir le chapitre « Les frapper ».
[7] Cocteau imagine un personnage de boxeur nègre dans *Le Bœuf sur le toit*. Dans *Orphée*, Azraël, alors qu'il participe à un rituel concernant le passage d'Eurydice dans l'autre monde, est comparé à l'un des acteurs d'un match de boxe dans une didascalie : « Azraël compte avec une main en l'air comme un arbitre de boxe », *op. cit*., p. 403. Le rapprochement inattendu entre la figure de l'ange et la violence du ring montre à quel point l'imaginaire coctalien articule ses images obsédantes afin d'en faire ressortir l'originalité et la force.

vue, donner du spectaculaire, c'est ce que Cocteau veut offrir à ses spectateurs avec des pièces « en prise directe »[1]. Ainsi, la didascalie initiale de *L'Epouse injustement insoupçonnée* indique la présence d'« une estrade qui ressemble à un ring de boxe »[2].

C'est que Cocteau a conscience des pulsions qui animent le public et s'efforce de les libérer. Commentant les combats de son protégé, Cocteau remarque que « sur le ring, Al Brown était hué lorsqu'il terminait trop vite la besogne » : « il me dit que le public préférait un massacre à une science »[3]. La même idée est soutenue dans *La Fin du Potomak* : « la foule […] aime la boxe interminable où s'échangent de mauvais coups. La foudre Al Brown les déconcerte »[4]. Ainsi, le modèle du champion de boxe d'abord convoqué est révoqué : le dramaturge doit moins avoir le souci de la performance, de l'exploit personnel que de l'échange, fût-il violent ou même décevant. Peu importe qui perd et qui gagne : tout est toujours soumis à une réversibilité constante, et le jeu – sportif, théâtral – est une forme de sociabilité : on joue à plusieurs, et l'on est moins des adversaires que des partenaires visant une belle représentation.

Arrivé au terme des deux premières parties de notre étude, on ne peut nier une évidence : le théâtre, pour les auteurs, est un exercice difficile et douloureux. Individualistes, provocants, ils élaborent leur propre mythe et adoptent volontiers une posture de supériorité. S'exposer, s'en remettre au public, reconnaître son pouvoir, prendre le risque de l'altérité en choisissant le théâtre sont autant de démarches qui ne se font pas sans crainte ni réticence. Le fait de caricaturer le public participe d'un besoin de contrôle : construire une image abstraite et dévalorisante des spectateurs rassure les dramaturges, mais ils ont conscience qu'au théâtre, l'Autre n'est pas une essence et qu'il faut s'y confronter concrètement, quoi qu'il en coûte.

Le bilan semble à première vue négatif, et l'on serait tenté de conclure sur le pessimisme des dramaturges. En effet, la seule relation possible entre auteur et public semble pour eux être le conflit : tantôt c'est le dramaturge qui s'en prend au public, le malmenant, le provoquant, le méprisant, tantôt, au contraire, c'est le public qui persécute l'auteur. Le scandale semble alors devoir être interprété comme la manifestation éclatante d'un conflit, d'une incompréhension profonde entre le dramaturge et le public. L'époque à

[1] J. Cocteau, « En marge des « Parents terribles » », *op. cit*., p. 771-772.
[2] J. Cocteau, *L'Epouse injustement insoupçonnée*, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 169.
[3] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.,* p. 1001.
[4] J. Cocteau, *La Fin du Potomak*, *op. cit*., p. 703.

laquelle sont joués les auteurs incite à cette pensée désenchantée qui envisage les autres comme une menace, un ennemi.

Pourtant, conclure sur le pessimisme des auteurs, sur leur renoncement à toute autre forme de rapport reviendrait à négliger une notion fondamentale de leur pensée et de leur œuvre : le jeu. Le choix du théâtre, espace par excellence du jeu, est l'indice d'une volonté de proposer une relation d'un tout autre ordre au public. S'instaure alors un jeu de rôle complexe et poussé à l'extrême, faisant endosser à l'auteur à la fois les rôles de bourreau et d'accusé, et au public ceux de victime et de juge impitoyable. Toutes ces postures sont vouées à une réversibilité incessante qui fait partie du jeu, dont la condition est l'ambiguïté et l'absence de figement. Ainsi, le théâtre de ces auteurs ne déclare pas plus « la mort de l'auteur » – pour reprendre une expression barthésienne – qu'il ne le glorifie. Ce qu'il place au centre de sa dramaturgie, c'est le rejet de toute pensée dialectique, de toute hiérarchie définitive. Le jeu permet de réguler le conflit et de passer d'une pensée de l'affrontement à une réflexion sur la sociabilité.

Dès lors, le scandale apparait comme un mode d'échange privilégié, dans la mesure où il permet un renversement des situations et des rapports, qui, loin de mener à une impasse, laisse l'espoir d'une forme d'équilibre dans la relation entre auteur et public. L'équilibre est instable, mais un nouveau lien est créé. Ni simple, ni serein, ni harmonieux, ni naïf – les auteurs sont joués à une époque de crises et de troubles violents qui affectent leur œuvre –, il mène pourtant à une pensée originale et optimiste de la communauté, manifestant une confiance dans le théâtre et ses pouvoirs.

3. « IL FAUT TACHER DE S'ENTENDRE AVEC. […] PAS D'AUTRE SOLUTION »[1]

Le passage du conflit à la règle et au jeu laisse penser que les dramaturges visent moins la rupture avec le public que l'échange, de même que l'instabilité et la réversibilité, érigées en loi dans leur théâtre, semblent conduire à une forme d'équilibre des rapports entre scène et salle. Le scandale, s'il est le signe et le reflet de l'instabilité de la société française entre les années 1940 et 1960, semble contraire à la pensée d'une communauté suggérée par les notions d'échange, de jeu et d'équilibre. Le scandale – tel qu'on l'envisage traditionnellement – est rupture, division[2] ; il est un évènement qui témoigne d'une incapacité à communiquer ; or, « l'événement est l'ennemi du Vivre-Ensemble »[3], affirme Barthes. C'est ce regard sur le scandale que nous chercherons à questionner : Pourquoi créer le scandale ?, pourrait-on demander à des auteurs qui, de toute évidence, cherchent à établir un contact avec leur public : précisément parce que le scandale, pour eux, devient un mode de communication particulièrement adapté à une époque en crise, qui ne permet plus de rêver une communauté idéale et harmonieuse. Le scandale manifeste une envie de relier la salle et la scène, alors même qu'il est habituellement considéré comme un refus – celui d'un auteur opposé à la société, celui de la société contre cet auteur. A une époque où la France peine à s'entendre avec ses voisins et s'efforce de s'unir, ce théâtre offre l'expérience d'une relation inédite qui naît à la fois du conflit et de l'échange que constitue le scandale. « Le scandale est l'une des principales activités à travers lesquelles des groupes se redessinent, des hiérarchies se défont, et des appartenances s'instituent »[4], constatent D. de Blic et C. Lemieux, insistant sur sa « force instituante ».

Ainsi, le scandale est moins le signe d'une division que d'une « mondanéisation » : la notion, empruntée à P. Ricœur, désigne une ouverture sur le monde, sur « l'Autre », concept dont la pertinence semble mise à mal par ce théâtre. La mondanéisation est abolition, ou du moins déplacement des frontières, quelles qu'elles soient : celles qui

[1] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 633.
[2] Pour Sartre, scandaliser, c'est désunir, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 252.
[3] « Fantasmer le Vivre-Ensemble comme quotidienneté : refuser, rejeter, vomir l'événement », R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 123.
[4] Le scandale est un « instrument de maintien de l'unité et de la culture du groupe, qui tient au respect par les protagonistes d'un certain nombre de règles », D. de Blic et C. Lemieux, « Le scandale comme épreuve. Eléments de sociologie pragmatique », *op. cit.*, p. 14-28.

séparent la salle de la scène, et, plus largement, une classe d'une autre, et même la France du monde. Le scandale entraîne tous ceux qui y participent – auteurs et public – dans un même élan et désir de participation qui fondent, de manière inattendue, une nouvelle forme de vie collective. Complexe et ambigu, le scandale ne néglige ni l'individu, ni la communauté, en articulant leurs exigences, sans favoriser l'un ou l'autre. Le théâtre qui nous intéresse est en effet un théâtre de l'individu et de la communauté, nourri des expériences passées ou contemporaines[1], mais s'en détachant nettement par le fait qu'il reste un théâtre d'auteurs, individualiste, tout en s'efforçant de repenser, de réinventer le groupe par le biais de la scène.

La collectivité rêvée par les dramaturges se construit sur divers modèles et contre modèles qu'ils interrogent, exploitent ou rejettent. Si la guerre et la destruction – formes de renoncement à la communication que le théâtre s'efforce de maintenir – ne sont pas le but du scandale, à l'inverse, le consensus – qui abolit lui aussi la communication – et l'utopie sont également récusés. L'Histoire a marqué les consciences : ni harmonieuse, ni apaisée, la communauté ne peut être que tendue et inquiète. Ce constat ne signifie pas l'abandon de toutes les valeurs : l'égalité reste une condition nécessaire. C'est pourquoi les institutions, qui reposent sur la hiérarchie, n'obtiennent pas les faveurs des dramaturges : la communauté politique comme la famille – institution privée – sont des modèles rejetés. La fête, modèle plus égalitaire, liée aux idées de jaillissement, de générosité, d'échange[2], de démesure et de bruit, brise la solitude. Cependant, la fête, confuse, conservatrice, ne saurait suffire. C'est contre ces rassemblements artificiels et traditionnels que le scandale se construit.

Pour autant, cela signifie-t-il que les auteurs et leur public renoncent à toute communication et ne croient plus aux pouvoirs du théâtre ? Au contraire, le théâtre est envisagé comme le lieu qui permet de construire, malgré tout, une communauté, qui passe par l'instauration d'une forme d'équilibre. Le cirque, qui symbolise la maîtrise, la prouesse, mais aussi l'enfance, constitue pour les auteurs un modèle d'équilibre, condition d'une vie collective. Fragile, instable, l'équilibre se veut plus positif que le conflit qu'il dépasse et dont il conserve le dynamisme. A la communauté politique se substitue, dans l'esprit des auteurs, une communauté esthétique. L'équilibre complexe entre la scène et la salle débouche sur ce constat, fait notamment par Genet : les hommes, quoique distincts les uns des autres – les dramaturges tiennent à leur singularité –, se valent et se ressemblent.

[1] Celles du théâtre classique français, du Cartel, de Brecht, d'Artaud, de Vilar.
[2] La fête permet l'échange, compris aux sens de « dialogue, conversation », et de « permutation, changement », la réversibilité des rôles étant la condition du carnaval.

La destruction des frontières entre les hommes passe par l'expression, c'est-à-dire par une capacité à laisser sortir de soi ce que l'on ressent, par le langage – ce peut être la parole chantée, la musique – et par le corps. Elle concerne aussi bien l'auteur que son public, pour qui le scandale constitue un mode d'expression privilégié face à des œuvres qui provoquent et réclament une réponse forte. En découle un type de rapport passionnel entre le dramaturge et le spectateur, qui fait du théâtre le lieu charnel, érotique d'une rencontre.

Le corps est mis au premier plan : à une époque où les belles idées semblent vouées à l'échec, il prend le relais, menant à une possible communauté. L'exhibition des corps, au théâtre, est une manière provocante de rapprocher les êtres : à cet égard, la prostitution constitue une métaphore éclairante du théâtre qui nous occupe. La rencontre doit débuter par un malaise presque physique, une gêne, entendue au sens fort du terme, étape nécessaire à l'établissement d'une communication qui implique l'acceptation de son propre corps et de celui des autres, avec lesquels un contact s'établit. Ce théâtre du désir et du plaisir transcende les mots – sans renoncer à eux – pour mener à la danse, sensuelle, scandaleuse, manifestation heureuse et publique de l'assomption du corps, individuel et collectif.

3.1. Les communautés rejetées

Théâtre et mondanéisation

Partons de l'idée reçue suivante : le scandale est le fait d'un individu qui s'oppose à un groupe. Cette « imagerie commune », J-P. d'Introno la résume ainsi : « l'ordre social est toujours menacé par une individualité » ; le scandale est une « action préméditée contre un groupe social ou la société globale »[1]. Certes, les propos des auteurs laissent parfois penser que cette définition du scandale leur correspond. Dans *Le Passé défini*, Cocteau souligne « le drame éternel de l'individu en lutte contre l'ordre établi »[2], et Genet, dans la « Préface inédite des *Nègres* », précise que « Cette pièce est écrite […] contre les Blancs »[3]. Cependant, on a montré que l'image du scandaleux marginal, en lutte contre la société et le public, était une posture que les auteurs s'appliquent à déstabiliser. Leur théâtre prouve, à rebours de cette image, que pour eux, comme pour J-P. d'Introno, « Le scandale n'est pas antinomique de la société »[4]. Le scandale serait alors bien moins synonyme de division que d'une « mondanéisation », ce concept[5], emprunté à P. Ricœur, désignant une ouverture sur les autres, une mise en rapport avec le siècle. Pour les dramaturges, le théâtre sera le lieu de cette mondanéisation, par le biais du scandale.

Malgré un besoin affiché de solitude, un mépris du monde souvent mis en scène et leur éloge de l'individualisme[6], les auteurs révèlent dans leur théâtre le caractère intenable de ces postures. La solitude est une fausse solitude, jouée, représentée sur scène, et l'image du solitaire n'est cultivée que pour être questionnée et soumise à l'épreuve de la rencontre. Cocteau livre sa peur de la solitude dans chacun de ses textes : « J'aime parler. J'aime écouter. J'aime qu'on me parle et qu'on m'écoute »[7], « J'ai besoin de dialogues. Seul, je me vide »[8]. Dans *Le Potomak*, il évoque les moments où « on reste seul sur la terre », en proie

[1] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 50-51.
[2] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 132.
[3] J. Genet, « Préface inédite des *Nègres* », *op. cit.*, p. 842.
[4] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 59.
[5] La mondanéisation n'a pas de lien avec la mondanité et doit être entendue dans un sens large.
[6] Voir le chapitre « Le mythe du scandaleux : « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur » ».
[7] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 941.
[8] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens, op. cit.*, p. 2.

à « la sourde horreur de l'irréciprocité »[1]. Il invite même son lecteur à la mesure : « Ne sois pas trop intelligent / Car tu verrais alors quelle solitude ! »[2]. Il est peu probable qu'il pense que ce conseil doive être suivi, la mesure étant pour lui un défaut, mais cette injonction témoigne d'une expérience douloureuse de la solitude. Soupault regrette quant à lui une époque qui lui semblait plus riche en échanges : « L'esprit d'équipe est de plus en plus rare »[3]. Même Genet paraît prendre des distances avec sa fervente défense d'une solitude chérie. Dans *L'Ennemi déclaré*, à peine a-t-il réaffirmé une posture de solitaire – « Je suis avec tout homme seul », « les hommes seuls restent seuls » – qu'il retrace son passage volontaire du vol à la poésie, définissant le premier comme une « action singulière », la seconde comme une « opération plus universelle »[4].

Pour les dramaturges, le théâtre permet de sortir de la solitude, il est un espace de mondanéisation qui « oblige à remettre en question ses propres rapports avec les autres humains et avec le monde »[5]. Ghelderode met cette vérité dans la bouche du personnage d'acteur Renatus dans *Sortie de l'acteur* : « Ils disent : le théâtre, c'est moi quand j'y suis ! Que non, Messieurs !… On n'y est jamais seul, on ne sait jamais qui s'y cache ! »[6]. Ainsi, le théâtre qui nous occupe met en scène une solitude pesante ou impossible. Souvent, le rapport des personnages à la solitude est complexe, comme pour leurs créateurs : elle est à la fois souhaitée et rejetée. Dans *Tueur sans gages*, Bérenger, « absolument seul sur scène », se lance dans un monologue contradictoire : « On dirait que j'ai peur, ce n'est pas vrai. Je suis habitué à la solitude… […] J'ai toujours été seul[7]… Pourtant j'aime l'humanité, mais de loin. Qu'est-ce que cela peut faire, puisque je m'intéresse à son sort ? »[8].

---

[1] J. Cocteau, *Le Potomak*, *op. cit*., p. 212-213.

[2] *Ibid*., p. 180. Dans *Opium*, Cocteau note que « D'un individualisme de plus en plus vif ne résultent que solitudes », *op. cit.*, p. 71.

[3] P. Soupault, *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 218. Montherlant, reprenant des propos tenus quelques années plus tôt dans *La Petite Infante de Castille*, semble défendre le point de vue opposé à Sartre, Cocteau et Soupault : « Dans sa nécessité de s'exprimer, s[i le « véritable artiste »] s'exprime de préférence par l'art, c'est-à-dire dans l'indépendance et la solitude, c'est afin de n'avoir pas à le faire dans le commerce direct des hommes. De sorte que l'œuvre d'art, chez lui, n'aurait pas pour effet de resserrer le lien social, mais au contraire d'en permettre le relâchement ». Pourtant, Montherlant questionne son propre discours, précisant qu'il regrette l'expression « afin de n'avoir pas à le faire dans le commerce direct des hommes » car, explique-t-il, « L'essai, aussi bien que l'œuvre de fiction, ne sont mûris qu'à la chaleur des hommes », *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 48.

[4] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 14-15.

[5] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 105.

[6] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 239.

[7] Les personnages de Ionesco, par leur différence profonde avec ceux qui les entourent, sont voués à la solitude. « Plus cruellement encore que Ionesco […] le théâtre de Beckett dit […] la solitude des êtres » : « Si les pièces de Ionesco sont quasiment toutes insérées dans un simulacre de contexte social, chez Beckett les personnages seront surtout des marginaux en rupture d'attache et voués à l'exil intérieur », C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^{e} siècle », *op. cit.*, p. 45-46. On pense notamment à *L'Impromptu d'Ohio* et à *Oh les beaux jours*.

[8] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 525-526.

Même ambiguïté dans *Les Bâtisseurs d'Empire* : le Père semble rechercher la solitude mais paraît en même temps effrayé par elle. Dans son monologue final, il se demande si « les grands problèmes de l'homme ne se posent [...] pas uniquement lorsqu'il vit en société »[1]. Cette réflexion pourrait expliquer le comportement du personnage au fil des scènes. Il commence par fuir avec sa famille un bruit mystérieux qui vient de l'extérieur, bruit qui, à l'époque de la création de la pièce, fut interprété « comme le piétinement impatient et obstiné des « autres » »[2], « la présence du monde »[3], ou encore « la confuse rumeur des Autres, le signal qu'il est temps de sortir de soi-même, de s'ouvrir à l'humanité – signal devant lequel le bourgeois fuit »[4]. Le Père ignore le Schmürz qui se trouve systématiquement dans la même pièce que lui, se débarrasse de sa fille puis de sa femme au fur et à mesure qu'ils montent les étages de l'immeuble. Il finit même par oublier qu'il a eu une famille : « J'ai toujours été seul »[5]. La montée des escaliers lui permet de s'isoler toujours un peu plus d'un bruit qui l'inquiète, d'une fille qui conteste son autorité et d'une épouse envahissante. A la fin de la pièce cependant, il « a beau fermer les yeux et se boucher les oreilles, invoquer la religion, la famille, la patrie, il est peu à peu réduit à la solitude dernière »[6] et se suicide.

Quant à l'Empereur d'Arrabal, il ne cesse, comme Estragon et Vladimir chez Beckett, de se contredire, repoussant l'Architecte, puis le suppliant de rester – « ne me laisse pas seul. Je suis trop seul »[7] – avant de le rejeter à nouveau. La fin semble entériner l'impossibilité de la solitude, avec le bruit d'un avion qui s'écrase et l'arrivée d'un nouvel intrus[8]. Le théâtre qui nous occupe, s'il traite de la solitude, n'est pas un théâtre de la

---

[1] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *op. cit.*, p. 76.
[2] *France-Observateur,* « Les Bâtisseurs d'Empire et la Presse », *op. cit.*, p. 97.
[3] J. Bauchère, *Réforme*, *op. cit.*, p. 102.
[4] A. Gisselbrecht, *Théâtre populaire*, *op. cit.*, p. 109.
[5] B. Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *op. cit.*, p. 81.
[6] *L'Express*, « Les Bâtisseurs d'Empire et la Presse », *op. cit.*, p. 91. Chez Ghelderode, saint François d'Assise, qui aspire à l'ascèse, à la sainteté, pousse ce cri de désespoir : « Mes compagnons, pourquoi restez-vous éloignés de moi ?… Je suis si seul… », *Images de la vie de saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 25. Dans *Le Maître de Santiago*, Don Alvaro se dit « fatigué de ce perpétuel divorce entre [lui] et tout ce qui [l]'entoure ». « L'odeur de la sainteté » caractérise également Félicien dans *La Fête noire*, *op. cit*., p. 28. Audiberti en fait un personnage entre le saint, le roi et la bête : « Quand on s'approche de vous, on a horreur », « La bête émane de votre sang anxieux et de vos humeurs retenues » ; les trois figures ont en commun d'être à l'écart du monde, de tenir les autres à distance. « Créature de terreur et de scandale », ainsi qu'Alice le désigne, Félicien, s'il affirme sa solitude – « J'ai vécu seul. Je mourrai seul. Ecarte-toi » –, cherche l'affection des autres, veut trouver l'amour, p. 74-90.
[7] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 63. Une scène représente l'Empereur en train de jouer le rôle de l'Architecte face à un épouvantail, pour tromper sa solitude.
[8] Vian adopte la même structure circulaire pour *Série blême* : l'auteur James Monroe a quitté Paris pour s'installer dans un « chalet de montagne très isolé » et écrire tranquillement. La pièce s'ouvre sur un accident d'avion dont les survivants se réfugient chez lui. Après qu'il les a tous tués, un autre avion s'écrase, entraînant l'arrivée d'autres rescapés. L'écrivain est donc forcé de prendre en compte le monde qui l'entoure, l'envahit, *Série blême*, *Théâtre inédit*, Paris : C. Bourgeois, 1970. Quant au Faust de Ghelderode, il « est las » du siècle et « restera ignorant du monde moderne » ; pourtant, dans un monologue, il déplore « trop de solitude », *La Mort du docteur Faust*, *op. cit*., p. 214-215. Cette ambiguïté est absente chez Diamotoruscant dans la même pièce ; le diable souffre de sa solitude et multiplie les tentatives pour la briser : « Je suis tout

solitude : celle-ci est systématiquement perturbée ou malheureuse ; elle est donc une posture intenable, tout comme celle de l'individualisme.

De manière paradoxale, les auteurs, individualistes convaincus, condamnent le public, lui reprochant son individualisme[1]. Dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, Cocteau, ironique, fait répondre ceci au personnage de Molière face à une spectatrice insolente : « c'est déjà facile de convaincre une salle d'individualistes qui ont toutes les peines du monde à sortir de leurs préoccupations pour entrer dans celles de l'auteur »[2]. Lors d'une discussion à la suite d'un exposé de Sartre sur le théâtre[3], Cocteau évoque le moment de grâce où « un public se désindividualise », soulignant « ce qui est terrible » selon lui, le risque qu'à tout moment, il se réindividualise. A cause « du bruit d'un fauteuil », « une dame commence à lire son programme », « un monsieur bouge »[4], et le phénomène collectif s'évanouit. Dans *Le Passé défini* enfin, Cocteau prend congé des spectateurs, « Pauvres imbéciles […] qui ne voient jamais rien. Sauf leur petite personne, et encore ! S'ils se voyaient, ils prendraient la fuite »[5]. « Imbéciles », « crétins » : les mots peu tendres choisis par Cocteau laissent penser qu'il pose un regard ouvertement méprisant sur le public.

Anouilh, quant à lui, adresse le même reproche aux spectateurs, quoiqu'il adopte un discours plus optimiste, estimant que face à un public « remâchant encore ses petits soucis personnels, nous devons accomplir le miracle : lui faire oublier tout et en faire un seul être attentif »[6]. Le dramaturge doit s'efforcer de créer, le temps d'une représentation au moins, une communauté. Ghelderode insiste sur la générosité qu'implique ce métier en décrivant son propre travail et son but : « C'est mon art. Et non pas un art égoïste à mon propre usage. Je donne tout à tous, ma sueur frontale. Cet art vaut ce qu'il vaut, mais il m'aide à vivre »[7]. Avec modestie, Ghelderode montre comment son art se veut bénéfique à la fois pour lui-même et pour ceux à qui il l'offre : intérêts personnels et collectifs cessent de

---

seul, dans la vie… Dans le monde ! », p. 245. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie confie à Willie ses espoirs et ses angoisses : « si seulement je pouvais supporter d'être seule » ; « toute seule tout à fait, c'est-à-dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter », *op. cit*., p. 26-27. Ghelderode et Anouilh, enfin, attribuent respectivement à Don Juan, Antoine et Egisthe la même détresse qu'à l'Empereur : « Seul ? Je ne veux pas. Je n'existe pas si je suis seul ! », *Don Juan*, *op. cit*., p. 71. « On se sent si seul ! », *Les Poissons rouges*, *op. cit*., p. 786. « On est trop seuls ! », *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *op. cit*., p. 984.

[1] Cocteau, couchant des notes pour son *Journal*, décrit ce qui lui semble être un trait d'époque : « Notre époque : masse d'individualismes. Je disais : les crétins découvrent l'individualisme. Il n'y a plus de public en France. Tout le monde croit penser », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 619. L'individualisme est présenté comme une mode et un courant faussement intellectuel qui entrave toute possibilité d'une communauté théâtrale.

[2] J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, *op. cit*., p. 1279.

[3] Lors d'une série de conférences-débats organisés par Vilar en 1944.

[4] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 48.

[5] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 196.

[6] J. Anouilh, « Magie du théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1354.

[7] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 213.

s'opposer. Genet aspire au même but : dans sa « Préface inédite des *Nègres* », il se laisse aller à ce qu'il désigne comme « une effusion lyrique » : « Saurai-je assez dépasser mon drame personnel pour en décrire un autre, plus général ? », espérant que sa pièce puisse « être à l'origine d'une œuvre d'art généreuse »[1].

Il nous semble que la posture presque paternelle de l'auteur bienfaiteur adoptée par Genet et Ghelderode rejoint celle de l'auteur supérieur et méprisant adoptée par Cocteau : elle place la figure du dramaturge à la tête d'un projet grandiose qui consiste à entrer en lutte contre l'égoïsme. En effet, ce qu'ils condamnent, c'est moins l'individualisme – bien qu'ils emploient le terme – que l'égoïsme, qui annihile toute possibilité de communauté. Si les auteurs emploient le terme « individualisme », c'est pour sa nuance péjorative : eux-mêmes se sont vus reprocher ce défaut ; c'est pourquoi ils le reprochent à leur tour au public. Pourtant, il tient à cœur aux dramaturges d'« extraire [le concept d'individualisme] de la négativité »[2]. J-P. d'Introno note qu'on associe communément ce concept à celui du scandale afin de les condamner l'un et l'autre, alors que ces notions ne devraient pas être analysées d'un point de vue moral. La mauvaise presse du terme « individualisme » nous semble venir d'une confusion avec celui d'égoïsme[3]. La distinction posée, est-il possible de dépasser l'opposition entre l'individu et le monde ?

Homme de contradictions[4], Cocteau, qui condamnait l'individualisme, en propose dans *Opium* une définition le distinguant diamétralement de l'égoïsme : « Quel que soit l'individualisme, le côté solitaire, réservé, aristocratique, luxueux, monstrueux du chef-d'œuvre, il n'en reste pas moins social, capable d'atteindre autrui, d'émouvoir, d'enrichir spirituellement et matériellement une masse »[5]. Témoignant d'un « besoin de s'exprimer, de correspondre avec l'extérieur », l'individualisme est articulation des intérêts de l'individu avec ceux de la société, sans rejet de l'un ni de l'autre. Dans *Soi-même comme un autre*, P. Ricœur invalide le faux débat sur individu et société, déclarant qu'« il faut abattre le mur entre les deux et assurer la cohésion entre les trois composantes

[1] J. Genet, « Préface inédite des *Nègres* », *op. cit.*, p. 842-843.
[2] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 59.
[3] La confusion entre égoïsme et individualisme est cependant courante, à l'image de cette critique d'André Gisselbrecht, qui voit dans *Les Bâtisseurs d'Empire* « une pièce généreuse, chose rare dans ce qu'on est encore convenu d'appeler l'avant-garde. Ensuite une condamnation de l'individualisme qui nous change d'autres avant-gardistes illustres […] ; l'individu individualiste ne fait pas figure ici de rare précurseur à choyer précieusement, mais de déchet à expulser », *Théâtre populaire*, « Les Bâtisseurs d'Empire et la Presse », *op. cit.*, p. 107. Cette critique élogieuse va à contre courant de ce qu'on imputait souvent à Vian : un individualisme qu'il assumait pleinement. Elle se méprend sur le sens de ce terme, car si le théâtre de Vian exècre l'égoïsme, il célèbre l'individualisme, qui consiste non pas à se soucier uniquement de son propre intérêt, mais à se préoccuper de celui des individus en général.
[4] « Le vrai créateur doit contredire », J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 132.
[5] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 19.

individuelles, interpersonnelles et sociétales du concept de visée éthique[1]. Chaque individu, même le plus révolté, le plus différent, est un élément d'une population, provient d'une société qu'il contribue à former et dont il dépend : l'opposition est donc artificielle[2].

Sartre le montre très bien dans *Saint Genet* à travers la figure du traître : « la trahison s'attaque directement au lien social, à l'essence intime de toute collectivité »[3] ; pourtant, le traître « émane vraiment de la communauté […] il conserve le sentiment de lui appartenir »[4]. Appliquant ce raisonnement à l'auteur qui le fascine, il explique que « Genet est élu », « Seulement son élection vient de la société des braves gens »[5]. Plutôt qu'une contradiction, Cocteau et Sartre mettent en évidence ce qui fut pour eux une révélation à un moment de leur vie : l'existence d'un lien étroit entre l'individu et la collectivité[6]. Fort de son expérience de prisonnier, Sartre comprend à quel point son existence est imbriquée dans celle des autres, idée qu'il ne cessera de reprendre dans son œuvre : il est « impossible de distinguer aujourd'hui chez aucun de nous l'homme individuel et l'homme social »[7], affirme-t-il.

L'articulation entre sphère privée et sphère sociale peut paraître contradictoire et ne va du moins pas de soi, les auteurs en font le constat[8]. Sartre souligne le paradoxe suivant :

---

[1] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 234. Le critique développe ensuite sa thèse majeure, avec sa distinction entre le « soi » et le « je » : le « soi », explique-t-il, se pense avec les autres, il est « essentiellement ouverture sur le monde […] tout me concerne » ; ainsi, « Pas de monde sans un soi qui s'y trouve et y agit, pas de soi sans un monde praticable en quelque façon », p. 363.

[2] En cela, les auteurs s'opposent aux Antimodernes tels que Compagnon les définit : pour ces derniers, « la société, où la solidarité et la communauté sont exaltées au détriment de l'égalité et de la liberté, passe avant l'individu », *Les Antimodernes, op. cit.*, p. 68.

[3] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 205.

[4] *Ibid*., p. 195.

[5] *Ibid.*, p. 163.

[6] Pour Sartre, l'expérience dans les stalags fut éclairante, comme la période d'après-guerre et son séjour en tant que journaliste aux Etats-Unis, moments d'une prise de conscience et d'un passage de « l'homme seul » à « l'homme engagé », A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 54. Sartre, qui aimait l'« ensemble » et le « très grand plaisir à vivre entre hommes », disait avoir beaucoup apprécié le fait de se sentir membre d'une communauté dans les camps de prisonniers, malgré les restrictions et les difficultés, S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit*., p. 329. Après la prison, raconte S. de Beauvoir, « au lieu d'opposer individualisme et collectivité, [Sartre] ne les conçut plus que liés l'un à l'autre ». Dans tous les journaux, raconte-t-elle, « une pensée commune » : « nous chantions tous en chœur la chanson des lendemains », *La Force des choses I*, *op. cit*., p. 17-20.

[7] Sartre appuie son argument sur un personnage théâtral repris par Cocteau et Anouilh, celui d'Antigone ; selon lui, « Nous avons ici à la fois la passion et le social » : « la passion est un phénomène réciproque ; […] c'est une revendication sociale que manifeste un individu avec la décision d'aller jusqu'au bout ». Ainsi, Antigone, menée par sa passion, « radicalise Créon, parce que ce n'était pas au départ l'intention de celui-ci de faire un scandale, et de tuer Antigone ». Il s'agit donc moins d'un passage de la sphère privée à la sphère sociale que d'une articulation entre les deux, aucune ne primant sur l'autre, J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 147-149.

[8] Cocteau confie sa surprise face aux correspondances qu'il découvre entre lui-même et le monde : « Je m'étonne […] des coïncidences qui s'établissent entre une guerre petite, puisque j'y joue un rôle médiocre, et une grande guerre, puisque j'en fus le théâtre. Cet égoïsme, c'est de la bonne solidarité. Qui se penche sur soi aide les autres », *Le Potomak*, *op. cit*., p. 17. Dans *La Corrida du 1er Mai*, Cocteau livre ses « Notes sur un premier voyage en Espagne », admirant dans ce pays sa capacité à résoudre le paradoxe entre individu et société : « Son individualisme a ceci de particulier qu'il est de masse et pour ainsi dire national », *op. cit.,* p. 1028.

« Un écrivain n'a qu'un sujet, c'est le monde [...] Et cependant, naturellement, il s'agissait quand même entièrement de moi »[1]. Quant à Ionesco, il avance l'idée que la solitude est une expérience universelle qui unit les hommes : « c'est dans notre solitude fondamentale que nous nous retrouvons et plus je suis seul, plus je suis en communion avec les autres, (alors que dans l'organisation sociale, qui est organisation des fonctions, l'homme ne se réduit qu'à sa fonction aliénante) »[2]. « Etre asocial c'est finalement être tout de même social d'une façon différente »[3], conclut Ionesco. Avec son sens de la formule, Cocteau envisage l'œuvre d'art comme « une solitude partagée par un grand nombre »[4], rejoignant la réflexion de Ionesco. Dans *La Corrida du 1er Mai* enfin, il expose sa théorie du « faire-parisme » : « le faire-part, ou faire-parisme, est […] un suprême espoir de communiquer d'une solitude à une autre, de prendre contact avec autrui ». La publication d'une œuvre, écrite ou orale, est un acte de « faire-parisme » : une pièce de théâtre doit donc permettre l'établissement d'un lien entre l'individu qu'est le dramaturge et le public. Cocteau oppose cependant parmi ses propres œuvres celles qui veulent « faire part » et celles qui sont « des solitudes consenties »[5]. Il convoque alors la métaphore de « l'île déserte » et la figure d'un auteur qui « crie au secours [et] se laisse retomber sur le sable avec la figure dans les mains ». Si l'île – image transparente de l'isolement[6] – est le lieu paradisiaque des utopies, elle est au contraire pour les auteurs un espace fermé qui empêche la communication[7].

Il s'agit donc de dépasser une opposition entre d'un côté une solitude absolue, de l'autre une communauté fusionnelle qui efface l'individu derrière le groupe : les dramaturges visent une solution intermédiaire qui articulerait l'un et l'autre[8]. Il s'agit de surmonter deux écueils : l'oubli de soi, la disparition de l'individu dans la collectivité d'une part, le rejet total et définitif de la communauté d'autre part. La tâche est moins aisée qu'elle n'en a l'air[9]. *Rhinocéros* met en scène de manière exemplaire cette difficulté en la

[1] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 264.
[2] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 124.
[3] *Ibid*., p. 93.
[4] Phrase citée lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière d'Evian en juillet 2010, dans le documentaire I.N.A « Portrait d'un inconnu ».
[5] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.,* p. 991.
[6] Les termes « île » et « isolement » ont la même origine.
[7] On pense à *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* d'Arrabal, qui se situe sur une île dont les deux personnages veulent s'enfuir.
[8] Cette articulation semble naturelle à Montherlant : à un journaliste de *La Gerbe* qui, en 1942, qualifiait son individualisme de « position de repli », il répondait ceci : « Le développement individuel n'est pas une position de repli ! Nous nous prêtons aux événements extérieurs », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 194. Dans *Le Maître de Santiago*, il prête à Vargas une réplique adressée à Don Alvaro, qui méprise le monde et veut rompre toute attache avec la société : « Ne serait-ce pas héroïsme aussi de jouer son rôle dans une société qui vous heurte ? », *op. cit.,* p. 615. Vargas propose une solution qui réconcilie l'individu avec le monde, permettant au premier de s'affirmer comme un être singulier tout en s'intégrant au second.
[9] *Le Maître de Santiago* le montre.

dramatisant. Bérenger se trouve en effet face à une alternative : se fondre dans la masse[1] ou être absolument seul ; tous ses proches deviennent rhinocéros pour suivre la masse et perdent leur individualité. Bérenger condamne la transformation de Botard, malgré le discours de Dudard qui défend ce dernier, remarquant que « c'est l'esprit communautaire qui l'a emporté sur ses impulsions anarchiques »[2].

S'il a admis les allusions relevées par la presse, qui faisait de *Rhinocéros* une interprétation univoque et politique, Ionesco précise ses intentions en 1960, expliquant que la pièce est « sans doute une pièce anti-nazie[3] mais [qu']elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent derrière sous le couvert de la raison et des idées »[4]. La position de Ionesco semble fermement établie en faveur de l'individu contre la collectivité : le contexte dans lequel il a conçu la pièce l'explique. Pourtant, Ionesco ne renonce pas, comme son personnage, à la possibilité d'une communauté. La solitude finale de Bérenger est théâtralisée, poussée à l'extrême ; son renoncement à toute vie sociale est invraisemblable. L'auteur simplifie, dramatise afin de mener le spectateur à une réflexion sur l'existence d'un lieu où individu et communauté ne seraient pas antinomiques. La réflexion des auteurs les mène au théâtre : il semble être le lieu qui permet cette articulation ; il est une réponse, une solution qui se construit avec le public. « Comment faire de ce public disparate une unité organique de lecteurs ? », se demande Sartre dans *Qu'est-ce la littérature ?* avant de proposer sa solution :

> Nous ne voulons pas que notre public, si nombreux puisse-t-il être, se réduise à la juxtaposition de lecteurs individuels ni que son unité lui soit conférée par l'action transcendante d'un Parti ou d'une Eglise. La lecture ne doit pas être une communion mystique non plus qu'une masturbation, mais un compagnonnage.[5]

Ce que Sartre dit de la lecture est valable au théâtre : la représentation ne doit pas isoler les spectateurs, pas plus qu'elle n'est le lieu d'une utopie politique ou religieuse[6]. La prise de conscience d'une articulation étroite entre individu et communauté mène donc les auteurs à

---

[1] Le « fonctionnement satisfaisant d'un groupe » implique une « conscience des limites du groupe » : « chacun : libre et important », R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 178. Sartre donne un exemple des limites du groupe dans *Nekrassov*, lorsque le personnage éponyme invite Sibilot à renoncer à ses scrupules et à son honnêteté : « Laisse de côté tes certitudes personnelles et dis-toi bien qu'elles sont fausses puisque personne ne les partage. Elles t'exilaient. Rejoins le troupeau ; rappelle-toi que tu es un bon Français […] Mets toi en état de sincérité. De sincérité collective, bien entendu », *op. cit*., p. 782. Le discours de Nekrassov entre en contradiction avec sa propre aventure : profondément individualiste, il ne tient ces propos à Sibilot que pour le manipuler.

[2] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 622.

[3] L'année suivante, Ionesco confirme avec plus de fermeté le sens de sa pièce : « Originairement, la « rhinocérite » était bien un nazisme », E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 184.

[4] *Ibid*., p. 177.

[5] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 325-329.

[6] Toute la difficulté réside pour Sartre dans ce qu'il décrit comme un paradoxe : « nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la personne et de la révolution socialiste », *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 332.

se tourner vers le théâtre. « [La représentation] n'est-elle pas le lieu où se rencontrent le subjectif et l'objectif ? », demande B. Dort à propos du théâtre d'Adamov, et le but du théâtre n'est-il pas de « faire d'une solitude, d'un monologue obsédant […] un dialogue avec les autres »[1] ? Adamov irait donc dans le sens opposé au titre de l'une de ses pièces, *Tous contre tous*[2]. Quant à Ionesco, il utilise Bérenger comme intermédiaire entre le public et lui ; dans *Rhinocéros*, il y a « une rencontre » « entre [s]on personnage et les gens » : « N'est-il pas étonnant […] que l'aventure d'un personnage individualiste et solitaire […] rencontre l'adhésion de tant de personnes dans le monde entier ? Et n'est-ce pas dans cette solitude profonde qu'est le lieu de la communauté universelle »[3].

Sartre part également du personnage pour arriver aux mêmes conclusions que Ionesco. Dans « Autour des « Séquestrés d'Altona » », il oppose roman et théâtre, semblant refuser à ce dernier la possibilité de mettre en scène des individus : « Le problème du singulier me semble être celui du roman. Je ne pense pas qu'il y ait des individus au théâtre ». Selon lui, « le théâtre prend toujours les choses au niveau du mythe » : ainsi, « Hamlet est naturellement un individu, mais il est surtout un mythe. C'est le mythe de l'individu à un moment précis »[4]. Le propos s'affine, et Sartre déploie sa pensée : « Au théâtre, le personnage doit être individualisé par le drame. […] Un être se trouve dans une certaine situation avec ses conflits, et – à partir de là – il est individu ». C'est donc l'action qui crée l'homme singulier, et le théâtre – qui est action – est le lieu privilégié qui concilie individu et mythe. Pour Genet enfin, c'est le théâtre même qui déclenche une prise de conscience : « quand j'ai écrit *Les Bonnes* je manquais totalement de conscience politique, même si, probablement, la pièce accède à cette dimension », confie-t-il à Jose Monleon en 1969. Les romans étaient écrits pour « les lecteurs solitaires », les pièces de théâtre « pour des spectateurs solidaires » : « J'ai essayé de rendre objectif tout cela [ses romans] qui jusqu'alors avait été subjectif, en le retraduisant devant un public visible »[5]. L'individualisme est donc une ouverture sur le monde, auquel les auteurs se sentent amarrés.

[1] B. Dort, *L'Ecrivain périodique*, *op. cit.*, p. 314.
[2] Sartre n'avait pas aimé la pièce, jugeant qu'elle était « une œuvre entièrement négative, une œuvre qui dénonçait toute forme de vie sociale comme oppression », cité par G. Latour, Article « Tous contre tous », *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*
[3] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 184.
[4] J-P. Sartre, « Autour des « Séquestrés d'Altona » », *op. cit.*, p. 1027-1028.
[5] J. Genet, « « Saint Genet » [Entretien avec Jose Monleon, Madrid, octobre 1969] », *op. cit.*, p. 967-968.

« Mettre l'accent non pas sur les différences, mais sur ce qui identifie les hommes entre eux »[1]

L'individualisme tel que le perçoivent les auteurs repose sur l'égalité des individus ; principe cher à leurs yeux, elle offre la possibilité d'une communauté satisfaisante, qui supprime les hiérarchies[2]. L'égalité des hommes, telle que la conçoivent les auteurs, n'est pas un constat naïf et ne rejoint pas le cortège des « discours démagogiques sur l'égalité des citoyens français »[3] critiqués par Barthes. Les auteurs ne confondent pas non plus égalité et identité : parce qu'ils sont égaux, les individus n'en sont pas pour autant semblables. En cela, l'échange qu'ils espèrent se rapproche du « dialogue préconisé par Bakhtine, où chacune des deux identités reste affirmée (il n'y a pas d'intégration ni d'identification), où la connaissance prend la forme de dialogue avec un « tu », égal au « je » et pourtant différent de lui »[4]. Sartre fait part d'« une égalité [...] qu['il a] toujours voulue et rêvé d'établir entre les gens et [lui] »[5] lors d'un entretien avec S. de Beauvoir. Celle-ci confirme dans *La Force des choses* que Sartre « restait au niveau de la foule : n'importe qui », cherchant à aborder les autres « sur un pied d'égalité »[6] et « constatant qu'il était leur pareil »[7]. Quant à Genet, il raconte dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti* une rencontre faite en 1953 qui a déclenché en lui cette prise de conscience : « Un homme était identique à tout autre, voilà ce qui m'avait giflé »[8] :

> Il y a quatre ans environ, j'étais dans le train. En face de moi, dans le compartiment un épouvantable petit vieux était assis. Sale, et manifestement méchant, certaines de ses réflexions me le prouvèrent. Refusant de poursuivre avec lui une conversation sans bonheur, je voulus lire, mais, malgré moi je regardais ce petit vieux : il était très laid. Son regard croisa, comme on dit, le mien, et ce fut bref ou appuyé, je ne sais plus, mais je connus soudain le douloureux – oui, douloureux sentiment que n'importe quel homme en « valait » exactement – qu'on m'excuse, mais c'est sur « exactement » que je

[1] Exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010.
[2] Dans la mesure où la hiérarchie soumet l'individu au groupe, elle doit être abolie. Dans sa biographie critique de Vian, M. Lapprand rappelle combien le *Traité de civisme*, écrit dans les années 1950, insistait sur la nécessité de l'individualisation au détriment de la hiérarchisation, *Boris Vian, la vie contre*, *op. cit.*, p. 153. L'individualisation implique le concept d'égalité : « Les Morts ont tous la même peau », résume Vian avec le titre de sa nouvelle parue en 1947. Sartre estime lui aussi que « La hiérarchie, c'est ce qui détruit la valeur personnelle des gens », cité par S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 324. Il en déduit que les écrivains ne doivent pas se laisser assimiler par une société bourgeoise qui va les soumettre à une hiérarchie, mais s'attacher à l'égalité des individus.
[3] R. Barthes, « Nekrassov juge de sa critique », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 169.
[4] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 166.
[5] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 311.
[6] S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit*., p. 168.
[7] *Ibid*., p. 66.
[8] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 202.

> veux mettre l'accent – n'importe quel autre. « N'importe qui, me dis-je, peut être aimé par-delà sa laideur, sa sottise, sa méchanceté ».[1]

Contre toute attente, cet homme, qui lui semble à première vue inférieur, répugnant, indigne d'amour, mérite comme un autre de nouer un lien et n'a pas moins de valeur que Genet lui-même, qui se sent subitement proche de lui. D'après J-B. Moraly, cet épisode a fait comprendre à Genet que « l'entreprise érotique était vaine » et a provoqué une métamorphose : « Au romancier érotique succédait le dramaturge universel »[2]. C'est donc par le choix et la pratique du théâtre que Genet concrétise cette révélation. Ainsi, la réplique de Rocky dans *Le Bagne* pourrait résumer la pensée genetienne : « Tous égaux quand est passée la porte des sables »[3]. L'égalité clamée peut sembler suspecte lorsqu'elle émane d'un auteur subjugué par la hiérarchie : E. White rappelle combien Genet aimait les églises et les prisons, lieux marqués par une organisation hiérarchique précise. Genet lui-même disait de Mettray qu'il acceptait « très volontiers cette morale médiévale », la « hiérarchie très nette »[4] qui caractérisait ce lieu. L'autorité, le pouvoir, la hiérarchie fascinent indiscutablement Genet comme les autres dramaturges de notre étude.

Néanmoins, ils ont saisi que le théâtre, « espace vide à remplir », ne vit que s'il assimile la notion d'égalité[5] : « L'espace vide, l'espace à remplir est un champ d'expériences, le lieu d'un conflit et d'une dialectique. Le passage de la subjectivité – la vie de chacun, spectateurs compris – à l'objectivation des sentiments suppose une véritable création collective où ni l'auteur ni le metteur en scène n'occupent une position privilégiée »[6]. Les hommes de théâtre offrent à chaque spectateur à la fois le droit de se manifester, d'exister en tant qu'individu, et celui de faire partie d'une communauté, unie

---

[1] J. Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, URL : http://www.theatreonline.com/guide. Consulté en février 2011.

[2] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 128.

[3] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 772. De même, la proposition que fait le personnage du Client au Dealer dans la pièce de Koltès pourrait être celle des dramaturges au public : « je vous propose l'égalité […] Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud », *Dans la Solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 58. Le personnage du Dealer tient le même discours au Client : « Il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud […], et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclave des mêmes froids et des mêmes chaleurs ». Il énumère ensuite ce qui fonde selon lui leur égalité : « cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi », p. 11-12, « Vous êtes bien sorti d'une mère vous aussi comme moi », constate-t-il, p. 47.

[4] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 88.

[5] Les pièces mettent en scène les dérives du refus de l'égalité. Dans *Louisiane*, le fait que Jessie, une femme noire, vive dans la même maison que des Blancs et soit considérée comme un membre de la famille égal aux autres suscite la colère des habitants de Bellerive. Scandalisés, ils envoient deux des leurs, Butler et Jim, mettre un terme à cette aberration, et la pièce de Marcel Aymé s'achève sur le meurtre d'un Noir. Quant à Adamov, il met en scène l'acharnement des hommes à établir des hiérarchies, à se marcher les uns sur les autres pour dominer. Seul Darbon, « chef du service des Affaires criminelles et des Renseignements généraux », instaure un nouveau gouvernement stipulant que les réfugiés auront les « mêmes droits que tous les autres citoyens », *Tous contre tous*, *op. cit*., p. 188.

[6] Pensée résumée par Guy Dumur, cité par P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 19.

par le spectacle et ses effets : « Nous […] donnons [au peuple] l'égalité, la vraie, celle devant les larmes et devant le rire »[1], affirme le personnage de Jouvet dans *L'Impromptu de Paris*.

Si l'égalité se distingue, on l'a dit, de l'identité, elle implique en revanche la présence de ressemblances entre les hommes. On a vu de quelle manière les auteurs se sont appliqués à cultiver leur différence avec le public : ils se présentent et sont vus comme l'Autre, le scandaleux, l'étranger. Ils mettent aussi en scène l'altérité du public, lui renvoyant une image opposée à la leur. La distance née de ces images est néanmoins abolie par la caricature et la dénonciation de l'imposture au profit de l'« im-posture »[2]. Le théâtre qui nous occupe divulgue le caractère factice de la notion d'altérité[3]. L'Autre est une construction, il est un concept discutable qui génère des oppositions dont ce théâtre souligne le caractère arbitraire, et, parfois, l'absurdité. Sartre invite le public à dépasser l'image tenace qu'il se fait de Genet, et que Genet lui-même a contribué à élaborer : « O vous qui le condamnez sans recours […] ne voyez-vous pas qu'il est des vôtres ? »[4]. Cette démarche à laquelle les auteurs incitent le public, ils doivent l'effectuer eux-mêmes, et Genet, malgré ses réticences, admet être semblable à ceux dont il prétend se distinguer radicalement : « Que je le veuille ou non, j'appartiens à la communauté blanche »[5] ; « Il se pourrait que j'aie écrit ces pièces contre moi-même. Il se pourrait que je sois les Blancs, le Patron, la France dans *Les Paravents* »[6]. Dès lors, « l'altérité est comme empêchée de se déployer par l'universalité qui l'enserre, par le biais de l'idée d'humanité »[7] : on passe de la notion d'Autre, abstraite, artificielle, aux autres, concrets, divers, et, enfin, au Même.

P. Ricœur résume sa définition de l'éthique – « visée de la vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes » – résultant d'un équilibre entre « l'estime de soi » et

[1] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 721.
[2] Voir le chapitre « L'auteur démystificateur ».
[3] Afin de porter un regard plus aiguisé sur le scandale et sur son rapport à la question de l'altérité, on peut mentionner deux récits de Boris Vian, qui offrent chacun un scénario très différent d'une situation qui mène au scandale. Dans le roman *J'irai cracher sur vos tombes*, le personnage principal est un Noir qui se fait passer pour un Blanc : le scandale est provoqué par l'altérité de Lee Anderson. A l'inverse, dans *Les Morts ont tous la même peau*, le scandale naît non pas de la différence, mais de l'identité du personnage principal avec les Blancs. Il se croyait noir, se réjouissant de tromper les Blancs sur ses origines en se faisant passer pour l'un d'entre eux, mais on apprend au cours du récit qu'il est en fait bien un Blanc. Cette révélation explique le sentiment ambigu du personnage à l'égard des Blancs : « Toute ma vie j'avais haï les Blancs. Je m'étais caché, je m'étais sauvé d'eux. Je leur ressemblais, mais ils me faisaient peur à ce moment-là », « Je m'étonnais de me trouver bien avec eux, de me sentir pareil à eux ». Ainsi, le plus difficile à admettre, et par là même, le plus scandaleux, c'est moins la différence que la ressemblance.
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 640.
[5] J. Genet, « Préface inédite des *Nègres* », *op. cit.*, p. 839.
[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 24.
[7] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 266.

« la sollicitude pour autrui », équilibre qui débouche lui-même sur ce qu'il appelle « la similitude »[1] :

> L'autre n'est pas un de mes objets de pensée, mais, comme moi, un sujet de pensée […] ensemble nous visons le monde comme une nature commune[.] L'autre n'est pas un étranger mais peut devenir mon semblable, à savoir quelqu'un qui comme moi dit je [;] comme moi l'autre pense, souffre, veut, jouit.[2]

Une même visée, un même désir de vie communautaire, une même sensibilité : l'affirmation de ressemblances fondamentales entre les hommes rend caduque l'opposition entre eux et la séparation entre l'individu et le groupe.

Le scandale révèlerait les ressemblances entre les hommes et serait plus proche de la notion du « même » que de celle de « l'autre ». C'est, nous semble-t-il, la thèse la plus originale développée par Aymé dans *Silhouette du scandale*. Dans son essai, il démontre que le scandale met en lumière des habitudes qu'on ne questionne plus, des mœurs communes, adoptées par tous, qui nous rendent semblables par notre façon de vivre :

> [Les scandales] révèlent à un public […] certains aspects de la comédie humaine […] Ces révélations ne portent pas nécessairement sur des faits qui soient de nature à nous étonner. [...] au contraire, elles dénoncent un état de choses, un état d'esprit, si ordinaires qu'ils ont presque perdu le pouvoir de nous émouvoir. En effet, […] notre existence se règle sur des usages plus ou moins anciens […] Nous nous conformons à ces modes de vivre parce qu'ils sont des habitudes, autant par paresse que par timidité. Mais […] un jour […] l'incommodité et le danger d'une habitude apparaissent de façon éclatante […] ces inconvénients n'apparaîtront jamais avec plus d'éclat qu'à l'occasion d'un scandale […][3]

Il poursuit son raisonnement en soulignant ce qui constitue pour lui l'intérêt du scandale : son grand retentissement, à même de soulever un questionnement :

> Ce qui confère au scandale toute son importance, [c'est] ce qu'il contient d'habituel et parfois même de quotidien. Ce qui le rend redoutable, c'est qu'il pose avec impudeur un problème banal de l'existence […] Cet instant où la vérité quotidienne trouve enfin sa chance dans un éclat public est singulièrement dramatique.[4]

---

[1] *Ibid*., p. 363.
[2] *Ibid*., p. 384-387. « Au cours du voyage humain nous nous trouvons aux antipodes, et nous voyons d'autres constellations. Mais le ciel est le même. IGNIS IDEM », H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 24.
[3] « La matière d'un scandale » est faite des « habitudes mêmes de notre vie sociale et familiale », A. Schaffner, « Silhouettes du scandale : de Marcel Aymé à Céline », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 34.
[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 12-15.

L'originalité du point de vue d'Aymé, c'est ce regard inattendu sur le scandale, phénomène capable de crier des vérités intolérables, quoique relevant d'un savoir partagé, mais surtout de souligner la similitude profonde entre les hommes[1].

Au théâtre, le public se scandalise lorsqu'il croit se reconnaître dans des personnages qui lui déplaisent[2]. *Morts sans sépulture* fit scandale parce que les résistants n'étaient pas présentés comme des héros, mais comme des êtres fragiles, faillibles, comme n'importe quel homme. La reprise du *Maître de Santiago* en 1958, en pleine guerre d'Algérie, provoque dans la salle des réactions vives, prenant une actualité qu'elle n'avait pas à sa création ; les spectateurs y virent une condamnation du colonialisme français et se crurent attaqués. Même interprétation des *Paravents* par le public, convaincu d'être visé par le portrait dévalorisant des colons dressé par Genet. Quant aux *Nègres*, la réception fut parfois houleuse : lors d'une représentation, Ionesco quitta la salle avec fracas, se sentant insulté en tant que Blanc. La ressemblance entre des personnages et les spectateurs est donc parfois insoutenable pour ces derniers ; le scandale vient de vérités qu'ils connaissent, qui les concernent, et dit ce que l'on sait déjà sur soi, mais que l'on ne veut pas entendre.

Ce que partagent tous ceux qui sont présents au théâtre, c'est un environnement, un contexte commun, une histoire, une époque. Les auteurs sont pris dans les mêmes évènements que leur public et ont les mêmes préoccupations[3]. « Je ne peux pas faire que je ne sois pas de mon époque »[4], déclare Marcel Aymé. « Je suis parisien, je parle parisien, je prononce parisien »[5], insiste Cocteau dans *Le Potomak*. Ils parlent la même langue, vivent dans le même pays, à la même époque que leur public[6], avec lequel s'établit donc naturellement une proximité. Sartre en voit une preuve dans le langage de l'écrivain, qui, lorsqu'il s'adresse « à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe », peut se permettre d'être allusif, de s'exprimer de manière elliptique sans craindre de ne pas être compris. Il leur ressemble comme eux se ressemblent :

> Les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres. […] Aussi y a-t-il en chacun un recours

[1] C'est ainsi que M. Lecureur explique le scandale provoqué par la « Lettre aux directeurs de la Résistance » rédigée par Paulhan, qui assimilait résistants et collaborateurs, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 10.
[2] « Aurions-nous une sainte frousse de nos miroirs ? », demande P. Marcabru face à l'indignation provoquée par *Pauvre Bitos* en 1956, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 502-503.
[3] Sartre explique que le problème de Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona*, « c'est le problème de l'homme seul, qui vit sa responsabilité individuellement, alors qu'elle est en fait liée à des structures collectives », et évoque le concept de « culpabilité collective », « Autour des « Séquestrés d'Altona » », *op. cit.*, p. 1036.
[4] M. Aymé, « Marcel Aymé répond aux autres », *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1758.
[5] J. Cocteau, *Le Potomak*, *op. cit*., p. 13.
[6] « Je savais à présent que mon sort était lié à celui de tous », affirme S. de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit*., p. 15.

> implicite à des institutions, à des mœurs, […] à des espoirs, à des craintes, à des habitudes de la sensibilité, de l'imagination et même de la perception, à des mœurs enfin et à des valeurs reçues, à tout un monde que l'auteur et le lecteur ont en commun.[1]

La notion d'altérité perd de son importance face à tout ce qui rapproche les hommes, face à ce « même goût dans la bouche ». Les auteurs ont conscience que ce qui est « maintenant fondamental […] c'est de mettre l'accent non pas sur les différences, mais sur ce qui identifie les hommes entre eux »[2] : « Je suis moi-même les autres, mes problèmes ne peuvent être essentiellement que ceux des autres. Je suis comme tout le monde »[3], affirme Ionesco[4]. A la fin de *L'Impromptu de l'Alma*, le personnage de Ionesco s'emporte dans une tirade de plus en plus pédante qui insiste sur l'importance d'une mémoire, d'un passé déterminant les liens présents entre les hommes :

> Comme je ne suis pas seul au monde, comme chacun de nous, au plus profond de son être, est en même temps tous les autres, […] mes désirs, […] mes obsessions ne m'appartiennent pas en propre ; cela fait partie d'un héritage ancestral, un très ancien dépôt, constituant le domaine de toute l'humanité. C'est, par-delà leur diversité extérieure, ce qui réunit les hommes et constitue notre profonde communauté, le langage universel.[5]

Certes, tradition et mémoire sont des facteurs forts de communauté, mais les ressemblances n'existent pas seulement entre des hommes d'un même pays, d'une même culture, parlant une même langue : elles s'étendent à « toute l'humanité », nous dit Ionesco.

Même Genet – probablement le plus attaché à sa différence, à sa singularité – réalise le changement qui s'opère dans sa manière d'envisager les autres : « Maintenant je ne suis ni pour vous ni contre vous, je suis en même temps que vous et mon problème n'est plus de m'opposer à vous mais de faire quelque chose où nous soyons pris ensemble, vous comme moi »[6]. Ce « quelque chose », c'est l'œuvre, c'est la culture, le théâtre, dont A. Ubersfeld souligne, dans son chapitre « théâtre et communication », qu'il charrie une série de codes que tous partagent et acceptent[7]. Plus encore que par des règles contraignantes, c'est par une impression de familiarité que se renforce la communauté, comme le remarque le personnage de Renoir dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux : « Jusqu'à la centième […] Même si chaque visage de spectateur pris en soi nous est étranger, nous

[1] J-P. Sartre, « Pour qui écrit-on ? », *Qu'est-ce-que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 88-91.
[2] Exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010.
[3] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 111.
[4] Cette révélation frappe Faust de plein fouet : « Pour la première fois, je viens de quitter ma chambre […] au bout de quelques instants, je me suis adapté à ce monde […] me voilà à sentir comme eux, à penser comme eux ! […] oui, je suis très vraisemblablement leur contemporain », M. de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *op. cit*., p. 232.
[5] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 465.
[6] J. Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 17.
[7] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 31.

avons vu ce visage de salle. Nous sommes entre familiers, nous connaissons ce rire de salle, ce bruit de salle, cette toux de salle. D'ailleurs, il est rare que le spectateur n'y prenne pas forme amicale »[1]. Le sentiment de connaissances partagées, d'une ressemblance, favorise la sympathie, comme celui d'une actualité et d'un passé communs.

Cette prise de conscience mène les dramaturges à un questionnement et à la recherche de solutions en vue d'établir une communauté. Le théâtre qui nous intéresse ne nie donc pas la difficulté, ne promet pas un rapport idéal et sans heurt entre les intérêts de l'individu et ceux du groupe, mais cherche des solutions pour arriver à l'élaboration d'une forme de communauté nouvelle et adaptée à leur époque de crises et de conflits. La solution majeure de leur théâtre réside dans une abolition de toutes les frontières.

« Les frontières sont faites pour qu'on les saute. Hop ! Hop là ! »[2]

La « mondanéisation » est abolition, ou du moins déplacement des frontières. Le scandale survient quand un mur tombe, quand une frontière est franchie. S'il est vrai que les auteurs s'attachent à maintenir une distance[3], ils savent que toute distance est certes un intervalle qui sépare, mais aussi, et surtout, un espace à franchir. A l'époque où leurs pièces sont jouées, la question de l'espace est cruciale ; la France, occupée pendant la guerre, divisée en deux, retrouve son unité en 1944 puis perd ses colonies dans les années 1950 et 1960, ce qui déplace ses frontières : la nation, en tant que territoire, espace, mais aussi en tant qu'Etat politique, est donc particulièrement soumise aux changements. Le théâtre rend compte de l'instabilité caractéristique de cette époque, mais, plutôt que de la vivre douloureusement, l'envisage comme un phénomène nécessaire, salutaire, et la célèbre.

En effet, les auteurs vouent une haine profonde à la frontière, envisagée comme une limite à dépasser, un artifice qui emprisonne[4]. Ils privilégient une attitude d'ouverture sur le monde, vers l'étranger, ainsi qu'en témoignent leurs voyages – très nombreux parfois,

---

[1] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 717. Notons que la notion d'amitié est fondamentale chez Cocteau : dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, il dit vouloir, au théâtre, « remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical », *op. cit*., p. 38.

[2] Il s'agit d'une réplique de Parfait dans *Le Mal court*. Le personnage, qui estimait que « C'est respectable, une frontière », évolue vers la transgression et le rejet de la limite, *op. cit.*, p. 72-80.

[3] Voir le chapitre « Un théâtre de la solitude ».

[4] Il serait aussi intéressant de se pencher sur l'imaginaire de la frontière dans le théâtre de Koltès, imaginaire relativement proche de celui des auteurs qui nous occupent, comme le montre cette réplique du *Retour au désert* : « On me dit que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes [...] changent dans le cours d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays, ni ses frontières [...] Il ne sait plus qui est l'étranger », *op. cit.*, p. 57. Dans *Combat de nègres et de chiens*, Koltès fait de Léone une Parisienne qui mêle allemand et français, veut apprendre la langue africaine et se scarifie pour avoir la peau noircie.

pour Sartre par exemple – et leurs propos : « Je pensais très peu que j'étais un Français »[1], confie Sartre en 1974. Leur haine de la frontière semble même proche d'une forme de claustrophobie dont est notamment victime le personnage de la vieille anglaise dans *Le Piéton de l'air*[2]. Adamov semble affirmer l'absurdité des frontières nationales dans *Tous contre tous* à travers cette question du personnage de la mère : « Il y a de braves gens partout. Qu'on soit d'ici ou d'ailleurs, qu'est-ce que ça change ? »[3]. Quant à Vian dans *L'Equarrissage pour tous*, il imagine une famille cosmopolite, indifférente aux frontières : « n'est-ce pas une famille […] singulière que celle de notre équarrisseur, dont un fils est américain, une fille parachutiste dans l'armée rouge, tandis que les deux dernières projettent de se marier l'une à un soldat allemand, l'autre à un Américain ? »[4]. La disparition de la notion de la frontière entraîne celle de la notion d'« étranger ». Ce qui déplait aux auteurs, c'est le confort de la frontière : elle limite, rassure, permet de se définir soi-même, et donc d'identifier ce qui est hors de la limite, l'Autre[5]. Cocteau questionne la pertinence des frontières et en souligne la relativité : « Sait-on si vos frontières ont un sens chez les morts ? »[6]. Cette question, reprise quasiment littéralement dans *Antigone* par la jeune Atride – « Qui sait si vos frontières ont un sens chez les morts ? » –, fut interprétée à tort comme un propos internationaliste, alors qu'elle avait un sens beaucoup plus large et poétique[7]. Ionesco, enfin, explique lors d'un entretien que les barrières empêchent l'accès à une communauté : « Je préfère le mot de communauté à celui de social, sociologie, etc… Cette communauté extra-historique me parait être fondamentale. Nous pouvons la rejoindre par-delà les barrières […], castes, classes, etc. »[8].

---

[1] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 293.

[2] « J'étais dans un pays dont je ne pouvais sortir », E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 683. La distinction opérée par Edouard Glissant entre le lieu – perméable, partagé, ouvert à l'errance, permettant à l'identité de s'étendre dans un rapport à l'autre – et le territoire – limité par des frontières fixes, lié à la notion d'enracinement – permet de conclure que les auteurs de notre étude sont en quête d'un lieu plutôt que d'un territoire.

[3] A. Adamov, *Tous contre tous*, *op. cit*., p. 160. On pense au début du *Soulier de satin*, indifférent aux frontières : « La scène de ce drame est le monde », « L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue, plusieurs lignes de montagnes ne sont qu'un seul horizon ».

[4] F. Mangenot, « Scénographie de *L'Equarrissage pour tous* », *Boris Vian,* actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 23 juillet-2 août 1976, sous la direction de Noël Arnaud, Henri Baudin, Paris : Union générale d'édition, 1977, p. 170. Dans *L'Equarrissage pour tous*, Vian imagine une guerre au cours de laquelle des Américains et des Allemands jouent aux cartes ensemble et échangent leurs uniformes et leurs chansons.

[5] Dans « Syncrétisme et alternance », Montherlant espère l'avènement d'un temps qui découvrira l'illusion des frontières : « Oh ! quand viendra le génie qui délivrera les hommes des barrières qui n'existent pas » ; « Prenons donc tout, à travers les barrières, faites de papier où sont peints des barreaux, mais qu'on se jette dedans et on passe à travers », *op. cit.*, p. 30.

[6] J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 224.

[7] Phrase citée lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière d'Evian en juillet 2010, dans le documentaire I.N.A « Portrait d'un inconnu ».

[8] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 93. Ionesco prête à Marthe, dans *Le Piéton de l'air*, une réplique qui va dans ce sens : à Joséphine qui se sent perdue sans ses proches – « Je suis une fourmi égarée […] qui cherche ses compagnes » –, la jeune fille répond ceci, l'invitant à s'ouvrir : « Il y a les autres. Tous les autres », *op. cit*., p. 720.

Lorsqu'on l'affranchit de ses règles et conventions, le théâtre devient un lieu de liberté et de subversion. Les pièces témoignent d'une esthétique de l'espace fondée sur l'abolition des frontières : on envisage l'espace comme un milieu libre où l'individu peut s'épanouir, un champ ouvert à l'imagination. Le travail de levée des frontières est à l'œuvre sur scène, à travers des intrigues mettant en scène des personnages qui s'introduisent dans des espaces interdits. « La structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou abandon d'un certain espace »[1], explique A. Ubersfeld. Le passage d'un espace à un autre déclenche le scandale, il dérange, perturbe l'espace envahi et provoque l'indignation de ceux qui l'occupaient. Le motif du vol, par exemple, et la figure du voleur[2] – tels Jules de Malascar ou les personnages du *Bal des voleurs* d'Anouilh – entretiennent un lien avec la transgression de l'espace : il s'agit de s'approprier illégalement un lieu interdit, appartenant à d'autres. On comprend ce que ce thème avait de séduisant pour les dramaturges, surtout pour Genet, lui-même voleur. Nombreux sont les personnages qui pénètrent des lieux auxquels ils ne devraient pas avoir accès[3]. Dans *Les Paravents*, Genet rend à nouveau avec force la violence du franchissement à travers le geste des personnages passant dans l'autre monde en déchirant les paravents ; cet élément du décor, qui donne son titre à la pièce, symbolise ici la frontière entre les espaces des vivants et des morts. Ainsi, pour les auteurs, la scène ne doit plus représenter un espace limité, clos, ou envahi, saturé, empêchant tout mouvement, mais un espace où l'on se déplace librement. Leur dramaturgie traduit une esthétique s'appuyant sur l'image du passage, associée à la transgression.

La métaphore du mur est surexploitée dans leur théâtre : image claire, concrète, elle permet de mettre en scène la séparation, la limite, l'exclusion, et, dès que le mur est franchi, détruit ou contourné, la libération, la communication, l'ouverture[4]. Cocteau, s'il

[1] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 131. L'espace théâtral suppose « un certain mode d'investissement de l'espace », p. 115.
[2] Voir le chapitre « Idéal d'invisibilité ».
[3] Dans *Le Cortège* de Marcel Aymé, un clochard urine sur la pelouse d'un parc surveillé par un gardien ; Stanislas, le jeune anarchiste de *L'Aigle à deux têtes*, s'introduit dans le château de la Reine pendant la nuit ; quant au Noir Diouf, il ose monter sur l'estrade, espace des juges blancs dans *Les Nègres*.
[4] Les décors composés de portes, de barreaux, de verrous exercent la même fonction dramaturgique. Il suffit d'observer les titres de nouvelles des auteurs pour réaliser l'importance de cette métaphore : Aymé écrit « Le Passe-muraille », Sartre « Le Mur ». Dans « Le Passe-muraille », Dutilleul, employé de troisième classe découvrant la faculté de traverser les murs, quitte son travail médiocre, s'évade de prison et entretient une liaison avec une femme séquestrée par son mari. Par ce pouvoir se réalise le fantasme de n'être plus contraint par l'espace et ses limites, de rejoindre ceux qui se trouvent derrière les murs. Le personnage d'Aymé sent subitement que « Quelque chose en lui réclamait un besoin nouveau, impérieux, qui n'était rien moins que le besoin de passer à travers les murs », et entend « quelque chose comme l'appel de derrière le mur », *Le Passe-muraille*, *op. cit*., p. 8-10. Quant au héros du « Mur », il clame son refus de la limite : « Qu'est-ce que ça peut me faire des murs ? Ils croient peut-être que ça va m'arrêter ? Les murs, ça se traverse », *Le Mur, op. cit*., p. 65.

n'exploite pas vraiment cette image dans son théâtre[1], la convoque fréquemment au sens figuré dans ses autres textes[2]. Le mur signifie une fin, une mort, il dit qu'on ne peut aller plus loin, qu'on ne peut rêver d'un ailleurs : en cela, il est négatif. Les personnages hésitent parfois à franchir les murs : par prudence, par peur, par respect des conventions, par choix du confort, de la sécurité ; mais ils finissent par s'efforcer de les faire tomber. Dans *Sortie de l'acteur*, Ghelderode imagine Jean-Jacques, un dramaturge qui aperçoit le spectre de Renatus, l'un des acteurs de sa troupe ; d'abord méfiant, réticent, Jean-Jacques lui déconseille de le rejoindre – « Restez dans vos limites » –, mais se ravise et l'invite à s'approcher : « Venez… Ce mur ne me dit rien qui vaille »[3]. Ghelderode confirme donc les propos de Cocteau : l'auteur est celui qui franchit ou invite à franchir les murs.

Parfois, la tentative échoue, ou ce qui se trouve derrière le mur est décevant. Dans *Rendez-vous*, le personnage que Soupault appelle « Il », assis dans une salle d'attente, en a assez de patienter face à une porte fermée ; il incite les autres personnages à l'action : « Puisque aucune de vous et aucun de vous ne veut accepter de franchir la porte, je vous propose que nous la franchissions tous ensemble ». Surprise : alors que les personnages s'efforcent d'enfoncer la porte, ils se rendent compte qu'« il n'y a plus de porte » et que « Ce n'est qu'un mur »[4]. Même cruelle désillusion pour le petit enfant du *Piéton de l'air* : alors qu'il essaie en vain d'escalader un mur pour pouvoir « [s]e promener dans la lumière », « le gros personnage » le rattrape, l'insulte – « Sale petit garnement. Tu voulais nous quitter, hein, tu voulais t'échapper »[5] – et l'emmène pour le mettre au cachot. C'est dans *La Soif et la Faim* que Ionesco exploite le plus en profondeur l'image du mur, avec l'épisode intitulé « Le pied du mur », qui s'ouvre sur ces didascalies : « Dans le fond un grand mur d'un bout à l'autre de la scène », « Au lever du rideau, scène vide afin que l'on puisse bien voir le mur seul »[6]. Pour Jean, le mur n'est là que « Pour barrer [s]a route, pour perdre [s]on temps ». Alors qu'il « appuie ses mains contre le mur comme pour voir si on peut le pousser, le déplacer », un jeune homme le décourage : « On ne peut pas passer à travers ce mur ; c'est un vrai mur ». Abattu, Jean est désemparé : « Je dois donc m'arrêter, je ne peux pas m'arrêter, comment passer outre ? Comment l'escalader, j'ai laissé l'échelle

[1] Dans *Renaud et Armide*, Oriane propose à Olivier de l'aider à fuir les jardins d'Armide : « Les murs, je peux les écarter », *op. cit*., p. 1030.
[2] Dans *Le Potomak*, Cocteau définit ainsi le rôle du poète : « Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes méticuleuses débute le poète », *op. cit*., p. 35. Dans *Journal d'un inconnu*, il avance à la fois le danger et la nécessité du franchissement des murs : « Le mur de la bêtise est l'œuvre des intellectuels. A le traverser, on se désintègre. Mais il faut le traverser coûte que coûte », *op. cit*., p. 214.
[3] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 273.
[4] P. Soupault, *Rendez-vous*, *op. cit*., p. 43-44.
[5] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 721.
[6] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 834.

à la maison, même l'escabeau ». Le jeune homme lui explique alors son point de vue et sa propre méthode :

> On ne vous impose pas d'aboutir. Vous essayez, simplement. L'essai porte son but en lui-même. Pour ma part je n'ai jamais essayé de percer ou de démolir ce mur, je n'ai jamais essayé de l'escalader, je le contourne simplement […] Je vais où je veux, je laisse derrière moi les îlots, les barrières, les forteresses […] Vous voulez passer par-dessus le mur, sinon l'abattre. Savoir ce qu'il y a derrière. Manie de tout savoir. Ça vient de loin. […] Les murs sont nos garants […] Abattre un mur, c'est risqué ; de toute façon, il faudrait en élever un autre plus loin. Ça recule insensiblement la limite. Le mur nous met à l'abri de l'inconnaissable, du chaos.[1]

Pour ce personnage, le mur est gage de sécurité, de protection[2], de confort ; il ne comprend pas l'attitude périlleuse de Jean, ni sa curiosité. Ionesco interprète cet épisode dans *Journal en miettes* : « le mur d'une prison, de ma prison ; […] ce mur est le mur d'une église, il me sépare d'une communauté : il est donc l'expression de ma solitude, de la non-interpénétration ; je n'arrive pas aux autres, les autres n'arrivent pas jusqu'à moi »[3]. La même métaphore est convoquée dans « Mes pièces et moi » pour désigner son sentiment de séparation d'avec les autres : « Le plus souvent le monde pèse ; l'univers m'écrase. Un rideau, un mur infranchissable s'interpose entre moi et le monde »[4]. Le théâtre est le pont qui relie l'auteur aux autres, et, plus généralement, les hommes entre eux. Dans *La Soif et la Faim*, « le mur du fond disparaît » et une cuisinière annonce à Jean que la voie est libre : « Vous pouvez maintenant continuer votre route. Nous avons ouvert les obstacles »[5].

Peut-être l'important réside-t-il, comme le dit le jeune homme, dans le fait d'« essaye[r], simplement » ; peut-être que « l'essai porte son but en lui-même » : ce qu'on retient de *Rendez-vous* de Soupault, c'est la tentative de tous les personnages pour forcer ensemble la porte. Leur action commune est déjà la preuve de l'existence d'une communauté. De plus, chez Ionesco, l'image positive du pont sert de contrepoint à celle du mur. Dans *Le Piéton de l'air*, un pont splendide apparaît, provoquant l'admiration de tous :

> Le pont d'argent, éblouissant de lumière, au-dessus de l'abîme, relie ses deux bords. Il est comme un vaisseau en forme d'arche, aérien, semblant suspendu très haut, au-dessus de la rivière, chevauchant les cimes lumineuses […] L'arche d'argent doit refléter et renvoyer, en l'augmentant, la lumière du soleil, l'éclat du ciel.

---

[1] *Ibid*., p. 839-845.
[2] Dans le dernier chapitre du *Procès*, Kafka fait raconter au personnage du prêtre l'histoire d'un homme qui a peur de franchir une porte, alors que ce qui l'attend derrière elle est une fête.
[3] E. Ionesco, *Journal en miettes*, cité dans la notice de *La Soif et la Faim*, E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1756-1757.
[4] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 141. E. Jacquart voit le mur dans l'œuvre de Ionesco comme un « symbole polysémique » ; selon lui, « ce mur-caméléon symbolise les limites psycho-affectives, sociales et épistémologiques du Moi, ainsi que celles imposées par le législatif et le politique », « Notice », *La Soif et la Faim*, E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1756-1757.
[5] E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit*., p. 849.

Cette apparition merveilleuse semble provoquer l'envol dans les airs de Bérenger. Malheureux, souffrant de la distance entre les hommes – « je suis triste quand je pense que nous allons nous séparer les uns des autres » –, il semble revivre à la vue du pont : « aujourd'hui, le bonheur me remplit, la joie me gonfle »[1].

La porte, élément de décor somme toute banal, peut représenter un moyen percutant de s'échapper de manière ostentatoire d'un lieu limité, clos. Les didascalies indiquant qu'un personnage quitte la scène en claquant une porte sont particulièrement fréquentes dans le théâtre coctalien. Pascal, dans *La Machine à écrire*, « s'élance vers la porte et disparaît en la claquant », ou encore « sort par le fond et claque la porte »[2]. Le premier titre envisagé par Cocteau pour cette pièce, *La Maison des portes qui claquent*, témoigne de l'intérêt du dramaturge pour le traitement de l'espace et de l'importance dramatique qu'il lui accorde[3]. Plus spectaculaires encore que les portes claquées, les évasions de prison fascinent les dramaturges. Ils ont parfois fait l'expérience personnelle de l'incarcération[4], ou sont simplement marqués par leur époque, qui voit se succéder le gouvernement répressif de Vichy et un régime soucieux de punir, donc de faire enfermer, voire disparaître ceux qu'il estime coupables à la Libération[5]. Barabbas, dans la pièce de Ghelderode, veut s'échapper à tout prix de la « geôle aux barreaux énormes »[6] dans laquelle il est enfermé, et parvient à se faire libérer. Le titre *Pour la Belle* désigne certes une femme, mais aussi, par un jeu de mots, l'évasion de prison ; dans *Bacchus*, le jeune Hans, arrivé au pouvoir, ordonne la libération de tous les prisonniers de la ville, coupables ou non. *Nekrassov* et *La Tête des autres* débutent sur l'évocation d'une cavale, celles de Georges et de Valorin. Dans *Patron* enfin, Marcel Aymé met en scène le cambrioleur Jules de Malascar, évadé grâce à des complices.

Plus belle et plus spectaculaire encore est l'élévation dans les airs[7]. Ainsi, Roberto Zucco, personnage éponyme de la pièce de Koltès, préfère s'évader par les toits ; il « [a filé] par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil »[8].

---

[1] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 699-701.
[2] J. Cocteau*, La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 901-906.
[3] Dans *Orphée*, Heurtebise « plonge dans le miroir » avec Eurydice, échappant au commissaire qui l'interroge, *op. cit*., p. 421.
[4] Sartre fut emprisonné quelque temps dans un stalag, et l'on connaît les séjours répétés en prison de Genet, que Sartre et Cocteau réussirent à faire gracier.
[5] Il suffit d'évoquer le cas de Brasillach, que Marcel Aymé et Jean Anouilh s'efforcèrent en vain de faire libérer.
[6] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 76.
[7] L'élévation a été abordée dans notre première partie comme un signe de la supériorité des auteurs ; elle est ici envisagée comme un moyen d'évasion, le vol constituant une tentative pour échapper à la surveillance.
[8] « Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou », affirme Zucco dans la pièce de Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 92. Le personnage s'évade de prison au début de la pièce en « marchant sur le faîte du toit », alors que le gardien estime qu'« il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible », p. 12. Même situation

L'envol de personnages humains fait d'eux des figures angéliques scandaleuses ; Ionesco, dans les dénouements d'*Amédée* et du *Piéton de l'air*, imagine des hommes se mettant à voler, à la surprise générale des personnages assistant à ce spectacle, indignés ou fascinés[1]. L'envol de Bérenger n'est « pas convenable », mais « mal élevé »[2] – soulignons le jeu de mots savoureux. Quant à Madeleine, la femme d'Amédée, elle exprime aussi sa colère par un jeu de mots : « Tu t'élèves, mais tu ne montes pas dans mon estime ! ». Amédée II rêve de liberté : « Si tu voulais… il y aurait […] aux pieds des ailes, nos jambes des ailes… les épaules des ailes… abolie, la pesanteur… »[3] : « Univers aérien… Liberté […] Equilibre ». L'envol est synonyme d'une élévation au sens figurée[4]. Le désir réalisé d'ascension d'Amédée et de Bérenger relève moins d'une quête de spiritualité que d'un besoin de liberté. Amédée échappe à des sergents de ville qui le poursuivent, et Bérenger, affirmant que « Voler est un besoin indispensable à l'homme »[5], est libéré des obstacles terriens.

Le vol, au sens d'envol, possède, comme le vol en tant que larcin, une force subversive, et représente lui aussi une transgression spatiale. L'évasion permet de se dégager d'un environnement pétrifié, intolérable. Arrabal, dans *Le Couronnement*, fait dire à Giafar, tout juste libéré par Arlys, sa surprise face à une autruche qu'il voit voler : « Je croyais que les autruches ne volaient pas »[6]. Plus de limites ni de barrières dans ce théâtre où même l'impossible se réalise. Marcel Aymé imagine dans *Les Oiseaux de lune* un personnage capable de transformer les hommes en oiseaux : la métamorphose physique est aussi morale, les rendant meilleurs les uns envers les autres et leur permettant de vivre heureux ensemble. Ces répliques traduisent la force subversive de l'occupation par le haut d'un espace traditionnellement horizontal et déterminé – le théâtre –, devenu libre et illimité. L'espace clos qu'est la scène s'ouvre donc vers le haut, mais aussi, et surtout, vers la salle.

à la fin de la pièce : Roberto « grimpe au sommet des toits », « torse et pieds nus », p. 90-91. Quant au personnage de la sœur, elle confie avoir tenu la gamine enfermée pour la préserver : « Je l'ai protégée et gardée dans une cage toujours propre », « J'aurais dû mettre des barbelés autour de la cage de mon amour », p. 84. Ces répliques rappellent le personnage de Clémentine dans *L'Arrache-cœur*, qui met littéralement ses enfants en cage pour les mêmes raisons.

[1] Choubert, dans *Victimes du devoir*, traverse une épreuve similaire, mais sa tentative pour échapper au policier et à sa femme échoue. Alors qu'il sent qu'il va s'envoler – « Je monte… Je monte […] Je glisse sur la passerelle, très haut, je peux voler ! […] Je suis lumière ! Je vole ! –, le policier et Madeleine l'en empêchent – « Il ne faut pas qu'il s'élève trop au-dessus de nous. Tu ferais mieux de descendre. […] Il va nous échapper, monsieur l'Inspecteur principal » –, lui rappelant son « devoir » et l'importance de la « discipline ». Le policier a recours à la métaphore du mur pour traduire l'obstacle qui ramène Choubert à la triste réalité : « il ne dépassera pas le mur de l'étonnement », *op. cit*., p. 233-236.

[2] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 704-707.

[3] E. Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 305-331.

[4] Dans les récits d'Aymé et de Vian, on vole pour fuir la persécution : dans « La Buse et le cochon », le bœuf blanc, grâce à des formules magiques, fixe les ailes d'une buse sur le dos d'un cochon qui s'envole vers la forêt, heureux, au moment où les parents s'apprêtent à le tuer. L'envol symbolise la liberté, comme dans *L'Arrache-cœur* : Vian fait s'envoler les enfants de Clémentine grâce à une limace magique, *op. cit*., p. 645.

[5] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 707.

[6] F. Arrabal, *Le Couronnement*, *op. cit*., p. 50.

Donner au spectateur l'envie de participer, de prendre part à la représentation, d'abolir la distance entre la scène et la salle, telle semble être la volonté du théâtre qui nous occupe. Le scandale même, réaction, réponse intense du public à ce qu'il voit sur scène, est le moyen pour ce dernier de s'immiscer dans le spectacle :

> Par la parole scandalisée, le quidam donne moins une définition viable du scandale, qu'il témoigne d'un désir de participation, ce qu'est le fantasme même, d'inverser la relation de pouvoir, de passer de la délégation à la décision.[1]

Si le scandale peut révéler, comme le dit J-P. d'Introno, un désir de pouvoir, il nous semble qu'il est surtout la manifestation d'un besoin de contribuer à l'œuvre, d'y prendre part ; faire scandale, c'est s'efforcer de s'intégrer au groupe, d'apporter sa pierre à l'édifice. Ainsi, le public est incité par les auteurs à regarder, mais aussi à agir.

L'espace théâtral est généralement caractérisé par la frontière et la clôture ; espace réglé, limité, il semble clair et présente des repères rassurants : chacun connaît sa place et sait se situer. Il a ceci d'apaisant qu'il est familier : espace double, il se divise entre la scène – lieu de la création, de la publication, de l'action – et la salle – lieu de la réception, « lieu du regard et de l'écoute »[2] ; l'image connue du quatrième mur figure la séparation nette entre les acteurs et les spectateurs, et se voit le plus souvent concrétisée par la rampe ou par un système équivalent. Ainsi, chacun a le confort qu'apportent une place déterminée et un rôle précis. A une époque où les frontières sont mouvantes et incertaines, les territoires difficiles à défendre, le théâtre offre l'avantage d'un espace fermé[3], aux limites claires, du fait de sa séparation en parties distinctes, voire opposées, et de sa clôture[4]. Selon A. Ubersfeld – contrairement à Lotman, qui affirme l'impénétrabilité de ces deux espaces – « au théâtre la frontière est sans cesse franchie »[5]. C'est que, comme le rappelle B. Dort, au théâtre, « Toute frontière […] appelle le franchissement »[6]. Dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, le personnage du Roi se sent soulagé après être parvenu à faire sortir de scène les marquis, se croyant enfin seul avec Molière, qui « sourit et désigne au Roi le public ». Le Roi semble alors prendre conscience de la présence de spectateurs : « Sait-on

[1] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 79.
[2] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 49.
[3] A cette époque en France, le théâtre était le plus souvent un lieu clos ; quand bien même les représentations avaient lieu en extérieur, il n'en restait pas moins un lieu délimité.
[4] A. Ubersfeld rappelle combien, dans le théâtre bourgeois traditionnel, « la coupure est profonde entre le spectateur et le spectacle : pas de pont ni de passerelle pour aller de l'un à l'autre : le rideau est un écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle », *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 57.
[5] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 138.
[6] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 40. La raison d'être de la frontière, c'est d'être franchie : « Même ce mur m'a l'air d'avoir été construit tout exprès pour que j'aie le plaisir de le sauter », constate le personnage de Mathieu, alors qu'Edouard l'emmène au bordel pour la première fois, B-M. Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 51.

si les trois murs de notre vie n'en sont point quatre et si ce quatrième mur invisible ne dissimule pas une foule qui nous observe ? ». « Ça, c'est du Cocteau cent pour cent »[1], s'exclame alors en riant un personnage de spectatrice. Cocteau s'amuse à nouveau à se mettre en scène et souligne un trait fort de son théâtre : la tombée de la frontière entre le public et la scène. L'anéantissement des frontières ne va pas de soi au théâtre, bien qu'il soit issu d'une tradition ancienne.

Le franchissement de la séparation entre la scène et la salle par les acteurs constitue une perturbation de l'espace théâtral. Bien avant le XX^e^ siècle, des pièces contrevenaient à cette règle : un comédien pouvait subitement s'adresser au public, dans un aparté par exemple, ou le chœur expliquait une situation à la salle ; il s'agissait de conventions théâtrales, généralement connues et acceptées. Pour des auteurs soucieux d'établir un contact avec les spectateurs, l'adresse au public est un moyen dramaturgique efficace de mettre en scène la communauté. Les formes d'adresses au spectateur sont très diverses, de la provocation, voire de l'agression[2], à l'invitation courtoise. Aymé explique par exemple qu'avec *Lucienne et le boucher*, il avait l'« ambition d'établir entre les personnages et le spectateur un contact direct, immédiat »[3]. Ce contact naît de la présence d'acteurs dans la salle, de spectateurs sur scène, d'échanges de mots ou même d'objets, de contacts physiques parfois. Ce rapport, Pirandello, qui a marqué les générations suivantes – et particulièrement Anouilh[4] –, l'instaure immédiatement en précisant avant le début de *Ce soir on improvise* que la pièce se jouera « avec l'aimable participation du public »[5]. Les dramaturges de notre étude adoptent la même démarche pour nouer un lien avec le spectateur. De nombreuses scènes ou répliques font appel à la participation du public dans leurs pièces, et cela dès le début. La pièce *Les Maxibules* de Marcel Aymé s'ouvre sur la tirade de Bordeur au public : le personnage s'attarde sur son rôle particulier, sur l'auteur, présente les personnages et commente l'action tout le long de la pièce pour en faciliter la compréhension. *Don Juan* de Ghelderode débute avec le discours d'accueil du bonimenteur, invitant les spectateurs à entrer. Quant à la version de 1962 de *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau, elle commence par une longue réplique du Premier marquis

[1] J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, *op. cit*., p. 1275-1276.
[2] Voir la partie « Qui est fort selon vous ? ».
[3] M. Aymé, *Lucienne et le boucher*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 1743.
[4] « Anouilh signe ici une de ses pièces les plus pirandelliennes. On a cité à son propos la préface de *Six personnages en quête d'auteur* et *Ce soir on improvise* », « Notice », *La Grotte*, J. Anouilh, *Théâtre II*, *op. cit*., p. 1428.
[5] Le personnage du metteur en scène, Hinkfuss, s'adresse ainsi au public : « j'espère que vous ne regretterez pas de voir comment on monte un spectacle, non seulement sous vos yeux, mais même (pourquoi pas ?) avec votre collaboration », L. Pirandello, *Ce soir on improvise*, *Six personnages en quête d'auteur, Chacun à son idée, Ce soir on improvise,* Paris : Flammarion, 1994, p. 304. Au cours de la représentation, Hinkfuss invite même un spectateur des premiers rangs, qu'il appelle « [s]on farouche interrupteur », à « apprendre au public ce qui a bien pu se passer de nouveau là-bas au foyer… », p. 306.

qui cherche à obtenir la bienveillance du public en lui faisant part du caractère complexe de l'auteur et de la difficulté que présentent les rôles qu'il a distribués aux acteurs[1].

Le dénouement de la pièce, plus que n'importe quel autre moment, compte : il conditionne la réaction du public juste avant de le laisser exprimer son contentement, ou au contraire sa déception, voire son indignation. La fin peut être douce, flatteuse pour le public ; dans *La Répétition* d'Anouilh, le Comte répond à Villebosse qui s'impatiente et veut répéter : « Un instant Villebosse. Pour le moment, nous faisons une chose encore plus importante au théâtre : nous saluons… »[2]. Le théâtre dans le théâtre vise ici à établir un lien avec le public en créant un personnage de metteur en scène lui témoignant du respect. Ce procédé peut être le moyen, au terme d'une pièce, d'ouvrir l'œuvre et d'espérer une suite, à l'initiative du public. Dans *Les Salutations*, Ionesco met en scène des personnages de spectateurs qui commentent ce qu'ils voient, donnent leur avis, évaluent le spectacle auquel ils assistent. À la fin de la pièce, les personnages d'acteurs, comme pris de folie, se mettent à répéter cette question : « Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? / Et vous ? Et vous ? Et vous ? ». Leur réplique, invitation insistante à la participation du public, provoque la réaction attendue : « Dans la salle, les Spectateurs se lèvent » et demandent : « Et nous ? Et nous ? Et nous ? Et nous ? Et nous ? Et nous ? »[3]. La scène peut sembler absurde, mais, parce qu'elle s'achève sur une question ouverte, laisse la liberté au public de s'interroger sur sa propre réaction. Ces exemples de franchissement de la rampe par les acteurs, s'ils semblent viser l'établissement d'un échange entre la scène et la salle, restent cependant des gestes convenus, artificiels, et à sens unique ; la participation du public est très limitée, et le passage de la frontière reste sous le contrôle de l'auteur, qui maintient une forme de hiérarchie à son avantage[4].

---

[1] J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, *op. cit*., p. 1268. Le contact se maintient au cours de la pièce, témoignant d'un désir de communication appuyé et pressant. Dans *Orphée*, Azraël « s'approche de la rampe » et demande l'aide du public : « La Mort me charge de demander à l'assistance si un spectateur serait assez aimable pour lui prêter une montre », *op. cit*., p. 403. Même déplacement d'un acteur dans *La Fille qui fait des miracles* de Soupault : Rousseau « descend de la scène dans la salle et s'approche d'une dame » afin que Pâquerette fasse son numéro de devin et puisse tout révéler sur cette inconnue. Le jeu de scène se poursuit ensuite avec d'autres spectateurs, *op. cit*., p. 58. Dans *Les Nègres*, Village, faisant au public le récit du meurtre de la Blanche, s'interrompt pour demander un service au public : « Si quelqu'un veut tenir un instant son tricot ? (*Il s'adresse directement au public, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque. Au spectateur :)* Merci, monsieur (ou madame) ». Quelques répliques plus loin, il remercie le spectateur : « *(Au spectateur qui tenait le crochet :)* Rendez-lui son tricot. Merci, monsieur, vous êtes libre », *op. cit.*, p. 511. Quant à Tonton dans *Ne réveillez pas Madame* d'Anouilh, il sort de son rôle et « explique au public » des éléments dont il n'aurait pas connaissance ou qu'il pourrait ne pas comprendre. L'illusion théâtrale est rompue au profit d'un regard attentif de la scène vers la salle, *op. cit*., p. 898.

[2] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 871.

[3] E. Ionesco, *Les Salutations*, *op. cit.*, p. 83.

[4] C'est encore l'auteur qui contrôle lorsqu'il met en scène des personnages de spectateurs audacieux qui s'autorisent à interrompre la représentation. On pense à Cocteau, mais aussi à Ionesco qui, dans *Victimes du*

Les dramaturges prennent davantage de risques lorsque le procédé ne vise pas à fournir des explications ou à flatter le public, mais à établir un contact inattendu avec ce dernier, à le surprendre en créant un mouvement de la scène vers la salle, appelant un retour dans l'autre sens. On a montré que ce mouvement prenait souvent la forme d'une agression, que le scandale vise à réveiller le spectateur[1], à l'émouvoir, et l'invite à s'exprimer : il contribue donc à l'élaboration d'une communauté et n'est pratiquement jamais pure provocation de la part des auteurs. Genet l'affirme dans son Avertissement au *Balcon*[2]. « Art éminemment transitif »[3], le théâtre meurt sans réaction, sans intervention de la part du spectateur. La maison close du *Balcon*, image du théâtre, est un espace fermé qui semble se suffire à lui-même, comportant différents représentants de la société, ayant un chef, un fonctionnement particulier. Pourtant, elle est ouverte sur l'extérieur : le chef de police, Chantal, l'Envoyé entrent et sortent, créant des ponts avec l'extérieur. Bien plus, le balcon permet la communication entre les espaces. Au début du huitième tableau, « tous les volets s'ouvrent d'eux-mêmes »[4] et l'on voit les personnages qui se préparaient à l'intérieur sortir sur le balcon, d'où « ils se montrent », « revêtus de leurs costumes ». Les « volets tirés » – comme un rideau de scène – s'ouvrent, et le spectacle commence avec l'apparition des acteurs. La scène peut alors devenir un espace ouvert vers la salle.

« Les spectateurs participent à l'événement social », affirme Sartre : « Le théâtre est un art social qui produit des faits collectifs. Il se caractérise donc autant (et plus) par la partie de la société qui le contrôle que par l'auteur »[5]. Le jeu de P. Brook sur le double sens actif et passif du terme « assistance » est éclairant ; le public est physiquement présent, spectateur de la pièce, mais doit aussi aider l'auteur et les acteurs, par l'« assistance des regards, des désirs, du plaisir et de la concentration »[6]. Le scandale est la forme radicale de cette assistance du public, qui accepte de participer : « Par et dans la parole scandalisée, le quidam parle de lui-même, de son désir de participer autrement à la politique que le scandale met spécifiquement en scène, sens, forme »[7]. D'un côté de la rampe comme de l'autre, un même fantasme que les auteurs aimeraient voir se réaliser : celui d'une participation et d'un échange. Dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, Arrabal

---

devoir, fait de Madeleine une spectatrice qui s'indigne face au policier devenu acteur : « Quoi !... Serions-nous bons seulement pour payer et pour applaudir ? », *op. cit*., p. 227.

[1] Voir le chapitre « Je réveille ».

[2] J. Genet, « Avertissement », *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 261. En 1950, Roger Vailland justifie la provocation au nom d'un même but, la réaction de la salle, l'établissement d'un contact : « Je crois que le théâtre doit être un peu provocant dans le sens qu'il doit provoquer des réactions. Je suis ravi que dans la salle il y ait des gens qui sifflent et des gens qui se disputent entre eux. C'est arrivé trop peu souvent : le théâtre n'est pas une conférence, on doit y produire un effet », cité par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 155.

[3] J-P. Sarrazac, « Les pouvoirs du théâtre », *Le Théâtre dans le débat politique*, *op. cit.*, p. 8.

[4] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 324.

[5] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 93.

[6] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 183.

[7] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.,* p. 79.

annonce « l'un des principes fondamentaux de ce spectacle : il n'y a pas d'opposition acteur-spectateur. Les acteurs inventent un jeu, invitent le spectateur à se joindre à eux »[1]. La fin du spectacle est plus audacieuse encore : l'auteur explique qu'après avoir initié les spectateurs au jeu, les acteurs doivent les laisser « agir seuls, hors de la présence de tout « professionnel » du théâtre ». La représentation trouve donc un prolongement par le public, s'il accepte de poursuivre le jeu et de devenir acteur principal, inspiré par les comédiens qui l'ont guidé. Chez Arrabal, l'éventuelle participation du public semble moins abstraite et artificielle que chez les autres auteurs : le dramaturge laisse une réelle possibilité à la salle de s'exprimer et s'extrait des codes convenus de l'adresse au public. Cet exemple reste un cas isolé, et, le plus souvent, la participation du public est un fantasme, un rêve partagé par les auteurs et par les spectateurs, les premiers ne parvenant paradoxalement à instaurer un dialogue que par le scandale et le conflit. Cela signifie-t-il que le théâtre a perdu tout pouvoir, que le rêve est utopie, que la mondanéisation dont il veut être le lieu échoue ?

Théâtre utopiste ou pessimiste ?

Théâtre de la défaite

L'utopie littéraire, dessinant une société idéale assurant le bonheur de chacun, prend d'autant plus de force lorsqu'elle naît à une période troublée ; elle produit un fort contraste avec la réalité en lui opposant un espace et un temps heureux. Elle peut être un moyen de se divertir, une possibilité de s'évader d'un monde intolérable, ou un instrument de combat contre un système auquel elle sert de contrepoint[2]. Elle est tantôt condamnée, jugée irréaliste et inutile, tantôt envisagée comme une proposition de changement, une réponse à un présent insatisfaisant. Elle « est une nostalgie et une expectative »[3] : le Paradis de la Genèse, si l'on est chrétien, représente un ailleurs perdu ; la Cité de *La République* de Platon, elle, reste à construire. Quant à Rousseau, il situe la cité idéale non pas dans un passé ou un futur espéré, ni dans un état imaginaire ou lointain, mais à Genève, à son époque : dans *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, il se souvient du discours de son père sur les Genevois qui « sont tous amis, […] tous fréres ; la joye et la concorde régne au milieu d'eux »[4]. De Babel à *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* de Cyrano

[1] F. Arrabal, *... Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *op. cit*., p. 165.
[2] Jeanyves Guérin évoque la « « fonction régulatrice » de l'utopie, fonction qui la rendrait indispensable puisqu'elle aiderait à critiquer la situation existante et à imaginer d'autres possibles », Article « Utopie », *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 909.
[3] H. Desroche, Article « Utopie », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[4] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, op. cit.*, p. 12.

de Bergerac, les utopies, laïques ou religieuses, ont en commun le rêve d'une vie commune harmonieuse et heureuse.

Qu'en est-il du théâtre qui nous intéresse ? Est-il sensible à une pensée utopique ? Se montre-t-il optimiste sur le monde et sur la capacité des hommes à vivre heureux ensemble[1] ? Leur théâtre semble témoigner d'une tentation de l'utopie et d'une tendance à l'optimisme par sa mise en scène de personnages qui rêvent un monde parfait[2]. Dans *Vogue la galère*, Lazare s'efforce de rendre les hommes libres et heureux[3] ; dans *Les Mains sales*, Hugo, un idéaliste, se met au service d'un parti – le parti communiste – qui semble souhaiter le bien de l'humanité. Dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* enfin, l'Architecte, après avoir tué l'Empereur, rêve d'évasion et d'un monde merveilleux où il serait heureux[4]. Il arrive aussi que les auteurs représentent ou suggèrent un autre monde, meilleur que celui des humains : Ghelderode situe le dénouement du *Voleur d'étoiles* et d'*Images de la vie de saint François d'Assise* au Paradis. François expire, las du monde, et va au Ciel, comme Ivo, le poète exécuté qui célèbre au milieu des anges sa « promotion », constatant avec joie que « Tout finit bien ! »[5]. L'Orphée coctalien, après avoir été persécuté sur terre, rejoint Eurydice au Ciel avec leur ange gardien, Heurtebise. Ainsi, deux personnages de poètes maltraités par les hommes quittent la terre pour un monde idéal, un Paradis traditionnel et chrétien, que les auteurs, dans ce cas, ne semblent pas parodier. Même dénouement dans *Guernica* d'Arrabal (1959), qui met en scène, au centre

[1] Les auteurs célèbrent parfois l'amour de manière quelque peu candide. Leurs propos – auxquels il ne s'agit pas de refuser toute sincérité – sont parfois déroutants et appellent à une vigilance permettant de déceler l'ironie ou la stratégie quand elles sont présentes. Le fait de se défendre d'avoir voulu choquer, de prétendre détester le conflit quand on sait que l'on s'y expose comporte une part de mauvaise foi et peut être un moyen de calmer l'éventuelle animosité du public. « Mesurez la tendresse que je vous porte. Jugez à quel point je vous aime », déclare Genet à ses lecteurs, à la fin d'un texte qui n'a cessé de répéter sa haine du monde et de la société, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 235. Elan lyrique ? Ironie mordante ? Volonté, arrivé au terme de son journal, d'attirer la bienveillance de ses lecteurs ? Les sentiments ambigus que nourrit Genet pour son public laissent penser que les trois réponses sont possibles, y compris celle d'un mouvement sincère vers le lecteur. Dans « Syncrétisme et alternance », Montherlant évoque « un génie de conciliation » et affirme que « Le pur amour égalise tout. Nous voyons enfin l'unité », *op. cit.*, p. 28. Cocteau définit ainsi sa profession dans *La Difficulté d'être* : « Ecrire est un acte d'amour » : « J'aime les autres et n'existe que par eux », *op. cit.*, p. 960 et 994. Quant à la chanson « Je voudrais pas crever » de Vian, elle comporte les phrases suivantes : « Je voudrais pas mourir / Sans qu'on ait inventé / Les roses éternelles / La journée de deux heures / La mer à la montagne / La montagne à la mer / La fin de la douleur / Les journaux en couleurs / Tous les enfants contents », *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, *op. cit*., p. 1204.

[2] Sartre rêvait de « construire une société sans classe », « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 203. Il affirmait que « l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action », *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 95.

[3] Avec le personnage de Watrin dans *Uranus*, Aymé laisse peut-être affleurer son propre rêve d'un monde parfait.

[4] « Je voguerai vers d'autres rivages avec ma pirogue. J'entendrai sous les eaux les dix mille trompettes de Jéricho. De mon ventre naîtra la lumière qui me guidera vers un pays où je vivrai écrasé de félicité, où les enfants courront avec les reines de Saba et où les vieillards régenteront les femmes aux mains caressantes », s'emporte l'Architecte dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 145.

[5] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 377. *Le Cortège* de Marcel Aymé s'achève sur la félicité des anges gardiens et des personnages principaux, qui montent au Ciel. Entendu ou non dans son sens chrétien, le Ciel est donc désigné dans ces pièces comme le lieu d'un bonheur assuré après une vie de souffrances.

de la guerre et des bombardements, un couple qui meurt, enseveli sous les décombres. C'est alors que « s'élèvent doucement deux ballons de couleur qui montent au ciel » et que « D'en haut on entend les rires heureux de Fanchou et Lira »[1].

Ces dénouements heureux représentant l'accès à un monde idéal, parfait, restent néanmoins des cas isolés et ne font que ressortir la laideur de la société à laquelle échappent les personnages en mourant. Ces fins sont suspectes, après des pièces sombres situées dans un monde cruel et impitoyable. Anouilh, auteur de nombreuses comédies, analyse cette question avec finesse : « Un dénouement véritablement heureux, je crois que je n'en ai jamais fait. Au fond les dénouements artificiellement heureux[2] sont une façon de terminer mal quand même [;] dérision de ce bonheur artificiel »[3]. Ainsi, une pièce qui se termine bien n'est pas forcément optimiste, et les auteurs cultivent l'ambiguïté. A cet égard, *Concert dans un œuf* d'Arrabal joue pleinement sur l'ambivalence : l'intrigue scabreuse est à plusieurs reprises interrompue par des projections sur un écran de peintures et de photos ; s'affichent entre autres *Le Jardin des Délices* de Bosch et *La Tour de Babel* de Bruegel[4]. Difficile d'interpréter ces œuvres : on sent l'intention parodique[5] de Bosch à travers sa façon de peindre le Paradis, et on a du mal à saisir si Bruegel célèbre cette entreprise humaine ou s'il la montre vouée à l'échec. Les deux toiles illustrent quoi qu'il en soit deux mondes rêvés – Babel est une utopie qui s'effondre – qui n'entretiennent pas de rapport explicite avec l'intrigue, si ce n'est un rapport de contraste, puisque les personnages de la pièce s'espionnent et se frappent, à l'opposé de toute utopie traditionnelle.

Le plus souvent, l'utopie ne constitue pas pour les dramaturges une réponse satisfaisante à la réalité d'une société traumatisée par la guerre, et il semble qu'ils aient perdu toute naïveté[6]. Certes, « les temps sont propices à l'éclosion de ces légendes de sociétés parfaites »[7], constate le personnage de l'Avocat dans *Images de la vie de saint François d'Assise*, mais, « Comme la neurasthénie règne, ces illuminés trouvent un public facile ». Les « illuminés » sont ceux qui profitent de l'abattement général de la société pour lui vendre du rêve, pour la manipuler. Le théâtre que nous étudions met en scène la faillite

[1] F. Arrabal, *Guernica*, *Théâtre II*, Paris : C. Bourgeois, 1968, p. 41.
[2] On pense aux dénouements du théâtre moliéresque.
[3] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre I*, *op. cit*., p. 1351.
[4] Les deux tableaux reprennent des épisodes de l'Ancien Testament : le premier représente le Paradis, l'Enfer et le jardin des délices dans un triptyque, le second la tour de Babel.
[5] On pense à L'Eldorado voltairien.
[6] « L'homme vient de se comporter comme une bête meurtrière. Il n'est pas au centre de l'univers. L'humanisme est une mystification. Il se fracasse contre la souffrance et la mort », constate Benjamino Joppolo, cité par Jeanyves Guérin, « Préface », *Le Mal court*, *op. cit*., p. 14. Il n'est plus question de s'évader, de fuir dans un monde qui n'existe et n'existera pas. Selon Myriam Boucharenc, *Le Nègre* de Soupault serait « un adieu aux utopies défuntes : il n'y aura pas de renaissance de l'Europe, pas de révolution, pas de métamorphose en nègre », « Préface », *Le Nègre, op. cit*., p. VII.
[7] M. de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 59.

des utopies, révélant leur caractère illusoire et mensonger. Les personnages qui croient en un monde harmonieux et heureux sont systématiquement et cruellement détrompés ; Sevrais, Hugo, Lazare, le Militant de *Tous contre tous*[1], Goetz, Pantagleize, Bérenger ne peuvent que constater l'échec d'un rêve communautaire naïf qu'ils ont voulu concrétiser. Au fil des intrigues, Montherlant, Sartre, Ghelderode et Ionesco mènent leur héros de l'espoir d'un autre monde au renoncement. Le jeune élève en philosophie de *La Ville* renonce à ses grands rêves de réforme et doit quitter le collège : la fin de la pièce entérine l'échec de la communauté religieuse avec l'expulsion, la séparation et la dispersion des personnages.

Dans le troisième acte de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu*, Karl, déguisé en faux aveugle, est accueilli par les paysans de « la Cité du Soleil » qui lui assurent que « Tout le monde est bon ici. Tout le monde est heureux »[2]. Goetz décrit la cité comme « un tout petit peuple […], presque une famille »[3] : « Ce village est une arche, j'y ai mis l'amour à l'abri, qu'importe le déluge si j'ai sauvé l'amour ». Karl réagit vivement contre « [l]a Cité joujou, [l]a ville modèle » de Goetz, nouveau Noé qui s'efforce d'ignorer la situation préoccupante et la guerre imminente ; Hilda voit en lui « un imposteur » et dénonce le bonheur illusoire qu'il cherche à insuffler aux paysans : « Sur cette terre qui saigne toute joie est obscène ». Goetz lui-même constate l'échec cuisant de son entreprise : « Plus ils m'aiment et plus je suis seul. [...] l'amour n'est pas venu »[4]. Il se laisse convaincre par Nasty d'aller combattre. A son retour à la Cité, il apprend que tous ont été tués, ayant refusé de se battre ; s'adressant alors à Dieu, il se résigne à la destruction et perd foi en l'humanité : « Je détruirai l'homme puisque tu l'as créé pour qu'il soit détruit »[5]. Face à la sombre réalité de la guerre dont elle s'efforce de se couper, l'utopie de Goetz s'écroule. Sartre met en scène ce qu'il avait longuement expliqué dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, la nécessité d'affronter son époque plutôt que la fuir dans un temps ou un espace qui la nient.

Bérenger vit une désillusion semblable à celle de Goetz dans *Tueur sans gages* ; Ionesco dépeint un monde terne et sombre, caractérisé par « de la neige sale, un vent aigre,

---

[1] Adamov prête au personnage du Mutilé des propos pessimistes sur l'action du Militant : « il se trompe, il ne pourra rien changer à ce monde », *Tous contre tous*, *op. cit*., p. 106. La fin de la pièce est particulièrement sombre, comme dans *La Grande et la petite Manœuvre*, qui s'achève sur la mort des personnages, tous fusillés par les partisans.

[2] J-P. Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, *op. cit*., p. 463-465.

[3] *Ibid.*, p. 483.

[4] *Ibid.*, p. 466-471.

[5] *Ibid.*, p. 482. Le dénouement de *La Folle de Chaillot*, quoiqu'ambigu, est plus positif. Certes, Aurélie, convaincue que « Le monde est beau et heureux. C'est Dieu qui l'a voulu », est détrompée par le chiffonnier qui lui ouvre les yeux : « Le monde n'est plus beau, le monde n'est plus heureux, à cause de l'invasion ». L'actualité les rattrape et ne peut être ignorée. Cependant, la Folle prend « une décision qui peut [...] transformer [le monde] et en faire le paradis » en faisant exploser les hommes sans scrupules qui dirigent le monde grâce au pétrole. Si le moyen est discutable, la fin semble annoncer le monde rêvé par Aurélie, *op. cit*., p. 982-994.

un climat sans égard pour les créatures […] des gens laids […] des êtres tristement neutres » et par sa « Lumière grise ». « Le décor […] est lourd, laid […] la fenêtre éclaire d'une lumière blafarde, jaunâtre […] Les murs […] sont d'une couleur gris sale. Dehors, le temps est sombre, il neige et il pleut », précisent les didascalies. Bérenger croit découvrir « Un autre univers, un monde transfiguré » et se met à espérer : « dans notre ville sombre, au milieu de ses quartiers de deuil, de poussière, de boue, ce beau quartier clair […] avec des rues ensoleillées, des avenues ruisselantes de lumière »[1]. La « Cité radieuse », « riante », la « Cité lumineuse », conçue par le personnage de l'architecte – figure dégradée d'un créateur désabusé –, émerveille Bérenger. Très vite, l'imposture est levée : il y a « des ventilateurs cachés », la « lumière magique » est en fait produite par un « éclairage électrique ». Bérenger, à qui son ami Edouard reproche de se « propose[r] des buts inaccessibles », comprend qu'il s'agit d'un « mirage » : « Malgré son nom, ce n'est pas l'arrondissement de la joie »[2]. C'est que le bonheur de ses habitants est perturbé par un tueur impuni dont on ne connaît pas les motifs. Ces meurtres sans explication, actes gratuits, scandalisent Bérenger, qui finit lui aussi par mourir, tué par l'étranger. Le scandale provoqué par le tueur détruit la fausse utopie, la mine de l'intérieur[3]. Ionesco place au cœur de ce monde trop lisse et artificiel un personnage qui le fait imploser.

Dans *Le Piéton de l'air*, c'est Bérenger, cette fois, qui scandalise son entourage en s'envolant vers un autre monde, inconnu de tous. A son retour, on le harcèle de questions, mais les curieux, qui attendaient un récit alléchant de ce qu'il a « vu de l'autre côté », n'ont droit qu'à la description apocalyptique d'un monde perdu :

> J'ai vu des continents entiers de paradis en flammes. Les bienheureux y brûlaient […] des montagnes s'effondrent, des océans de sang… de la boue, du sang […] plus loin que l'autre côté, plus loin que les Enfers […] il n'y a plus rien […] plus rien que les abîmes illimités.

Les réactions des auditeurs sont vives face à cet homme qui leur ôte tout espoir d'un monde meilleur : « monsieur, vous êtes indécent », s'indigne le Journaliste, « [Que vîtes-vous] De moins vulgaire ? », tente le deuxième Anglais avant de renoncer et de partir en emportant une petite fille, que « Ces sottises peuvent […] impressionner ». La pièce s'achève sur la réplique timide de Marthe – « cela s'arrangera peut-être »[4] – dont l'optimisme parait bien dérisoire. Ionesco met en scène le désir et la quête déceptive et

[1] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 473-498.
[2] *Ibid.*, p. 475-508.
[3] De même, Jessie détruit le rêve formulé dans son testament par le grand oncle décédé : il souhaitait que toute sa famille soit réunie dans sa maison, voulant resserrer les liens. Jessie, elle, assouvit une vengeance et fait tourner l'utopie familiale au drame. Si le grand oncle, modèle de tolérance, « n'a été ni affecté ni scandalisé » par sa couleur de peau, il en va autrement pour les autres qui ne supportent pas la proximité avec elle, et la cohabitation dégénère, M. Aymé, *Louisiane, op. cit*., p. 761.
[4] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 732-736.

avortée d'un autre monde plus beau et meilleur ; ses personnages doivent se résigner à vivre dans le monde qui est le leur, comme Bérenger les y engage : « Restons-en à notre monde »[1].

Pantagleize le montre de façon cruelle, avec cet épilogue très sombre : « Contre le mur, quatre corps gisent, épouvantails renversés ». Le personnage principal devient le chef d'une révolution matée impitoyablement par le pouvoir. Juste avant d'être fusillé, avançant dans le noir, il constate l'échec de leur utopie : « je ne dirai jamais plus que la journée est belle »[2]. Même désillusion chez un autre personnage de Ghelderode, François, qui, comme Pantagleize, oscille entre le doute et l'élan optimiste avant d'admettre la faillite de l'utopie. Rêvant de voir « les hommes des nations formant un anneau autour du globe », des « nations heureuses et fraternelles »[3], François promet à ses frères « une cité transcendante, une Jérusalem solaire »[4], mais ce Paradis terrestre attendu n'est qu'« un paysage puéril […] fait pour les yeux des enfants ». Lors de son procès, un juge le condamne : « Vous prêchez l'égalité… la fraternité… l'abolition des castes… […] Tout comme si ces utopies allaient se réaliser demain ! Vous êtes l'ennemi des nations, de la collectivité, de la famille ! »[5]. François renonce face à un monde où « tout est mesquin, oblique, intéressé »[6]. Après la mort de ce personnage, Ghelderode propose une « Vision du monde moderne et catastrophe » qui consacre le règne des financiers. Un speaker a beau mentir en assurant que « Le visage des contemporains respire la paix, la solidarité, le souci d'un effort commun vers un monde heureux, égalitaire »[7], la pièce s'achève, comme dans *Guernica*, sur la ruine de ce monde ravagé. L'utopie est vouée à l'échec, parce qu'elle est un mensonge.

Une telle vision de l'utopie doit être pensée en rapport avec l'idée que se font les auteurs de la politique. Derrière l'utopie se cachent pour eux la manipulation, la soif de pouvoir menant à la création d'illusions séduisantes et rassurantes qui divertissent de la réalité, qui endorment. La réaction de la Reine face au comte qui, dans *L'Aigle à deux têtes*, lui reproche de ne pas être assez politique, pourrait résumer l'opinion de Cocteau et de la

[1] *Ibid.*, p. 691. Dans *Amédée*, les sosies d'Amédée et de Madeleine, aux voix « irréelles », jouent une scène révélant un fantasme utopique : « Tout se répond. Nous nous tenons la main. De l'espace, pas de distances ! », « Ce qui est loin peut être proche […] Ce qui est séparé se réunit […] Les aurores sont des victoires !... Tous les soleils se lèvent… », s'enthousiasme Amédée II. « Ton imagination ! Ton imagination ! Ton imagination ! Dis-moi où ? Tu m'énerves… Tu m'énerves… C'est pas possible !... pas possible, jamais possible !... », s'emporte Madeleine II avant de « se sauve[r] en hurlant », *op. cit*., p. 306.
[2] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 136-139.
[3] M. de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 68.
[5] *Ibid.*, p. 58.
[6] *Ibid.*, p. 103.
[7] *Ibid.*, p. 132.

majorité des auteurs étudiés : « Je hais la politique »[1]. Parce que la politique est étroitement associée aux notions d'institution, de pouvoir et de hiérarchie, elle les rebute. Montherlant se dit fier de créer des œuvres « engagées dans le non-engagement »[2] ; pour lui, « la politique est l'art de se servir des gens »[3]. Le dramaturge, évoquant « les hommes de pouvoir de [s]es pièces », Malatesta, Pompée, souligne « la vanité de leur politique »[4], qualifiant le premier de « tyran », le second d'« aspirant à la tyrannie ». Quant à Cocteau, il est intransigeant sur son rejet de la « pièce à thèse », comme il l'explique dans l'un de ses articles répondant aux attaques de Mauriac contre *Bacchus*. Toute pièce qui proposerait, voire imposerait, une théorie, qui défendrait un point de vue, qui chercherait à convaincre ses spectateurs, serait inacceptable[5]. « Ma seule politique, énonce-t-il dans *Journal d'un inconnu*, fut celle de l'amitié. Programme complexe dans une époque où la politique proprement dite sépare les hommes »[6]. Pas d'allusions précises de Cocteau, mais les exemples de querelles de partis et de conflits de pouvoir au sein des gouvernements ne manquent pas à l'époque. Il est remarquable de voir à quel point les propos de Ionesco sur le sujet sont proches de ceux de Cocteau : « Je crois que ce qui nous sépare les uns des autres c'est cette « politique » qui élève des barrières entre les hommes et est une somme constante de malentendus »[7].

Le théâtre, par conséquent, multiplie les attaques contre la politique et ses représentants[8], confiant à des personnages le rôle de les condamner. L'écrivain de *La Fourmi dans le corps* formule le conseil suivant : « il vaut mieux laisser la politique hors de la chorégraphie ! »[9]. La chorégraphie, qui peut se concevoir et se danser à plusieurs et en harmonie, est une métaphore qu'Audiberti oppose à la politique. Kean se montre plus virulent dans la pièce de Sartre, s'emportant contre Salomon : « Au diable la politique ! Elle remplit les prisons et vide les théâtres »[10]. Cette réplique peut surprendre de la part de

---

[1] J. Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, *op. cit*., p. 1105.
[2] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 291. « On ne s'occupe pas de politique quand on a une œuvre à faire, qu'on sait qui vaudra sous tous les régimes » : pour Montherlant, la politique est synonyme de « haine », de « vengeance », de « parlotes », *Carnets*, cité par P. Sipriot, *Montherlant par lui-même*, *op. cit*., p. 20. « Je ne m'occupe que de moi et de ceux que j'aime. […] J'ai songé, un moment […] à la possibilité de jouer un rôle social ou politique. J'y ai bien renoncé depuis, grand Dieu ! », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit*, p. 99.
[3] H. de Montherlant, *Carnets*, cité par H. Perruchot, *Montherlant, op. cit*, p. 236.
[4] Malatesta est « une véritable caricature de l'homme de pouvoir », ajoute Montherlant dans *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 114-115.
[5] « Je trouve les thèses absurdes », affirme Cocteau, « Qu'on se taise une fois pour toutes », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 128-129.
[6] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 191.
[7] E. Ionesco, *Notes et contre-notes* cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XLIX.
[8] Citons *La Tête des autres*, *La Convention Belzébir*, *Pauvre Bitos*, *Les Nègres*, ou encore *Les Mains sales* ; la pièce de Sartre fut attaquée par la presse communiste, et l'URSS entreprit des démarches pour empêcher ses représentations.
[9] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit*., p. 163.
[10] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 572.

Sartre, dans la mesure où elle semble signifier le divorce entre théâtre et politique. En effet, le théâtre qui nous intéresse dénonce les utopies politiques, mondes illusoires inventés pour assouvir un désir de pouvoir et pour asservir ceux qui se laissent fasciner[1].

Ainsi, les auteurs pratiquent la « contre-utopie » ou « dystopie », « c'est-à-dire, explique Henri Desroche[2], le discours qui, adoptant la forme utopique, lui confère un contenu allergique aux enchantements fallacieux ». « La contre-utopie est une caricature » : un personnage ridicule, un discours pompeux, des promesses grandiloquentes, une soif de pouvoir à peine dissimulée, et voici que se dégonfle la baudruche[3]. Le roi Christophe de Césaire multiplie les grands discours : « le moment est venu d'en finir avec nos querelles pour édifier ce pays et unir ce peuple »[4]. Il rêve d'une citadelle « Bâtie par le peuple tout entier »[5] ; mais ses mots sur la dignité et la libération du peuple noir, sur la construction en commun d'une nouvelle nation, sont contredits par ses actes tyranniques. Il est « la brute »[6], celui qui fait emmurer vivant un archevêque avant de se faire couronner et introniser, devenant Henry I[er][7]. Dans *Pantagleize*, Rachel s'emporte, annonçant la fin imminente d'une société opprimante et le début d'une ère nouvelle :

> Nous entrons dans une époque d'amour […] L'amour des hommes, la grande fraternité des humains […] Et cet amour naîtra de la ruine et du sang. […] Nouvel Eden. Nouvelle terre. Nouveaux cieux. Je serai l'Eve […] Et nous irons vers des contrées promises où coulent le lait et le miel […] race d'Israël, ton jour est venu ! Peuple persécuté, tu commanderas aux peuples et tu persécuteras à ton tour ![8]

Ce qui s'annonce comme un Paradis terrestre n'est qu'une autre forme de société répressive qui fait des anciens persécutés les nouveaux bourreaux. Rachel reprend à son compte et pour son peuple le discours de Bam-Boulah qui promettait de « Fusiller tous les imbéciles » une fois arrivé au pouvoir et devenu « grand chef »[9]. Plus que toute autre

---

[1] Dans *Renaud et Armide*, les jardins merveilleux agissent sur les sens du roi Renaud, fasciné. Envoûté, il néglige ses devoirs, oublie ses valeurs. Cocteau situe la pièce dans un temps et un lieu mal définis. Pourtant, l'utopie permet aussi d'évoquer de manière détournée le monde réel en prétendant décrire un ailleurs. Représentée pour la première fois en 1943, sous l'Occupation, cette pièce s'ouvre sur cet appel à l'action et à la libération par Olivier. Cette tragédie donne l'impression d'être hors du temps, dans un espace merveilleux ; pourtant, F. Ramirez et C. Rolot ont raison de dire que certaines répliques rompent « la convention d'inactualité » imposée par l'Occupation. Les jardins d'Armide pourraient représenter la France occupée, abrutie et aveuglée par les slogans et les exhortations au calme du gouvernement, « Notice », *Renaud et Armide*, J. Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1762.

[2] H. Desroche, Article « Utopie », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

[3] « Si on veut faire éclater des baudruches, il ne faut pas les flatter mais y mettre les ongles », affirme S. de Beauvoir, *La Force des choses II*, *op. cit*., p. 62.

[4] A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 46.

[5] *Ibid.*, p. 63.

[6] *Ibid.*, p. 43.

[7] Le dénouement montre le roi désespéré et amer – « Ce pays, quel tas de fumier ! » – et se ferme sur son suicide.

[8] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 82-83.

[9] A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *op. cit.*, p. 97.

forme d'utopie, le théâtre de Ghelderode condamne l'utopie politique qui offre le bonheur au peuple pour mieux le soumettre. J. Decock estime qu'avec *Pantagleize*, Ghelderode « ne prétend pas scandaliser, mais divertir » ; pourtant, « Malicieusement, [Ghelderode] écrit au metteur en scène pour la reprise de 1954 » :

> Surtout… laissez bien entendre qu'on ne rit de personne, qu'on est énormément respectueux des institutions. Cette affaire se passe d'ailleurs dans quelque état imaginaire, genre Europe très ventrale. Et puis, tout le monde sait que notre chère Belgique est un état de tout repos, où les généraux sont respectables, les chefs de bureau item, et qu'on n'y fait jam-jamais de révolutions…[1]

L'ironie évidente qui se dégage de ces lignes éloigne le théâtre de Ghelderode d'un simple divertissement, et la situation de l'intrigue de *Transfiguration dans un cirque* dans un lieu lié au jeu et à l'enfance ne trompe pas le spectateur sur les intentions de l'auteur. Dans cette pièce, M. Clown prétend libérer les employés du cirque de la tyrannie du directeur mais devient lui-même un despote. Son discours le trahit : « le cercle de la piste, c'est le monde… Au centre est Monsieur Clown »[2]. Une scène parodique le montre en train de confier à chaque clown un ministère : l'avaleur de sabres, par exemple, devient Ministre de la guerre. Seul le pouvoir intéresse cependant Monsieur Clown[3]. Le choix du clown est intéressant[4] : sa figure maquillée à l'outrance, son déguisement jovial et coloré ne sont qu'un masque grimaçant derrière lequel se cache ici le visage de la tyrannie.

Ionesco, plus encore que Ghelderode, exècre la soif de pouvoir qui mène les hommes au mensonge et à la domination. Dans *Tueur sans gages*, il caricature l'utopie politique avec la Mère Pipe[5], personnage dont le discours à la foule est une parodie de discours politique :

> Il nous faut une mystification nouvelle […] Nous n'allons plus persécuter, mais nous punirons […] Nous ne coloniserons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer. […] La guerre s'appellera la paix et tout sera changé […] Quant aux intellectuels… Nous les mettrons au pas de l'oie ! […] Nous partagerons équitablement. J'en garderai la part du lion pour moi.[6]

Seuls les mots changent, la réalité reste la même : la Mère Pipe – « grosse bonne femme qui ressemble à la Concierge du premier acte » – est la figure burlesque du despote qui se place, comme Monsieur Clown, au centre du système pour en tirer profit. Accompagnée de

---

[1] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 72-73.
[2] M. de Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, *Théâtre oublié*, Paris : Champion, 2004, p. 124.
[3] Monsieur Clown est finalement chassé par le Directeur, muni de son fouet, qui ordonne le massacre des clowns, tous fusillés.
[4] De la même manière, le choix du thème du goûter dans *Le Goûter des généraux* est intéressant : Vian fait de personnages d'hommes politiques puissants des enfants qui jouent au jeu de la guerre. La politique prend l'apparence trompeuse d'un amusement sans conséquence.
[5] Rappelons que piper signifie falsifier, truquer.
[6] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 519-521.

ses oies, elle est acclamée par la foule, subjuguée par un discours qui caricature avec humour celui des hommes politiques.

La faillite des utopies politiques, telle qu'elle est mise en scène dans les pièces évoquées, semble alors déboucher sur un grand désordre, sur la célébration de l'anarchie, voire de la destruction. En effet, les dramaturges aiment l'anarchie : il s'agit pour eux de s'affranchir de toute forme de pouvoir, d'autorité. En cela, leur individualisme semble contraire à la notion de politique et diffère de la position brechtienne. A. Compagnon, dans *Les Antimodernes*, résume le point de vue barthésien sur la question : « Avec Brecht, Barthes se fait l'avocat du réalisme politique comme espérance d'un monde nouveau, c'est-à-dire d'un nouveau langage commun, tandis que l'avant-gardisme, jugé nihiliste, est assimilé à l'anarchie »[1]. Pour Barthes, le public du théâtre d'avant-garde ne serait lui-même « jamais […] politisé » ; il peut y avoir, selon lui, « subversion esthétique, voire morale (dans le cas de Genet par exemple), mais jamais révolutionnaire »[2]. Au désir brechtien de la construction d'une société nouvelle s'opposerait alors le « non », sans autre proposition ni optimisme, des auteurs. « Un poète a, par principe, l'esprit trop anarchiste pour prendre une position, fût-elle révolutionnaire »[3] : par ce refus de la « poésie politique », Cocteau semble appuyer la thèse de Barthes sur le caractère apolitique des auteurs d'avant-garde. L'ensemble de son œuvre le confirme ; dans *La Difficulté d'être*, il associe la jeunesse à l'anarchie pour les opposer à la politique :

> La jeunesse se découvre une famille de tradition anarchiste. Elle l'adopte. Elle s'y incruste. Elle s'y exerce à l'ingratitude. Elle y attendra d'être assez forte pour l'assassiner et mettre le feu à la maison. [...] cette jeunesse-là nous rassure en nous prouvant qu'elle échappe à la politique et transmet le secret du feu.[4]

Cocteau a maintes fois confié sa fascination pour la fille d'Œdipe et, dans les pièces postérieures à *Antigone*, il crée des héros qui lui ressemblent : Maxime, dans *La Machine à écrire*, hait l'autorité et la police ; Stanislas, dans *L'Aigle à deux têtes*, veut assassiner la reine, elle-même qualifiée de manière oxymorique par l'adjectif « anarchiste ».

Son théâtre, comme celui des autres dramaturges étudiés, manifeste un sentiment profond d'insatisfaction face à l'Etat et à ce qu'il comporte. Les concepts de nationalisme et de patriotisme, parce qu'ils font passer la société avant l'individu, parce qu'ils supposent une hiérarchie et des hommes à sa tête, leur répugnent[5]. La position des auteurs semble

[1] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 423.
[2] R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 299.
[3] Cocteau cité par P. Berger, *Album Cocteau*, *op. cit.*, p. 220.
[4] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 951.
[5] Montherlant évoque « les devoirs envers la patrie qui s'opposent aux devoirs envers la moralité », *La Rose de sable*, Paris : Gallimard, 1968, p. 388. Auligny prononce des propos « incompatibles avec l'uniforme »,

témoigner d'un désenchantement[1] lié aux crises multiples traversées par la France, dont l'image a perdu de son éclat depuis la guerre. Le théâtre de ces dramaturges manifeste une désillusion et une forme de pessimisme indéniables, qui transparaissent dans les propos sombres des personnages. *Nekrassov* ne propose pas une image plus douce des rapports hostiles entre les hommes : Georges, qui vient d'être sauvé par deux clochards, leur affirme que « Personne n'a jamais rendu service à personne »[2], assénant le même type d'énoncés généraux et définitifs que Zucco[3]. La politique n'étant pas présentée comme une solution menant à l'édification d'une communauté satisfaisante, le théâtre est tenté par l'anarchie, et, plus généralement, par la destruction. De là à situer les dramaturges à l'opposé d'une littérature utopique et à les envisager comme des auteurs nihilistes[4], il n'y a qu'un pas, que franchit Roland Barthes dans ses écrits sur et contre l'avant-garde. Dans « Le théâtre français d'avant-garde », il énumère « ses noms les plus connus (Adamov, Beckett, Ionesco) », et « d'autres auteurs qui ont été, eux aussi, mais moins spectaculairement, des dramaturges d'avant-garde (Audiberti, Ghelderode, […] Schéhadé, Genet) »[5] ; à ces derniers s'ajoute Cocteau, que Barthes évoquait dans le texte « A l'avant-garde de quel théâtre ? ». Ainsi, bon nombre des dramaturges de notre étude sont classés par Barthes comme des auteurs de l'avant-garde, sur laquelle il porte un regard globalement négatif. Il en souligne le « caractère essentiellement asocial », estimant que « toute sociabilité lui fait horreur » et qu'« elle veut […] que tout meure avec elle »[6]. Destructrice, l'avant-garde théâtrale doit alors être entendue dans son acception guerrière : serait avant-gardiste celui qui anéantit.

Il est vrai que le théâtre qui nous occupe envisage la destruction[7] comme une issue, parfois même comme une solution à une situation jugée aberrante. Plusieurs pièces se terminent sur une explosion, sur l'effondrement du décor, privant de l'espoir d'un nouveau départ. Vian achève son *Equarrissage pour tous* sur une explosion à la dynamite ne laissant que des ruines et la nuit derrière elle. Les personnages de la pièce s'insultent avant

---

comparant la situation actuelle au drapeau national qui cache le fumier, p. 435. Il résume ainsi « le rêve français : réduire, gouverner, exploiter », p. 517.

[1] Voir les analyses de Marcel Gauchet sur le désenchantement du monde.

[2] J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 702.

[3] Koltès fait constater à Zucco que « personne ne s'intéresse à personne. Personne » : « de l'amour, il n'y en a pas », ajoute-t-il. Une scène forte représente Zucco qui « parle à un téléphone qui ne marche pas », le disfonctionnement de l'appareil symbolisant l'impossibilité de la rencontre, de la communication, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 48-49.

[4] C'est ce que pense Gabriel Marcel de Marcel Aymé, voyant en lui « un nihiliste […] qui se plait dans l'ignoble », *Les Nouvelles littéraires*, 31 octobre 1957, G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 559.

[5] R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 298.

[6] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 423.

[7] Il peut aussi s'agir du mode mineur de la destruction : la mise en désordre ; de nombreuses didascalies insistent sur le désordre des décors, les lits défaits, les objets répandus sur le sol.

de s'entretuer. *Images de la vie de Saint François d'Assise* se termine sur la didascalie suivante : « Soudain, coups de revolvers. Éclairs. Démolition. Le décor tombe », et on entend des hurlements : « Au secours »[1]. Le décor d'*Episode de la vie d'un auteur* d'Anouilh s'écroule à la fin de la pièce, et le dénouement de *La Fille qui fait des miracles* de Soupault met en scène « un personnage hirsute », l'Aliéné, qui « lance sa bombe avec un grand bruit, tandis que le rideau tombe »[2]. L'image de la bombe qui explose, régulièrement convoquée par Cocteau, se trouve étroitement liée à la notion de scandale. Orphée, auquel le dramaturge s'identifie explicitement, tente d'expliquer à son épouse les raisons qui l'ont poussé à écrire un poème provocant : « Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale »[3]. Même identification du scandale à la bombe, réelle ou symbolique, dans *La Machine à écrire*, par Fred, le personnage de policier : « Vive l'Anarchie et les bombes. Je veux dire les gaffes, les scandales »[4]. Le scandale, évènement qui fait sensation, produit, au sens figuré, l'effet d'une bombe : il est un éclat, éclat de bombe, éclat de lumière – puisqu'il éclate au grand jour, en public –, et éclat de voix : il est le bruit qui déchire le silence.

La destruction, parce qu'elle anéantit ce qui lui précède et laisse le spectateur face au chaos, est scandaleuse, intolérable. Le théâtre qui nous intéresse serait alors un théâtre de la défaite : il détruit, il met en déroute, conformément à l'étiquette avant-gardiste qu'on lui accole. Les auteurs adoptent l'image du destructeur scandaleux ; Montherlant va jusqu'à faire de ce comportement une devise formulée dans *Va jouer avec cette poussière* : « Aedificabo et destruam », « Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai construit », permutant l'ordre des versets de l'Ecclésiaste[5], et reconnaît qu'« il y a dans tout cela du désespoir, de l'orgueil, […] de la désinvolture »[6] et un pessimisme qui rappelle le « vanitas vanitatum ». Même posture chez Genet, dont Sartre explique que s'il construit, c'est toujours dans le but de détruire et de scandaliser[7]. Le recours de Genet à la métaphore de l'explosion dans son Avertissement au *Balcon* semble donner raison à Sartre : Genet dit ne pas vouloir que « la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé » ; au contraire, il souhaite que « le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse

[1] M. de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 136.
[2] P. Soupault, *La Fille qui fait des miracles*, *op. cit*., p. 105. On peut aussi mentionner *La Folle de Chaillot*, qui s'achève sur l'explosion de ce qu'Aurélie fait passer pour un gisement de pétrole.
[3] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 392.
[4] J. Cocteau, *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 880. Dans la *Fin du Potomak*, Persicaire évoque ainsi Picasso : « Seul, l'Espagnol […] avait […] jeté une bombe capable de démolir exprès les chefs-d'œuvre. Sinon, il faut chercher ce poivre de la terre, que dis-je ? ce piment rouge, que dis-je ? ce vitriol dans les spectacles », *op. cit*., p. 721-722.
[5] « Il y a un temps pour tout, un temps pour toute chose sous les cieux […] un temps pour abattre, et un temps pour bâtir », Ecclésiaste, 3, 2.
[6] H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 32.
[7] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 606.

hagards s'il se peut », annonçant que « l'œuvre d'art sera une explosion active, un acte à partir duquel le public réagit »[1]. Cette dernière remarque nous invite à mettre en doute l'affirmation sartrienne. Pour Genet, l'explosion ne se confond pas avec l'anéantissement, le chaos, la fin ; elle doit engendrer une suite, elle appelle une réponse.

Ainsi, la tentation de la destruction s'accompagne d'une prise de conscience de ses limites[2] : elle n'est pas satisfaisante pour les dramaturges, qui ne se contentent pas d'un nihilisme triomphant à la manière de Dada, ni d'un anéantissement systématique. Pour Montherlant, la destruction est une solution de facilité ; dans *La Tragédie sans masque*, il reprend une réplique prêtée à l'une des religieuses de Port-Royal : « Vous ne savez pas comme c'est facile, de détruire »[3]. Quant à Anouilh, il montre la vanité de la destruction à travers le personnage de Héro dans *La Répétition* : ce dernier raconte à qui veut l'entendre qu'il « aime faire mal », « casser » et qu'il « ne répare jamais »[4], avant de constater l'échec de sa vie à la fin de la pièce. Certes, l'Histoire se souvient du scandaleux, du destructeur, d'Erostrate, et pas de l'architecte du temple, constate Paul Hilbert dans la nouvelle de Sartre, mais l'architecte s'attèle à une tache plus rude et courageuse : celle de créer un monde. En cela, il fascine les auteurs, et Sartre, s'il admet une période où il a fait preuve d'un « individualisme destructeur »[5], prétend avoir « toujours été constructeur » et préoccupé par « une morale constructrice »[6]. Autrement dit, Sartre aspire à une œuvre édifiante, adjectif entendu dans tous les sens du terme. La figure de l'architecte hante ce théâtre : Arrabal fait de lui l'un des deux personnages de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, tandis que Ionesco imagine dans *Tueur sans gage* un architecte qui s'efforce de créer un monde idéal où chacun serait heureux et en harmonie avec les autres[7]. On pourrait alors conclure avec Jeanyves Guérin sur le constat suivant : « Les chevaliers de la table rase sont fatigués. […] Après tout, l'on peut préférer que, si table il y a, elle soit ouverte ou ronde »[8]. La question qu'entraîne cette conclusion optimiste porte sur le lieu permettant l'ouverture et la communauté : le théâtre est-il encore capable d'être l'espace d'une édification, d'une construction collective ?

---

[1] J. Genet, « Avertissement », *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 261.
[2] Le texte *Vive la race* de Marcel Aymé imagine un rassemblement d'hitlériens qui, se suspectant les uns les autres d'être juifs, finissent par tous s'entretuer, M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 187.
[3] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit.*, p. 297.
[4] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 849-884.
[5] « Il peut y avoir bonne ou mauvaise destruction », précise Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*, p. 143.
[6] *Ibid.*, p. 279.
[7] On pense aux utopies architecturales du Corbusier.
[8] J. Guérin, « Entre texte et événement », *Les Révolutions littéraires aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit*., p. 236.

La défaite du théâtre ?

Auteurs d'un théâtre de la défaite, de la faillite des utopies dans ce qu'elles ont d'illusoire et de naïf, les dramaturges semblent aussi constater la défaite du théâtre, s'éloignant d'un discours valorisant le genre dramatique et croyant en ses pouvoirs. Claudel, dans *L'Echange*, prête à ses personnages des réflexions sur le théâtre qui assimilent ce dernier à un rêve. Certes, pour Marthe, qui ne s'est jamais rendue au théâtre de sa vie, il n'est qu'une illusion inutile[1], mais pour Louis Laine, il est l'expérience d'une fusion des spectateurs, qui ne font plus qu'un : « Maintenant on est quelqu'un tous ensemble. On est quelqu'un qui attend. Quelqu'un qui regarde »[2]. Claudel, s'exprimant sur *L'Echange* dans ses *Mémoires improvisés*, s'arrête sur le titre de sa pièce pour le préciser : « Echanger signifie, en général, se priver d'une certaine chose pour en obtenir une autre […] Mais dans ce drame, je ne vois pas qu'aucun des personnages se prive de quelque chose qui lui appartient, afin d'en obtenir une autre qu'il ne possédait pas. Plutôt que d'un échange, il me semble qu'il s'agit d'un concert ». La métaphore musicale[3] traduit l'atmosphère harmonieuse que le dramaturge souhaitait créer, et le sentiment d'accord qu'elle devait dégager. C'est aussi de cette manière que Copeau puis Jean Vilar conçurent le théâtre, espace d'une communauté soudée. Selon le premier, « Le devoir des Français […] impose un théâtre de la nation, d'union et de régénération »[4]. Pour le second, bien qu'il ait par la suite émis des réserves sur une conception utopique du théâtre[5], la représentation est un moment où la citoyenneté se construit, et il croit aux pouvoirs du théâtre, capable de réunir les hommes[6].

Audiberti semble avoir été séduit par l'idée que le théâtre aiderait à mieux vivre les uns avec les autres. La réplique finale du *Mal court*, explique-t-il, c'est « le souhait que ce mal soit court et que lui succèdent l'amour et la bonté »[7]. Evoquant la « nostalgie d'une race humaine ou post-humaine dont les caractères physiques et psychiques seraient modifiés dans le sens d'une moindre aptitude à la souffrance et à la cruauté », il estime que

---

[1] « Puisque ce n'est pas vrai ! C'est comme les rêves que l'on fait quand on dort », s'exclame Marthe, P. Claudel, *L'Echang*e (deuxième version), *op. cit*., p. 746.
[2] Louis Laine témoignant de son expérience de spectateur après la tirade de l'actrice Lechy Elbernon sur le théâtre, *ibid.*
[3] Voir le chapitre « Prenez garde à la musique ».
[4] J. Copeau, Brochure de *Théâtre populaire*, 1941, cité par E. Copfermann, « L'Etat intervient », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 899.
[5] « L'utopie [vilarienne] » est mise à mal par ce constat de Vilar lui-même : « Nous sommes impuissants, oui, à résoudre tous les problèmes qui se posent à un théâtre social, à un théâtre politique, à un théâtre populaire, à un théâtre de masse en butte d'autre part à tant d'intérêts contraires et ennemis », *ibid*., p. 464.
[6] M. Consolini résume l'ambition de Jean Vilar, celle d'« un projet de communion sociale, de réconciliation avec l'histoire nationale et de reconstruction morale du pays », *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée, op. cit.*, p. 23.
[7] J. Audiberti, *Le Mal court*, *op. cit.*, p. 118.

« le meilleur du théâtre serait de nous allouer des ouvrages prenant appui sur notre sensibilité normale pour s'épanouir vers un autre ciel »[1]. Cet « autre ciel » témoigne d'un théâtre enclin à l'utopie, sans être naïf pour autant ; Audiberti confie au théâtre un rôle social, le croit capable d'inaugurer un monde meilleur. Quant à Camus, il s'oppose à Sartre, selon A. Cohen-Solal, en ce qu'il cultive une « mythologie du consensus » attentive à la notion de « fraternité », quand Sartre, au contraire, penche vers une « mythologie du radical » qui place en son cœur l'« apocalypse »[2]. Camus voit dans le théâtre une réalisation de cette pensée idéaliste ; dans un texte intitulé « Pourquoi je fais du théâtre ? », il constate que c'est le lieu où il trouve une « camaraderie », une « collectivité », une « communauté » auxquelles l'écrivain solitaire ne peut prétendre. Il décrit un idéal selon lequel le théâtre « réconcilie dans la salle toutes les classes et tous les esprits dans une même émotion ou un même rire »[3]. On mesure l'écart de cette conception avec celle de Brecht, mais aussi de Sartre, qui rejettent une posture naïve. C'est que, selon M. Consolini, un projet tel que celui de Vilar, qui prend forme au début des années 1950 en France, est « anachronique »[4] : la volonté unanime de renaissance à la Libération, l'esprit unitaire qui caractérisait cette période étaient à présent empêchés par le conflit diffus de la Guerre Froide. Paix, accord et harmonie n'étaient plus des concepts d'actualité ; les dramaturges l'ont compris.

C'est ce qui explique qu'ils intentent un procès au théâtre, adoptant une posture tantôt offensive, tantôt défaitiste, niant les pouvoirs d'un genre qu'ils choisissent pourtant de pratiquer. Ils offrent des pièces au public, et, dans le même temps, clament l'inutilité de ce geste, tel le personnage d'auteur de Ghelderode dans *Sortie de l'acteur*, Jean-Jacques, qui, doutant de son talent, confie son désespoir à Renatus : « Je n'ai jamais voulu rien révéler ni démontrer, moi, et depuis que les hommes pérorent, le théâtre a-t-il jamais révélé ou expliqué quoi que ce fût ? »[5]. La remise en cause du pouvoir du théâtre s'accompagne ici de celle du dramaturge lui-même[6]. Si des auteurs comme Ionesco ou Anouilh se disent

[1] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 17.
[2] A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 96.
[3] Camus n'est cependant pas naïf : dans *Ni victimes ni bourreaux*, il « distingue l'« utopie absolue » de l'« utopie relative », « version plus modeste » dont il se fait le défenseur », J. Guérin, Article « Utopie », *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 909.
[4] M. Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée, op. cit.*, p. 23.
[5] « Je me suis cru un grand lyrique et je ne fus qu'un grand bavard », M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 232-233.
[6] L'art ne promet pas de miracle, il n'offre pas de révolution éclatante. Dans *Journal d'un inconnu*, Cocteau réfléchit au rôle des auteurs – « Nous ne prétendons pas changer le monde » –, persuadé qu'ils ne pourront « convaincre que les justes qui sont déjà convaincus ». « Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde », affirme Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 173. Pour Vian, « Il est dangereux de croire qu'un livre puisse influencer un lecteur… à ce compte, il n'y aurait plus personne sur terre depuis l'histoire du premier crime ». L'alternative est la suivante : « ou bien on comprend ce qu'on lit et on le portait déjà en soi ; ou bien on ne comprend pas et où est le mal ? Quant à prétendre qu'un livre peut vous donner le désir de faire des choses que l'on y lit, c'est aller contre la vérité », « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 385-386.

profondément liés au théâtre, qu'ils sentent fait pour eux, il arrive à certains des dramaturges de notre étude de douter de son pouvoir, de lui refuser toute fonction sociale et toute capacité à changer le monde, à réunir, admettant au mieux qu'il constitue un divertissement plaisant, pensant qu'il ne doit prétendre à rien d'autre. C'est précisément pour cette raison qu'un auteur tel que Genet, par exemple, prétend le haïr. Le théâtre idéal n'existe plus, ou seulement dans un ailleurs lointain : les auteurs regrettent une époque révolue où le théâtre exerçait un rôle fondamental, critiquant les pièces de leurs contemporains ou évoquant un théâtre étranger qui les séduit ; ainsi, Genet condamne le théâtre occidental au profit du théâtre oriental[1].

Ces regards négatifs portés sur le théâtre ont des antécédents lointains : dans *La Poétique*, Aristote affichait son mépris pour l'efficacité facile du théâtre dès qu'il compte trop sur le spectacle – l'une des six parties constitutives de la tragédie – ; il souhaitait qu'une pièce fasse effet sans ce recours au visuel, à l'ouïe, aux sens, qu'elle touche d'abord par le texte. C'est cette même facilité que Marcel Aymé allègue pour expliquer son choix de pratiquer le théâtre : dans « Comment j'ai écrit *La Tête des autres* », il confie qu'il préfère le théâtre au roman car le premier est un genre plus facile qui convient mieux à son naturel paresseux[2]. Aymé a peu parlé du théâtre, ou avec désinvolture, ne semblant lui assigner aucune fonction supérieure ; bien entendu, il faut relativiser cette apparente légèreté, ne serait-ce qu'en rappelant que pour quelqu'un qui dit accorder peu d'importance à ce genre, il l'a abondamment pratiqué, et avec bien plus de soin qu'il ne le reconnaît. Quant à Genet, il est plus négatif encore : E. Marty évoque la « fonction dispersante »[3] de la poésie brutale de l'auteur, à l'opposé de la notion de réconciliation. Pour Genet, « Le théâtre n'est pas un lieu où chercher comment vivre »[4]. En effet, l'auteur des *Bonnes* explique sa haine du théâtre :

> Je [n']aime pas [le théâtre] […] J'ai parlé de communion. Le théâtre moderne est un divertissement. […] Le mot évoque assez une idée de dispersion. Je ne connais pas de pièces qui lient, fût-ce pour une heure, les spectateurs. Au contraire, elles les isolent davantage.[5]

Dès lors, le théâtre diviserait, serait privé de son processus cathartique. C'est du moins ce que laisse entendre *L'Impromptu de l'Alma* : Ionesco, le personnage de dramaturge de la pièce, décrit à Bartholoméus I une scène de sa future pièce, qui représente un jeune berger embrassant un caméléon. Pour le critique, la scène illustre « la réconciliation du moi et de

[1] J. Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 816-817.
[2] M. Aymé, « Comment j'ai écrit *La Tête des autres* », *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1757.
[3] E. Marty, *Jean Genet, postscriptum, op. cit.*, p. 12.
[4] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 179.
[5] J. Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 815-818.

l'autre »[1] ; pour Ionesco au contraire, elle ne sert que de « prétexte », et l'on perçoit l'incohérence de l'analyse de Bartholoméus I au fur et à mesure que les rapports entre l'auteur et les docteurs se dégradent. Le théâtre ne mènerait pas à une entente harmonieuse, et la *catharsis* semble être une forme de réconciliation avec soi-même et avec les autres qui n'est pas pertinente, qui ne correspond pas aux crises et aux conflits que la France traverse. Dans les pièces étudiées, la réconciliation est presque toujours hypocrite, artificielle. Le procédé du théâtre dans le théâtre, s'il permet parfois de célébrer le théâtre, peut aussi en montrer les limites et les échecs ; le dénouement du *Rendez-vous de Senlis* en est un exemple. La pièce s'achève sur la réconciliation de tous les personnages qui vont dîner ensemble. Or, l'ironie mordante de certains d'entre eux au vu de cette fin et les différents qui les opposent les uns aux autres ne peuvent que rendre ce « happy end » suspect. Rappelons l'intrigue : Georges a organisé une comédie, ayant engagé des acteurs pour jouer le rôle de ses parents et de son vieux serviteur afin de faire croire à une jeune femme qu'il a une famille saine et aimante. La réalité est tout autre : tous se mentent, se trompent et se jalousent, et la pièce que Georges s'efforce de faire fonctionner échoue. Ainsi, le jeu du théâtre dans le théâtre ne vise pas ici à exalter ce genre ; il révèle au contraire son échec, puisqu'il n'a pas pu changer les rapports entre les personnages, malgré ce dénouement artificiellement heureux.

La défaite du théâtre résulte d'une autre défaite constatée par les auteurs : celle du langage. « Le théâtre étant dialogue »[2], et, plus largement, langage[3], lorsque ce dernier est en crise, le premier est menacé. Moyen d'expression, de communication, d'échange, base du lien social, concept intimement lié à ceux de société et de sociabilité, le langage est depuis longtemps sujet à caution. Arrabal, par le simple fait d'introduire dans *Concert dans un œuf* des projections sur un écran de *La Tour de Babel* de Bruegel, rappelle la faillite d'une utopie fondée sur le langage. Genet prétend détester devoir s'exprimer à l'aide des mêmes mots que ses contemporains ; pour lui, explique Sartre dans *Saint Genet*, « le Verbe c'est l'Autre »[4] : c'est pourquoi il s'efforce de le transgresser, de le malmener, de sublimer les mots jugés inconvenants. Quant au théâtre de Soupault, on pourrait le résumer par ce titre d'une pièce de Ghelderode : *Le Club des menteurs*. Dans *Rendez-vous* comme dans *Etranger dans la nuit* et *La Maison du bon repos*, le langage est l'instrument du mensonge, de l'illusion[5] : la majorité des personnages dissimulent derrière des mots trompeurs ce qu'ils sont vraiment. Tout échange par le biais du langage est donc faussé, et le théâtre se

[1] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 428.
[2] Ainsi que le rappelle Ionesco dans *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 158.
[3] Voir le chapitre « La sexualité ».
[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 314.
[5] Voir le chapitre « L'imposture ou le mythe comme mensonge ».

condamne lui-même en mettant en scène cet échec. C'est probablement les dramaturges de ce qu'on a appelé le Nouveau Théâtre qui ont clamé et mis en scène avec le plus d'insistance la faillite du langage, sa défaite[1]. On y parle pour ne rien dire, on pratique le dialogue de sourds, on n'écoute ni ne comprend ses interlocuteurs, qui, en retour, ne nous entendent pas non plus ; les règles de la communication sont sans cesse bafouées, malgré les efforts désespérés de certains personnages pour échanger avec d'autres.

A l'origine de l'échec du langage, le malentendu, qui semble résumer les rapports entre les hommes. Il s'agit là encore d'un lieu commun, celui de l'incommunicabilité des êtres, de leur constante incapacité à se comprendre, de leurs profonds désaccords et divergences. Les auteurs reprennent ce topos, nourri par des pensées et propos pessimistes sur les relations humaines. « Quel monde incompréhensible, les autres… », s'exclame Antoine dans *Cher Antoine*, évoquant paradoxalement « ces inconnus avec qui on a vécu »[2]. Selon Cocteau, la difficulté s'aggrave pour le poète : la gloire, explique-t-il, « ça serait d'être compris par tout le monde, d'être compris par une quantité de personnes » ; « Eh bien, poursuit-il, je crois que pour un poète c'est impossible »[3]. Pas d'utopie, donc, quant aux rapports entre l'auteur et son public ; pas d'entente unanime. Si le propos est excessif, il n'est cependant pas sans fondement : il est vrai que les auteurs ont souvent mal été compris par leur public[4]. Le choix du genre dramatique aggrave le risque de malentendu, que Sartre place même au cœur de la définition du théâtre : « Les pièces que vous allez voir jouer, que ce soit *Les Mains sales* ou *Le Diable et le Bon Dieu*, reposent sur des malentendus, du moment qu'il y a débat, il y a malentendu à la base. C'est le problème du théâtre »[5]. Du malentendu représenté, ressort de l'intrigue qui se produit sur scène, on passe à un malentendu réel entre la salle et la scène s'expliquant en partie par la « multiplicité des actes d'énonciation »[6] qui favorise la confusion possible du spectateur. Le théâtre ne permet pas à l'auteur de s'exprimer autrement qu'à travers ses personnages, laissant les spectateurs sans son point de vue directement assumé.

Plutôt que de chercher les causes du malentendu, les dramaturges préfèrent accuser le public, lui reprochant de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir comprendre, de faire preuve de mauvaise volonté ou de ne pas être à la hauteur. C'est ce que Montherlant semble

[1] On pense à *En attendant Godot* et à *La Cantatrice chauve*, notamment.
[2] J. Anouilh, *Cher Antoine*, *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 751.
[3] A. Fraigneau, J. Cocteau, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 66.
[4] Gabriel Matzneff, parlant de Montherlant, rappelle le « malentendu qui a toujours présidé à son œuvre » : écrivain athée mais « accueilli aux cris de « A bas la calotte » », auteur d'un roman anticolonialiste et « accusé d'égoïsme et d'indifférence à la chose publique », homme qui « refuse de servir le régime de Vichy et traité de collaborateur », Montherlant semble voué à l'incompréhension générale, *Combat*, 1961, cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 230.
[5] J-P. Sartre, *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1987, cité dans l'article « *Le Diable et le Bon Dieu* » de G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*
[6] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 145.

penser, et c'est ce que Cocteau laisse entendre dans plusieurs textes. Il condamne un type de spectateurs « qui écoutent mal et regardent mal[,] abîment ce qu'ils écoutent et regardent »[1], se distinguant d'eux par sa propre capacité à « ne plus être »[2] et par son désir de comprendre les autres. Les dramaturges manifestent en effet leur souci d'être compris par le public, bien qu'ils affichent parfois une indifférence de façade à la réception de leurs pièces. Anouilh affirme que « le théâtre n'est pas un art hermétique »[3], et Montherlant veut manifestement éviter le malentendu en accompagnant son théâtre de nombreux textes explicatifs : « j'explique ce que j'ai voulu faire, le révèle au sens où un bain de révélateur fait apparaître un cliché photographique ; et je sais ce que j'ai voulu faire et fait comme personne ne le sait »[4]. Les multiples préfaces et postfaces encadrant les pièces de Cocteau, qui déplore « cette éternelle mésentente du public et des auteurs »[5], témoignent d'un souci similaire. Ionesco formule lui aussi, mais de manière paradoxale, son désir d'être compris ; revenant sur son œuvre, il dit regretter ses efforts dans le sens d'une meilleure communication avec son public : « J'aurais dû continuer dans l'inexplicable et l'incompréhensible »[6]. Il explique ce remords par le constat suivant : c'est précisément quand les spectateurs ne comprennent pas qu'ils sont plus proches d'une compréhension. Raisonnement surprenant, mais qui révèle un désir d'être compris, et un espoir que cela soit possible.

Le malentendu est une tradition théâtrale ; il peut être à l'origine de la comédie ou de la tragédie[7] et prend souvent, au théâtre, la forme du quiproquo[8] : dans *Le Malentendu* de

---

[1] Le spectateur a une grande part de responsabilité dans le déroulement et l'issue d'une représentation, et Cocteau estime que le scandale vient moins de l'audace de ses pièces que de leur incompréhension par le public, incapable de « s'annuler », de « se mettre à la place d'un autre » : « Hélas si peu de personnes (et si peu de Français) savent sortir d'eux-mêmes. Devant certains spectacles il m'arrive de ne plus être. D'être ce que je regarde et ce que j'écoute », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 42. Le personnage d'Argémone incarne ce public plein de mauvaise volonté. Alors que le narrateur l'emmène voir le monstre qui le fascine, elle se braque, butée : « Je n'aime pas votre Potomak […] Je ne comprends rien à tout cela et n'y veux rien comprendre. C'est un principe. Je m'y refuse », J. Cocteau, *Le Potomak*, *op. cit*., p. 184-185. C'est peut-être le pire qui puisse arriver à une pièce : plus grave que le scandale, l'absence du public annule toute possibilité d'établir un lien.

[2] Notons le paradoxe d'un auteur qui glorifie l'individu mais prétend « s'annuler » devant un spectacle.

[3] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1345.

[4] H. de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, *op. cit*., p. 7. « Qu'il est bien que les auteurs expliquent leurs ouvrages ! (Ne serait-ce que pour que la critique leur prouve qu'ils n'y ont rien compris. », H. de Montherlant, « Notes postérieures à la création », *Théâtre*, *op. cit.*, p. 824.

[5] Le « Théâtre populaire » évoque « cette élite à laquelle je suis condamné par un malentendu ridicule » et « cette muraille de mésententes qui s'élève entre nos œuvres et le seul public capable de les entendre sans préjuger et sans avoir honte de s'émouvoir », J. Cocteau, « En marge des « Parents terribles » », *op. cit*., p. 770.

[6] Cité dans le documentaire de Noëlle Giret intitulé « Ionesco et la critique : drames et malentendus » lors de l'exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010.

[7] Roméo croit Juliette morte et se suicide dans la pièce de Shakespeare que Cocteau a adaptée et représentée en 1924.

[8] Le quiproquo est « un des ressorts verbaux de la comédie les plus exploités », rappelle M-C. Hubert avant de citer l'exemple du cochon de lait dans *L'Avare*, M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Quiproquo », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 161.

Camus, la mère et la fille tuent leur fils et frère pour le piller sans savoir qui il est[1]. Dans *Le Pauvre matelot* de Cocteau, la femme du matelot ne le reconnaît pas à son retour, le tue pour prendre son argent, espérant le donner à son mari qu'elle attendait avec impatience. *Les Mains sales*, enfin, s'achève sur le meurtre par Hugo de Hoederer, qu'il prend à tort pour l'amant de sa femme. Aux vertus dramatiques du malentendu sur scène s'ajoute pour les auteurs de notre étude sa faculté à provoquer le doute, à semer la confusion, à introduire l'ambiguïté. Les dramaturges évoquent les spectateurs tels qu'ils voudraient qu'ils soient : Cocteau rêve des spectateurs aux réactions spontanées, enfantines ; Sartre aimerait un public qui ne soit pas bourgeois : « Je n'ai rien à dire à ces bourgeois », « [ce n'est] pas le public que nous voudrions »[2] ; Montherlant souhaite une salle ouverte et en éveil. Ils paraissent parfois oublier une réalité inévitable du théâtre, que le personnage de Renoir énonce dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux : « Il n'y a pas de vrai public, il y a le public, et c'est tout »[3]. Pas de nuance péjorative dans le « c'est tout » giralducien, mais, au contraire, la formulation d'une exigence pour l'auteur : celle de prendre en considération son public réel.

Certes, rien n'est moins évident quand on s'intéresse à des dramaturges dont l'image est associée aux notions d'autorité, d'orgueil, d'isolement et d'individualisme ; mais les auteurs, malgré cette image, connaissent et admettent leur part de responsabilité dans l'échec ou la réussite de la communication entre la salle et eux. Ainsi, Soupault, dans l'une des notes du *Bon apôtre*, évoque ses expériences théâtrales avec les membres de Dada : « Nous voulions scandaliser et nous scandalisions. […] Le public à son tour nous scandalisait. Il cherchait à comprendre sans y parvenir. Quelle folie ! »[4]. Le scandale naissait donc d'une incompréhension réciproque entre les auteurs et leurs spectateurs, et créait un cercle vicieux, les uns ne pouvant communiquer avec les autres, et inversement. La « folie » évoquée par Soupault doit, pour mener à l'entente, être dépassée : le scandale, s'il est une étape vers la communication, n'est pas négatif[5], il est même une forme d'échange productif[6]. Dès lors, le scandale serait une porte d'entrée vers une communauté, et réconcilierait théâtre et politique.

---

[1] Dans *Histoire de Vasco* de Schéhadé, le coiffeur comprend qu'il a été manipulé par le lieutenant et le maire au moment où il est au milieu des ennemis ; il se fait alors passer pour un fleuriste pour leur échapper mais meurt finalement.

[2] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 433.

[3] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit.*, p. 117.

[4] P. Soupault, *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 218.

[5] Notons que si le scandale nait d'un malentendu et peut témoigner d'une incompréhension entre l'auteur et le public, il est aussi et surtout la preuve que le public a entendu ce que l'auteur lui transmettait à travers la pièce, et lui répond.

[6] Le modèle de ce type de scandale, pour Cocteau, c'est *Le Sacre du printemps*, évènement auquel il fait constamment référence : « Le formidable succès du Ballet russe reste le type des malentendus modernes. Cependant qu'il se dégageait d'un bourbier de grâces, son public, incapable de le suivre, le trouvait en baisse.

Encore faut-il préciser le sens donné au mot « politique » : est politique ce qui concerne la théorie ou la pratique du pouvoir, le gouvernement, l'Etat et son opposition, mais aussi ce qui est relatif à la cité, aux affaires publiques. Arrêtons-nous d'abord sur le premier sens du mot afin d'en souligner les rapports avec le théâtre qui nous occupe. Les auteurs, parce qu'ils osent aborder des sujets délicats liés à la politique et à ses représentants, sont des auteurs politiques ; ils prennent le risque d'attaquer, de dénoncer. Quels étaient les sujets d'interdiction à l'époque qui nous occupe ? « La guerre d'Indochine, la guerre d'Algérie, répond Michel Polac […]. Jusqu'en 1958, la censure s'exerçait surtout à propos de la guerre d'Algérie […] et puis, avec Peyrefitte, ce furent des interventions permanentes. Sur la politique surtout »[1]. Les auteurs trouvent des stratégies pour éviter les représailles de toutes sortes – interdiction, cabale, intimidations, etc. – mais ne peuvent évoquer librement le gouvernement, les hommes de pouvoir qui sont à sa tête ou encore les partis politiques. Des pièces telles que *Les Paravents*, *Nekrassov* ou encore *Les Mains sales* furent interprétées, à l'époque de leur création, comme des pièces politiques. Odile Krakovitch rappelle à quel point la pièce de Genet est devenue un « véritable événement politique »[2] ; quant à Barthes, il explique que « Nekrassov est une pièce politique, d'une politique que l'on n'aime pas, et [que] c'est pour cela qu'on la condamne »[3]. Sur la politique, contre la politique, ces pièces témoignent d'une pensée politique de la part de leurs auteurs, quoi qu'ils en disent[4].

Le second sens étymologique du terme « politique » proposé nous semble plus intéressant encore pour comprendre ce théâtre et ses enjeux. Est politique ce qui est relatif à la cité, aux affaires publiques : cette définition laisse donc de côté la question des partis et du pouvoir. C'est ainsi que l'entend J-P. d'Introno lorsqu'il affirme que « tout scandale est politique » ; selon lui, l'expression « scandale politique » constituerait un

---

C'est ainsi que […] Diaghilev [joua] *le Sacre du printemps* devant un public auquel il n'était pas destiné, et qui s'en plaignit à juste titre », *Le Potomak*, *op. cit.*, p. 6. Pourtant, rappelle Cocteau, le ballet fut « un formidable succès ». Malgré le scandale – ou plutôt grâce à lui –, l'œuvre touche le public : le scandale, premier pas possible vers l'établissement d'une communication entre la salle et la scène, est donc ici envisagé sous un angle plus positif.

[1] On pense par exemple aux scandales politiques provoqués par *Et vive la liberté !* de Jean de Letraz en 1947 ou encore par *Parachutistes* de Jean Cau.

[2] C. Meyer-Plantureux constate l'« absence d'enjeu politique du théâtre aujourd'hui », *Les Paravents* marquant la « fin de l'influence du théâtre sur la vie intellectuelle et politique de la France » : « Le théâtre politique n'est, en général, pas le bienvenu sur les scènes officielles […] ; il se réfugie dans des lieux non-théâtraux qui permettent d'échapper plus facilement à la censure ou aux Renseignements généraux », *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000*, *op. cit.*, p. 45-65.

[3] R. Barthes, « Nekrassov juge de sa critique », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 171.

[4] Si un auteur comme Ionesco refuse de faire un théâtre politique, Cocteau, lui, ne semble pas même considérer la question : dans *La Jeunesse et le scandale*, il n'évoque que le scandale esthétique sans aborder la question cruciale de la politique, remarque J. Touzot, « Jean Cocteau, ou la preuve du génie par le scandale », *Quel scandale !, op. cit.*, p. 97.

« pléonasme » dans la mesure où le scandale est un phénomène social, donc politique[1]. Cette hypothèse présente l'intérêt de mettre en cause une idée reçue sur le scandale qui consiste à analyser ce dernier comme un phénomène de gauche[2]. Aymé, dans le chapitre « Scandale et révolution » de *Silhouette du scandale*, estime que le scandale, qui « donne aux théories tout leur dynamisme », constitue « plutôt un instrument de révolution que de réaction », constat qui le mène à conclure que le scandale émane de la foule, dont le « choix est sentimental, c'est-à-dire à gauche »[3]. Ce lieu commun doit être dépassé afin d'envisager le scandale comme un phénomène politique détaché de l'opposition entre droite et gauche : le scandale, tel que les auteurs le pratiquent, doit mener à la pensée d'une communauté indifférente aux concepts de classe et de parti[4].

Au discours qui refuse un rôle politique au théâtre, cantonné au divertissement, voué à l'échec, impuissant à changer le monde, O. Neveux, dans *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, répond ceci :

> Le théâtre a-t-il cessé, un jour, d'être politique ? Inscrit dans une période donnée, lieu d'un assemblement, assumant une fonction sociale, le théâtre nécessairement participe ou s'affranchit des représentations et dispositifs normatifs qui régissent la Cité.[5]

Quelle que soit l'époque, le théâtre s'inscrirait donc au cœur du politique, auquel O. Neveux donne une signification très large, insistant à la fois sur le rôle social du théâtre, étroitement lié à la citoyenneté, et sur son rôle militant, qui consiste à manifester son

---

[1] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 76.

[2] « Le scandale en art, si exclusivement esthétique qu'il se veuille, a toujours au fond partie liée avec des enjeux politiques », explique A. Schaffner. « La tentative [de scandale] se situe politiquement à gauche. On le sait sans le moindre doute parce ce que c'est de ce côté-là que vient toujours le scandale », Aymé cité par A. Schaffner, « Silhouettes du scandale : de Marcel Aymé à Céline », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 38-39. L'affirmation d'Aymé est discutable : les scandales provoqués par l'œuvre sartrienne, par exemple, le prouvent.

[3] M. Aymé, « Scandale et révolution », *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 158.

[4] Certes, les auteurs nient la portée politique de leur théâtre et questionnent le mariage du théâtre et du politique. Le théâtre est « un lieu d'où est chassé tout pouvoir », affirme Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 62. « Je crois que Brecht n'a rien fait pour le communisme, que la révolution n'a pas été provoquée par *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », poursuit-il ; « Ce qu'on appelle révolutions poétiques ou artistiques ne sont pas exactement des révolutions. Je ne crois pas qu'elles changent l'ordre du monde », p. 152-155. Les grandes idéologies et les bouleversements historiques et sociaux ne devraient donc rien au théâtre, impuissant quelle que soit l'époque, et quel que soit le prestige des œuvres et des auteurs. Ce jugement intransigeant doit moins être interprété comme une réelle conviction que comme un énoncé provocant qui relève à nouveau d'une posture de Genet. De la même manière que le pessimisme, la misologie et la haine de la politique sont des postures adoptées par les dramaturges, le refus d'accorder au théâtre toute dimension politique et l'aveu d'impuissance à changer le monde sont des attitudes qui contredisent les actes des auteurs : ces derniers écrivent, parlent, mettent en scène des pièces, prouvant à la fois qu'ils ne sont pas complètement défaitistes et qu'ils croient encore aux pouvoirs du théâtre. Ionesco reconnaît le pouvoir de la culture, supérieur à la politique selon lui : « la culture unit les hommes, la politique les sépare », *Un Homme en question*, cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. LX. « La science et l'art ont fait beaucoup plus pour changer la mentalité que la politique, explique un personnage d'homme « très ivre » ; ils étendent le champ de nos connaissances, renouvellent notre vision du monde, nous transforment », « Notes et variantes, *Tueur sans gages* », *op. cit.*, p. 1654.

[5] O. Neveux, *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui, op. cit.*, p. 6.

soutien ou son opposition à l'Etat, au gouvernement. O. Neveux pense donc l'articulation entre théâtre et politique, ravive les liens anciens qui les unissaient, au point que le théâtre était envisagé comme le lieu du politique[1].

Notre hypothèse est la suivante : les auteurs de notre étude s'inscrivent dans cette conception du théâtre et proposent peut-être l'une des dernières formes d'un théâtre politique original, distinct de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il ne se soucie pas, comme Brecht, des notions de classes, et n'est ni partisan[2], ni didactique ; sa dimension politique se situe à la fois dans la contestation[3] – une critique du pouvoir – et dans une pensée de la cité et de la communauté[4]. Le lieu théâtral, comme le rappelle A. Ubersfeld, se définit alors par son rapport avec la cité et « par son rôle socioculturel à chaque fois particulier dans la cité » : « La cité, lieu du politique, créait l'espace public des égaux où l'homme, accédant à la citoyenneté, accédait à la liberté »[5]. C'est à cela qu'aspire Bérenger dans *Tueur sans gage*, rêvant de devenir un « citoyen » du monde créé par le personnage de l'architecte. Peu importe l'issue pessimiste de la pièce : Ionesco imagine un personnage de marginal dont la quête est orientée vers une cité dont il veut faire partie. La défaite du théâtre clamée par les auteurs est contredite par leur foi indéniable dans le théâtre, à nouveau perçu comme le lieu où s'élabore une communauté dynamique.

Cocteau s'adresse directement à son public dans *La Difficulté d'être* :

> Voilà le tour de passe passe que je vous demande […] peu à peu vous sentirez que je vous habite […] entortillant momentanément ma ligne à la vôtre, à telle enseigne qu'il se produise un échange de nos chaleurs […] il se produira un phénomène d'osmose […] un pacte d'entraide […] Vous m'apporterez autant que je vous apporte.[6]

Présentée comme le résultat spectaculaire d'un tour de magie, la relation entre l'auteur et son public dépend, selon Cocteau, de la participation du public, et débouche sur des rapports équilibrés et intenses. A la « fiction d'un contrat social »[7], à l'illusion d'une

---

[1] « Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut », affirmait Hugo dans sa préface à *Lucrèce Borgia*. La scène serait une estrade sur laquelle seraient défendues publiquement des idées politiques.

[2] « La politique, c'est tout ce qui touche à la vie des hommes organisés, c'est-à-dire la vraie vie. Tout cela se situe en opposition avec le « politicien » que le théâtre doit fuir comme la peste », M-P. Fouchet, *France-Observateur*, 10 février 1958, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 595. « Pantagleize n'est pas un ennemi de la société, un individu en marge, un asocial : c'est un homme, simplement, comme tout le monde, et qui n'est pas rusé ; […] c'est un rêveur. Le contraire de Pantagleize serait le politicien », explique J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, op. cit*., p. 69.

[3] On pourrait presque parler d'un théâtre militant si l'on relie l'adjectif aux notions de conflit et de rencontre déjà étudiées.

[4] « Qu'il s'agisse de message ou de dramaturgie, le théâtre devient un des espaces privilégiés de la citoyenneté » au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, C. Coste, « Théâtre et religion dans l'œuvre dramatique de Henry Bernstein », *Le Théâtre dans le débat politique*, *op. cit.*, p. 35.

[5] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 50.

[6] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 976.

[7] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 266.

république qui est encore à fonder mais que le gouvernement prétend établie, Cocteau substitue un « pacte d'entraide ». Le théâtre, lieu du politique, serait alors une république, c'est-à-dire une affaire publique, construite par l'auteur et le public. Alors que l'unité nationale est compromise, que le pays est divisé, le théâtre, pour les auteurs qui nous occupent, réunit les hommes, dépasse les conflits et offre un espace de liberté, de citoyenneté, de communauté. Si la communauté politique et publique qu'est la cité, débarrassée des rapports de pouvoir et des conflits d'intérêt, semble séduire les dramaturges, qu'en est-il de l'espace communautaire privé que constitue la famille traditionnelle ?

« Familles, je vous hais »

Valeur affirmée, la famille est aussi un thème littéraire et dramatique largement exploité, et devient le lieu d'intrigues diverses, dans la tragédie comme dans la comédie : *Tartuffe*, *Britannicus*, *Médée* sont des drames familiaux. Le théâtre de boulevard situe fréquemment ses pièces au cœur d'un foyer, mettant en scène les disputes et réconciliations du mari et de sa femme, usant et abusant du thème de l'adultère[1]. Quant à la tragédie grecque, elle témoigne très tôt de ce lien ancien entre famille et théâtre. Dans *La Poétique* déjà, Aristote soulignait le potentiel dramatique des pièces qui mettent en scène des personnages unis par les liens du sang, expliquant comment elles favorisent l'émotion, les sentiments de la crainte et de la pitié :

> les cas où l'évènement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher.[2]

Après avoir donné quelques exemples, Œdipe, Oreste, Antigone[3], il remarque qu'il s'agit pour le tragédien de puiser son inspiration dans l'histoire de familles particulièrement touchées par des « événements pathétiques » : « On voit bien ici la raison pour laquelle les tragédies […] n'ont pas trait à un grand nombre de familles […] les poètes […] se voient contraints de recourir aux maisons au sein desquelles des événements funestes de ce genre sont survenus »[4]. La mise en scène de la famille en crise est donc génératrice d'émotion ; les disputes, les mesquineries, les jalousies, les tromperies, les scènes de reconnaissance alimentent les comédies à toutes les époques. C'est que le choix de s'intéresser à un groupe

[1] Jacques Deval et André Roussin, à l'époque qui nous occupe, remportent de grands succès avec ce type de pièces.
[2] Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 105.
[3] Autant de personnages qui ont fasciné les auteurs de notre étude au point de leur consacrer des pièces.
[4] Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 107.

privé, vivant sous le même toit, présente notamment l'avantage de situer l'action dans un décor unique : la maison familiale. Ce huis clos avive les tensions du fait de la proximité physique qu'il impose entre les personnages, proximité qui fait dégénérer une situation en tragédie ou en comédie, permettant d'élaborer des pièces efficaces en termes dramatiques.

Le théâtre que nous étudions sacrifie à la tradition de l'intrigue familiale ; il y cherche, comme ceux qui l'ont précédé, l'efficacité, la force de l'effet, mais se propose aussi, par la représentation fréquente de scandales domestiques, d'interroger l'institution qu'est la famille. Le point de vue de ces dramaturges diverge d'autant plus avec le discours traditionnel que leur rapport réel à la famille est, pour la plupart d'entre eux, complexe[1]. Montherlant va jusqu'à reprendre un discours religieux sur la famille pour la discréditer : il s'appuie en effet sur la Bible pour justifier les propos sévères de Don Alvaro. Dans *Le Maître de Santiago*, Don Alvaro envisage la « tendresse paternelle » comme une « chaîne » ; il estime que « La trahison est toujours sous notre toit », que « la famille par le sang est maudite »[2] lorsqu'il apprend l'amour de sa fille pour don Bernal. Afin de défendre Don Alvaro, Montherlant cite dans « Le blanc est noir » l'Evangile selon saint Matthieu – « Les familiers de l'homme sont ses ennemis », « Celui qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi »[3]. Le rejet de la famille est chrétien, il ne doit donc pas choquer le public : tel est l'argumentaire de Montherlant. Les pièces *Fils de personne* et *La Reine morte* mettent en scène des figures paternelles dérangeantes, Ferrante faisant emprisonner son fils, Georges jugeant le sien indigne de lui. Quant à Cocteau et à Genet, homosexuels comme Montherlant, ils ne peuvent se conformer aux exigences de procréation et de mariage associées à la famille[4].

Que reprochent-ils à la famille ? Tout d'abord, le fait qu'elle soit une institution. Toute structure, établie juridiquement ou par la coutume, leur répugne : elle repose nécessairement sur un système[5], et l'on sait combien cette idée les rebute[6]. « Pas d'air

[1] Genet, qui n'a pas connu son père, est abandonné par sa mère ; Sartre est élevé par sa mère et par ses grands-parents, comme Aymé, qui perd très jeune sa mère. Dès l'enfance, le modèle familial n'est pas traditionnel. Par la suite, les auteurs s'en éloignent encore : Sartre et Montherlant critiquent le mariage et la vie de famille ; le premier ne veut pas d'enfants et fait des entorses à la fidélité – son union libre avec S. de Beauvoir fit grand bruit – ; le second, en opposition avec la devise officielle du gouvernement de l'époque, formule des objections contre le culte de la famille : « L'amour de la famille devra être surveillé, parce que son excès peut devenir une menace contre la patrie, et parce que cet excès peut accentuer notre embourgeoisement », H. de Montherlant, *Essais*, *op. cit.*, p. 1430.

[2] H. de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 629-633.

[3] Matthieu, 10, 37.

[4] Dans *Miracle de la rose*, Genet décrit l'un de ses fantasmes de jeunesse : « Je ne désirais que commettre un sacrilège, souiller la pureté d'une famille », *op. cit.*, p. 295.

[5] *Jacques ou La soumission* est une pièce qui, d'après l'auteur lui-même, est « d'abord un drame de famille, ou une parodie d'un drame de famille ». Quelle que soit la manière dont on définit cette pièce, elle est une attaque de la famille bourgeoise dans ce qu'elle a de plus ridicule et de plus inquiétant.

[6] Gide lui-même, revenant sur sa célèbre formule, précisait qu'il s'en prenait moins à la famille qu'à l'institution qu'elle constitue.

solennel, maman. Pas d'air solennel ! Jure-moi de ne pas prendre l'air famille », supplie Michel dans *Les Parents terribles*. Autre grief contre la famille : la hiérarchie. Elle est en effet un ensemble de personnes et de biens soumis à l'autorité du père, le chef de famille. Cet asservissement est contraire à la liberté et à l'individualisme célébrés par les auteurs. Dans son cours de morale pratique au lycée Condorcet en 1943, Sartre pose la question suivante : « Doit-on considérer la famille comme une valeur, le groupe social à réaliser ? ». Sartre se prononce contre elle : « C'est un empêchement à tout individualisme moral, or toute morale étant individualiste, c'est un empêchement à toute morale. Celui qui pense par le groupe (mœurs ou famille) est immoral. La famille est conservatrice [...] et empêche l'individu de changer »[1]. D'un côté, la morale et l'individualisme, de l'autre, le conservatisme et la famille. L'opposition a de quoi surprendre et témoigne de la position sartrienne : la famille étouffe l'individu, paralyse ses initiatives et sa quête personnelle de principes et de conduites en vue d'une morale singulière, supérieure aux règles sclérosées de la société[2]. Si les propos de Montherlant et de Sartre sont originaux dans la mesure où ils s'appuient sur des discours religieux et moraux célébrant la famille pour défendre la thèse inverse, la dénonciation de la famille ne constitue pas, à l'époque, un discours nouveau.

Ce qui est plus original, c'est la manière dont les dramaturges exploitent le genre même du théâtre pour révéler l'artifice, l'illusion que constitue pour eux la famille. Leurs représentations théâtrales mettent en œuvre la destruction de la famille traditionnelle[3], considérée comme un mensonge, une imposture. Ainsi, toute famille harmonieuse est suspecte : hypocrite quand elle parait heureuse, elle n'est qu'une façade, et le bonheur n'est qu'apparent. Marcel Aymé explique que « le grand drame balzacien des familles, c'est la peur que le scandale ne vienne à s'échapper de la maison pour courir le monde » ; c'est pourquoi elle fait en sorte que sa réputation – « façade commerciale »[4] – ne soit pas salie. Les personnages d'*Ardèle ou la Marguerite*[5], par exemple, veulent étouffer la relation

[1] Notes de cours de Jean Balladur à partir du cours de morale pratique donné par Sartre au lycée Condorcet en 1943, A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 113.
[2] Chez Ionesco, les objets envahissent l'espace et fonctionnent comme une métaphore de l'agression de la société et de la sphère du social et du familial, Exposition « Ionesco » à la BnF en avril 2010. Même angoisse liée aux objets chez Cocteau : au début de *La Machine infernale*, Jocaste se sent « entourée d'objets qui [la] détestent », comme les escaliers et les écharpes, presque personnifiés, qui cherchent à la tuer.
[3] C'est vrai pour l'ensemble de leur œuvre : dans « L'Enfance d'un chef », il est dit de Lucien qu'« il n'aimait pas sa maman », *Le Mur*, *op. cit.*, p. 158. Dans « Caïn », Marcel Aymé imagine des frères ennemis naufragés sur une île au milieu de l'océan ; l'un tue l'autre, « réalisation d'un long rêve de haine », *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, p. 1039. Dans *Querelle de Brest* enfin, Genet fait de jumeaux, Robert et Georges, des frères à la personnalité absolument opposée, le second étant un criminel.
[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 80. Dans *Les Quatre vérités*, les personnages se mettent à livrer leurs rancœurs et à se quereller au moment où Olivier leur fait prendre un sérum de vérité. Avant cela, ils sont paralysés par les convenances et s'efforcent de bien se tenir, malgré la tension latente.
[5] Pièce créée en 1948 à la Comédie des Champs-Elysées par R. Piétri.

d'Ardèle avec le précepteur : « il y a autre chose que l'amour ! Il y a le monde. Il y a le scandale »[1] ; « Vous savez bien qu'il ne s'agit que de respecter les apparences. De ne pas offrir le scandale en pâture au monde »[2]. Autrement dit, la famille est théâtre, représentation et même comédie[3]. Dans *Le Rendez-vous de Senlis*, Robert dénonce l'hypocrisie de la comédie familiale orchestrée par Georges[4] : « ça, c'est de la famille, de la vraie, pas ignoble ! Regarde-moi ça, si cela pète les bons sentiments – ou du moins sait les feindre… Et pour une famille, c'est essentiel ! »[5]. Dans *Les Deux bourreaux* d'Arrabal (1956), Françoise fait torturer et tuer son mari sous le regard de ses deux fils, tout en affirmant que « la famille est une chose sacrée ». Elle force l'affection de son second fils, Maurice, choqué[6] : « Comme nous pourrions être heureux, si nous étions tous unis, tous d'accord ! ». Quant au premier fils, Benoît, il voudrait qu'ils puissent « mutuellement [se] comprendre et vivre en paix tous les trois »[7]. Le rideau se ferme tandis qu'ils « s'étreignent », « enlacés ». Le théâtre, lieu de l'illusion et de l'artifice, est donc pour les auteurs l'espace privilégié d'une dénonciation de l'hypocrisie de la famille, uniquement occupée à sauver les apparences, à masquer ses failles, à se présenter comme un idéal de vie commune. Le scandale mine la famille de l'intérieur et éclate en dépit des tentatives pour l'empêcher : « Souvent, malgré les efforts, les précautions attentives, le scandale finit par suinter à l'endroit de la façade »[8], constate Marcel Aymé au moment de traiter du « scandale dans la famille ».

Cédant à la tentation de la violence, de l'anéantissement, de la pure destruction[9], les auteurs mettent en scène le meurtre d'un personnage par un membre de sa famille[10]. Certains personnages cumulent les transgressions[11]. Malatesta, accusé « d'adultère,

[1] J. Anouilh, *Ardèle ou la Marguerite*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 804.
[2] *Ibid*., p. 814.
[3] Dans *Les Paravents*, Malika, personnage de prostituée, raconte que les hommes qui viennent au bordel, tels des acteurs, se cachent « en mettant de fausses barbes, en se déguisant en vieilles femmes, […] en se collant un nez en carton », *op. cit.*, p. 723.
[4] « Vous croyez que c'est si amusant que cela, une vraie soirée en famille ? », J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, *op. cit*., p. 519.
[5] *Ibid*., p. 536.
[6] Le personnage de Maurice cède à la pression familiale et renonce à contester l'autorité de sa mère.
[7] F. Arrabal, *Les Deux bourreaux*, *Théâtre I*, Paris : C. Bourgeois, 1968, p. 51-58.
[8] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 81.
[9] Voir le chapitre « Théâtre de la défaite ».
[10] Sans aller systématiquement si loin, les dramaturges imaginent des personnages qui expriment leur haine de certains membres de leur famille : Electre et Antigone détestent respectivement Egisthe et Créon, ainsi que leur mère. Dans *Concert dans un œuf*, Arrabal met en scène une famille attablée : chacun « se regarde avec colère », « [ils] se jettent tour à tour un regard haineux », mangent et sortent sans se parler, *op. cit*., p. 349-350. La haine s'exprime tantôt par des propos vindicatifs, tantôt par un silence non moins malveillant, qui peuvent chacun déboucher sur l'inadmissible : le fratricide, le matricide ou le parricide.
[11] Dans *Roberto Zucco*, le personnage éponyme de la pièce de Koltès a tué son père, puis sa mère : « Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée ». Elle-même compare son fils à « un train qui a déraillé » et qu'il faut abandonner, *op. cit*., p. 17-18.

d'inceste, de parricide »[1], brave toutes les lois familiales : il a, entre autres, tenté d'empoisonner son beau-père, couché avec son gendre et étranglé ses deux premières femmes[2]. Il incarne l'ensemble des affronts possibles à l'institution qu'est la famille. Chez Sartre, Goetz est responsable de la mort de son frère qu'il livre à l'ennemi, entraînant sa mort[3]. Le fratricide est même, pour Goetz, source de jouissance, « allégeance merveilleuse qui suit la réalisation d'un long rêve de haine »[4]. Le choix de jumeaux rend plus évident ici le refus de l'identique au profit de la différence, de l'Autre. Si l'infanticide, geste qui déclenche un sentiment d'horreur, peut être interprété comme un rejet de la lignée, donc de la famille[5], le matricide, plus fréquent encore dans le théâtre qui nous intéresse, est plus fort symboliquement, puisqu'il anéantit la femme, qui assure la descendance, qui s'occupe du foyer[6]. Genet, dans *Le Bagne*, imagine un prisonnier, Folk, qui accueille Forlano avec une imitation burlesque de sa propre mère, « très mondaine », « tuée à coups de pieds par [s]es soins »[7]. Comme le Caïn de Marcel Aymé, figure du Mal, le personnage genetien prend plaisir à la destruction violente de sa famille. Le parricide, enfin, est mis en scène chez Cocteau dans *La Machine infernale*, Œdipe faisant le récit au Sphinx de la mise à mort de celui qu'il prenait pour un vieillard inconnu. Au-delà des interprétations psychanalytiques du meurtre du père, c'est ici la mise en scène de l'effondrement du modèle familial et de son pilier à travers la chute du vieillard, tombé de sa monture et traîné sur le sol par ses chevaux[8].

A l'égal du meurtre, les dramaturges affectionnent les intrigues sexuelles scandaleuses au sein de la famille[9], notamment les relations adultérines et incestueuses, formes d'amours réprouvées par la société. Il s'agit moins de détruire la famille que de la miner de l'intérieur, de la bouleverser en provoquant le scandale. La transgression sexuelle la plus mise scène est l'adultère : il s'agit d'un thème surexploité par le théâtre, notamment par le théâtre de boulevard, la femme peu vertueuse trompant un mari peu plaisant, ou

[1] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 469.
[2] *Ibid*., p. 475.
[3] Dans *Morts sans sépulture*, Lucie laisse Henri étrangler son cadet, François, afin de sauver un chef de la Résistance.
[4] Expression du personnage de Joël qui ressent un plaisir intense à assassiner son frère jumeau, M. Aymé, « Caïn », *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, p. 1039.
[5] L'explication de la présence d'Inès, dans *Huis clos*, est le meurtre de son enfant ; quant au père dans *Le Schmürz*, il sacrifie sa fille en fermant la porte, l'empêchant de fuir avec lui le bruit menaçant. *Le Malentendu* de Camus, enfin, met en scène une mère et une sœur qui tuent leur fils et frère, qu'elles n'ont pas su reconnaître.
[6] On a évoqué Oreste dans la pièce de Sartre et l'Empereur d'Arrabal, qui avoue avoir tué sa mère.
[7] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 785.
[8] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 504.
[9] *La Route du tabac* de Marcel Duhamel, créé en 1947, fit scandale à la répétition générale, perçu comme le « spectacle avilissant d'une famille […] ravagée de sexualité » ; la pièce fut interdite à Londres, et essuya une campagne de protestation contre elle à New-York, Article « *La Route du tabac »,* G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*.

l'inverse. Nombreuses sont les pièces qui mettent en scène cette situation, souvent de manière conventionnelle, parfois d'une manière plus singulière. C'est alors l'occasion de beaux scandales tels que ceux provoqués par *La Parisienne* de Becque en 1885, par *Amoureuse* de Porto-Riche en 1891[1], ou encore par *La Sainte Famille* d'André Roussin en 1946[2]. Face à un discours officiel qui s'efforce de condamner le plaisir et la sexualité, l'adultère reste un thème dont le théâtre tire grand profit. Le plus souvent traité sur le mode comique, il vise davantage à faire rire qu'à choquer : dans *Kean*, Elena, comtesse de Koefeld, entretient une liaison avec le célèbre acteur et souhaite donner une allure noble à une relation qui vire à la farce. Réduite à se cacher à l'arrivée de son mari furieux, elle demande amèrement : « Pourquoi sommes-nous condamnés à jouer la comédie de salon ? »[3]. Sartre refuse de traiter tragiquement l'adultère et préfère ridiculiser cette femme dans son désir d'aventure extraconjugale[4].

L'adultère, s'il est tour à tour condamné ou ridiculisé au théâtre, se voit envisagé sous un angle plus profond dans certaines pièces. Dans *Le Cortège* par exemple, Emilie, jeune bourgeoise issue d'une bonne famille, mariée et raisonnable, trompe son mari devant son ange gardien. Consterné, celui-ci espère qu'« il lui reste une petite peur de pécher contre la famille, contre la bonne société »[5], mais la jeune femme enchaîne les liaisons avec un clochard et Alexandre. Le désir est irrépressible, et l'excès de débauche montre qu'il a été trop refoulé. Elle est finalement touchée par la grâce et meurt purifiée, sous le regard attendri des anges. Dans le théâtre d'Anouilh, l'adultère est prétexte à des scènes comiques[6], mais il représente la seule échappatoire à des mariages ratés ou forcés dont on ne préserve que les apparences. Dans *Ardèle ou la Marguerite*, les deux enfants, Toto et Marie-Christine[7], révèlent la vraie nature de ces mariages hypocrites à travers leurs jeux de rôle : dans une première scène, ils « se battent férocement », expliquant, lorsqu'on les sépare, qu'ils jouaient « à se faire des scènes ! […] Des scènes d'amour ! »[8], précisent-ils. A la fin de la pièce, ils se déguisent comme leurs parents et interprètent une scène amoureuse qui dégénère en une lutte sauvage. Anouilh précise qu'une fois le rideau tombé,

[1] Article « Théâtre de Boulevard », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[2] La censure interdit la représentation de cette pièce qui représente un époux rêvant d'adultère alors que sa femme accouche.
[3] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 659.
[4] Comme Cocteau qui, dans *La Patience de Pénélope*, s'amuse en faisant de la femme d'Ulysse, surnommée « Pépé », une nymphomane qui trouve des prétextes absurdes pour tromper son mari et le remplacer par un jeune homme. Elle proclame qu'à chaque fois qu'Ulysse subira une défaite, elle le trompera pour l'encourager à être vainqueur, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003.
[5] M. Aymé, *Le Cortège*, *op. cit*., p. 1142.
[6] Dans *Ardèle ou la Marguerite*, c'est l'amant, Villardieu, qui fait des scènes de jalousie à sa maîtresse, la comtesse, dès qu'elle s'adresse à son mari. « Nous sommes ridicules », constate le personnage du comte, *op. cit*., p. 821. Dans la pièce, l'adultère est généralisé, touchant presque tous les couples.
[7] Sur le rôle des enfants dans le scandale, voir le chapitre « Les femmes et les enfants d'abord ».
[8] J. Anouilh, *Ardèle ou la Marguerite*, *op. cit*., p. 820.

« cela doit continuer derrière »[1], le théâtre dans le théâtre résumant les rapports des personnages de la pièce, malheureux dans leur mariage sans que cela puisse jamais changer.

L'adultère, malgré les efforts des dramaturges pour renouveler son traitement dramatique, reste néanmoins un thème convenu, attendu, que le vaudeville, par exemple, a su mettre à profit. L'originalité des auteurs réside dans leur manière d'aborder de manière relativement fréquente, mais avec moins de légèreté, une transgression sexuelle qui se produit elle aussi au sein de la famille : il s'agit de l'inceste, plus subversif que l'adultère.

« L'inceste dont les humains doivent rougir et rêver »[2]

Condamné de manière quasi universelle, contrairement à l'adultère, l'inceste, « passion de famille »[3], brave des interdits à la fois religieux et juridiques, fondés sur des constats biologiques autant que sur des valeurs morales. F. Héritier, dans *Les Deux Sœurs et leur mère*, précise la définition de l'inceste, qui peut avoir un sens étroit, mais aussi un sens plus large et symbolique. A « l'inceste du premier type », qualifiant des relations sexuelles entre des partenaires consanguins ou des alliés matrimoniaux, elle ajoute « l'inceste du deuxième type » qui désigne le contact des corps et le passage d'humeurs, de fluides identiques de l'un à l'autre[4]. L'inceste, quel qu'il soit, est souillure ; étymologiquement, celui qui le commet n'est pas chaste, pur, il ne suit pas les règles. La seule intention de l'inceste est déjà condamnable. Dans *Vogue la galère*, le capitaine confie son désir pour la jeune Clotilde, pour qui il a « voulu être un père », et dont il a « été amoureux »[5]. Celui qui commet un inceste aujourd'hui, comme à l'époque de Cocteau, n'a pas l'excuse de Phèdre ou d'Œdipe, contre qui s'acharnent les dieux ou le destin.

D'un point de vue social, et non plus religieux ni moral, l'inceste menace de provoquer des tensions au sein de la famille : la cellule familiale est mise en danger par l'irruption d'un tiers que l'incestueux craint et veut chasser[6]. L'inceste pose aussi des problèmes au sein de la société, dans la mesure où il signifie l'absence d'échanges entre les familles, fermées sur elles-mêmes. Il apparaît alors comme un danger pour la paix des

---

[1] *Ibid*., p. 833.
[2] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 776.
[3] Expression de Marcel Duchamp.
[4] F. Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste*, Paris : Editions Odile Jacob, 1994, p. 11. F. Héritier ajoute que cette distinction est déjà présente dans la Bible, qui condamne plus durement encore la seconde forme d'inceste. « Tu ne découvriras pas la nudité du frère de ton père, en t'approchant de sa femme […] Tu ne découvriras pas la nudité de ta belle-fille […] Tu ne découvriras pas la nudité de la femme de ton frère […] Tu ne découvriras pas la nudité d'une femme et de sa fille », Lévitique, 18, 14-17.
[5] M. Aymé, *Vogue la galère*, *op. cit*., p. 79. Quant au comte dans *Clérambard*, séduit par la Langouste, la prostituée dont son fils est amoureux, il est horrifié par son désir pour elle, contraire aux principes que lui impose sa foi récente : « j'avais consenti à l'inceste […] Je suis un cochon incestueux », *op. cit*., p. 120.
[6] C'est le cas dans *Les Parents terribles* et dans *La Grande et la petite Manœuvre*.

familles et le bon fonctionnement de la société[1]. En 1934, Aymé[2] s'emporta après le verdict qui condamnait à mort Violette Nozière, dont « la possibilité d'inceste [avec] sa victime » n'avait pas été prise au sérieux :

> Pour les journaux bien-pensants, l'inceste est une invention gracieuse de la mythologie, un thème de tragédie grecque, une friandise en tout bien tout honneur pour les lettrés et les honnêtes gens ; pratiquement, la chose n'existe pas.[3]

Marcel Aymé dénonce une fois de plus la presse et la justice qui traitent selon lui avec trop d'insouciance l'hypothèse d'un inceste qui pourrait excuser en partie un meurtre ; l'inceste, tant qu'il est ignoré, camouflé, ne dérange pas, ne perturbe pas l'ordre social. Aymé s'en prend aussi à la légèreté et au plaisir malsain avec lesquels le sujet est abordé dans la littérature, semblant oublier que lui-même s'est emparé de ce thème dans plusieurs de ses œuvres, conscient de l'intérêt dramatique qu'il comporte.

L'inceste est un sujet scandaleux[4] et délicat à traiter[5]. Porter un tel sujet à la scène expose le dramaturge à des risques. La pièce la plus célèbre de l'histoire du théâtre sur la tentation de l'inceste, *Phèdre*, était accompagnée d'une préface prudente de Racine, précisant que les fautes commises, même en pensée, par les personnages (il fait allusion au désir que ressent Phèdre pour son beau-fils Hippolyte), étaient durement punies. D'autres s'y sont risqués, dont, parmi les plus illustres, Hugo avec *Lucrèce Borgia*, et Artaud avec *Les Cenci* en 1935. L'inceste, pour les auteurs de notre étude, revêt plusieurs significations, et leur regard sur lui est parfois ambigu. Alors qu'il est communément condamné, les dramaturges s'efforcent de l'envisager sous un jour différent. Il présente d'abord l'avantage, pour eux, d'être un acte de destruction de la famille traditionnelle. Chez l'auteur des *Mouches*, l'inceste, évoqué ou consommé, a toujours valeur d'arme contre la tyrannie paternelle[6] : les enfants, et surtout le fils, convoitent la place du père. C'est vrai pour Oreste, qui assassine son beau-père sur scène avant de tuer sa mère, Clytemnestre, en coulisse ; Electre déclare son amour à son frère – « Je t'aime » – tandis

[1] Le but de la prohibition est de maintenir la hiérarchie entre les générations et la cohésion du groupe ; l'interdiction de l'inceste permet à la société de fonctionner sans crise, F. Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste, op. cit.,* p. 20.

[2] Aymé condamne dans l'inceste une réalité dont il rend compte à travers l'histoire des Maloret et de leurs « traditions incestueuses », *La Jument verte*, Paris : Gallimard, 1933, p. 225.

[3] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 191.

[4] On pense notamment à Sade et à *La Philosophie dans le boudoir*.

[5] Michel Polac, interrogé sur les sujets d'interdiction à l'époque, expliquait que son émission à propos de l'inceste autour du film *Le Souffle au cœur* fut immédiatement suspendue.

[6] R. Harvey, Article « Inceste », *Dictionnaire Sartre, op. cit.,* p. 247. R. Harvey montre que le rôle de l'inceste comme outil de révolte contre le père est plus visible encore dans *Les Séquestrés d'Altona*.

qu'Oreste s'affirme comme l'homme qui domine, qui possède, au sein de la famille : « je t'aime et tu m'appartiens »[1].

L'inceste est ensuite un fantasme. Défendant *Le Maître de Santiago*, Montherlant s'indigne qu'« On professe que l'amour d'Alvaro et de sa fille [soit] incestueux », et dénonce « en France une longue tradition de cuistrerie bouffonne »[2]. L'inceste exerce pourtant sur lui une fascination certaine, qu'il confie dans *Aux Fontaines du désir* : « J'ai désiré […] des êtres qui m'étaient proches, très proches, par le sang. Je pense que ceci, que les petites gens trouveront morbide, est au contraire la santé ; la possession sexuelle n'étant qu'un essai de la possession totale, des hommes qui sont bornés dans le désir, je leur crois aussi l'âme bornée »[3]. L'inceste est inséré dans une réflexion plus large sur la sexualité, célébrée contre la limite, l'interdiction. Le fantasme est justifié par un argument sur la liberté[4]. Quant à Sartre, il raconte, sans essayer de les légitimer, les sentiments ambigus qu'il éprouvait enfant pour sa mère, qu'il considérait comme une sœur avec qui il formait un couple atypique : « Je l'épouserai pour la protéger », se promet-il dans *Les Mots*[5].

La propre fascination des auteurs pour l'inceste s'exprime dans leurs pièces et s'éloigne de « la fascination horrifiée » des œuvres grecques pour ce sujet qui hante la mythologie et la littérature : F. Héritier rappelle Macarée, Thyeste, Térée, Thésée, Egisthe, et bien sûr Œdipe[6], autant d'exemples d'incestes du premier ou du second type dont la culture s'est emparé. Les mises en scène de l'inceste sont extrêmement variées. Il arrive qu'il soit un ressort du comique, comme dans *L'Equarrissage pour tous* ; le père, indigné par la façon dont le personnage du frère touche sa propre sœur, s'emporte : « Tu ne vas pas coucher avec elle quand même ? ». Il semble jouer son rôle de *pater familias*, rappelant à son fils les règles prohibant l'inceste ; mais la réplique immédiate de ce dernier fait tomber le masque hypocrite du père : « Tu ne l'as jamais fait toi, non ? »[7]. Chez Marcel Aymé, le désir incestueux est souvent le fait de belles-mères bourgeoises qui, subitement, font des avances grivoises et parfois crues à leur gendre[8]. Dans *Les Oiseaux de lune* et dans *Les Quatre Vérités*, Madame Chabert et Madame Trévière, toutes deux mariées, oublient les

[1] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 51.
[2] H. de Montherlant, « Réponse à des critiques », *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 541.
[3] H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 28.
[4] Dans *Le Retour au désert*, Mathieu avance le même argument à Fatima, convaincue qu'« il ne faut pas se toucher comme [il la] touche lorsqu'on est de la même famille ; il lui pose des questions qui révèlent l'inceste comme un acte de liberté contre la famille : « Jusqu'où faut-il remonter pour se sentir libre ? A partir de quand est-on étranger l'un pour l'autre ? Combien de générations faut-il franchir pour que les liens de famille soient coupés ? », *op. cit.*, p. 43.
[5] R. Harvey, Article « Inceste », *Dictionnaire Sartre, op. cit.*, p. 247. Dans *Les Mots*, Sartre se présente comme un couple avec sa mère.
[6] F. Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste, op. cit.*, p. 55.
[7] B. Vian, *L'Equarrissage pour tous*, *op. cit.*, p. 1064.
[8] L'inceste, tel qu'il est défini par F. Héritier, englobe les relations sexuelles entre des partenaires consanguins ou entre des alliés matrimoniaux, ce qui comprend les rapports entre une belle-mère et son gendre.

convenances, s'adressant à leur beau-fils sans rien cacher de leurs intentions : « je vous interdis de m'appeler maman. […] Ne prenez pas votre air ingénu. Il me donne envie de vous mordre […] Venez ce soir à onze heures me retrouver dans ma chambre »[1]. Le personnage de la belle-mère, embourgeoisé, ridiculisé, n'a pas la dignité d'une Phèdre[2], et l'inceste, qui ne peut pas être traité sur un mode tragique, est envisagé comme un ressort comique de l'action.

Traité autrement que comme le fantasme ridicule de bourgeoises en mal d'émotions, l'inceste provoque d'autres effets que le rire chez le spectateur. Ce sujet, quasi obsessionnel dans la pensée coctalienne[3], ne pouvait manquer de ressortir dans son théâtre, qui évoque presque exclusivement les rapports entre mère et fils[4] et témoigne de sa fascination pour l'inceste. *La Machine infernale* reprenait le mythe d'Œdipe, et la relation de ce dernier avec sa mère ; cinq ans plus tard, *Les Parents terribles* mettent en scène une femme possessive, Yvonne, qui fait des scènes de jalousie spectaculaires à son fils Michel, menaçant même de l'enfermer pour l'empêcher de voir sa maîtresse. Contrairement à *La Machine infernale*, cette pièce ne met pas en scène des personnages éloignés d'un point de vue spatial et temporel, mais une famille « A Paris, de nos jours », comme l'indique la didascalie initiale ; Jean Touzot rappelle que « Brasillach traita d'« ordure » l'œuvre et son auteur »[5], et les spectateurs parisiens acceptèrent mal l'image de la famille française actuelle que leur montrait Cocteau. Bien que ce dernier traite le thème avec une relative prudence et une pudeur certaine, il lui fut reproché de faire l'apologie de l'inceste, grave manquement à la convention théâtrale de bienséance et à la morale[6]. La faute était d'autant plus intolérable qu'elle émanait d'un personnage maternel, figure protectrice du foyer. Les deux pièces de Cocteau s'achèvent sur la mort des mères coupables : Jocaste se pend, Yvonne se suicide. Ces dénouements témoignent probablement d'une prudence du dramaturge anticipant le scandale et soucieux de l'atténuer, l'inceste étant finalement présenté dans ces pièces comme une menace au sein de la famille, une source de désordres, de tensions, de jalousies mettant en danger la paix et la cohésion.

Les dénouements semblant aller dans le sens d'une condamnation de l'inceste ne doivent pas faire oublier la fascination réelle des auteurs pour cet acte qui, tel qu'ils le

[1] M. Aymé, *Les Oiseaux de lune*, *op. cit*., p. 489.
[2] On pense aussi à *La Curée* de Zola, avec le personnage de Renée, amoureuse de son beau-fils, Maxime.
[3] En 1950, Cocteau présentait au Théâtre national de l'Opéra de Paris une tragédie chorégraphique, *Phèdre*, inspirée du mythe, et l'introduisait ainsi : « Nul ne doit ignorer [le mythe] de Phèdre, petite fille du Soleil. Par la parole ou par la danse, glorifions-le », *Phèdre*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 75. On sent à travers ces quelques mots l'affection du dramaturge pour ce personnage.
[4] Les rapports entre frère et sœur fascinent aussi les dramaturges : on pense aux relations quasi incestueuses entre Electre et Oreste dans *Les Mouches* et entre Leni et Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona* chez Sartre.
[5] *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 449.
[6] Sans que l'inceste soit explicitement consommé, les deux personnages, au premier acte, se retrouvent seuls dans la chambre, allongés sur le lit, le fils embrassant la mère.

présentent, peut être naturel[1], pur et beau. Il est alors envisagé comme une possibilité, une proposition séduisante parce qu'il est scandaleux[2], interdit, parce qu'il contrevient aux règles de la famille traditionnelle, mais aussi parce qu'il est perçu comme une forme d'amour supérieur et esthétique. Dans *Le Tableau*[3], le personnage d'un « Gros Monsieur » méprise sa sœur Alice, femme au physique ingrat. Alors qu'il reçoit chez lui un peintre qui lui amène le portrait d'une femme, il se sent envoûté par cette figure et l'embrasse. A la fin de la pièce, Ionesco indique la métamorphose d'Alice, qui devient la jeune femme adorée par son frère : « ses cheveux […] ses yeux, sa figure sont exactement ceux de la femme peinte »[4]. L'art – ici la peinture – transfigure une réalité médiocre en beauté. Quant à Cocteau, sans faire aucunement l'apologie de l'inceste, il cherche à amener un regard différent sur cet acte. Les personnages les plus remarquables à cet égard sont probablement Phèdre et Jocaste. Dans *La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert*, Cocteau réunit les grands rôles féminins du théâtre[5] dans le salon du Misanthrope. Phèdre évoque son désir passé pour Hippolyte : « je me croyais un monstre. […] Peu à peu, […] je me demande si je ne me suis pas jugée trop en hâte et si mon crime existe en réalité. Car… je croyais mon époux mort. Son fils, qui n'est pas mon fils, lui ressemble »[6]. Cocteau assume son opinion sur ce personnage dans *Opium* : « Ce n'est pas un exemple d'amour, c'est l'exemple de l'amour. Et puis quel est cet inceste ? Hippolyte n'est pas son fils. […] Il est humain que Phèdre aime Hippolyte »[7].

Quant à l'inceste cette fois consommé de Jocaste avec son fils dans *La Machine infernale*, deux répliques l'éclairent sous un autre jour. La première est adressée à Tirésias : « Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? »[8], la seconde à Œdipe qu'elle revient voir après sa propre mort : « Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance »[9]. Si Jocaste a rejoint le séjour des immortels et des dieux grecs, où l'inceste était chose

[1] « Il existe un instinct naturel poussant à l'inceste » selon F. Héritier, qui récuse la théorie selon laquelle il est une répulsion instinctive pour toute relation de cette nature ; si ce type de relation n'était pas naturel, on n'aurait pas besoin de l'interdire par la loi, poursuit-elle, F. Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste, op. cit.*, p. 154.
[2] Dans *Château en Suède*, Françoise Sagan mettait en scène un frère, Sébastien, aimant sa sœur, Eléonore : « J[']ai été [amoureux de ma sœur]. Et elle aussi. Nous formions un beau couple d'ailleurs, plutôt scandaleux ».
[3] Créé en 1955 au Théâtre de la Huchette.
[4] E. Ionesco, *Le Tableau*, *op. cit*., p. 269.
[5] Célimène, Dona Sol, Jocaste, Agrippine, Chimène, la Mégère et Phèdre.
[6] J. Cocteau, *La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert*, p. 566.
[7] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 47.
[8] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 490.
[9] *Ibid.,* p. 541.

commune[1], elle ressentait déjà la beauté de l'amour entre une mère et son fils, lien idéal dépassant la seule affection filiale. Anouilh, dans *Œdipe ou Le Roi boiteux*, fait décrire par Jocaste sa relation avec son fils et époux comme « quelque chose de très pur »[2]. La morale sous-entendue par la Jocaste coctalienne est différente de celle de la société : la mère d'Œdipe ne voit pas le mal où les hommes le voient, mais se suicide parce qu'elle sait que son acte, même involontaire, ne sera pas accepté par la communauté. Cocteau, en prêtant ces répliques à l'un de ses personnages, ne fait que formuler autrement ce qu'il dira dans le *Journal d'un inconnu* lorsqu'il évoque la question de sa morale : « Cette morale particulière peut paraître l'immoralité même au regard de ceux qui se mentent, [...] de sorte que notre vérité leur deviendra mensonge »[3]. On voit à quel point le dramaturge fait incarner par son personnage féminin une idée qui lui est chère sur la relativité de ce que l'on juge bon ou mauvais, normal ou déviant. Cette pensée originale, et pour le moins provocatrice, qui consiste à voir dans l'inceste une forme d'amour supérieur, ne déchaîna pas le scandale, probablement parce que le mythe d'Œdipe était culturellement connu et admis, mais aussi parce qu'Œdipe et Jocaste étaient les jouets impuissants des dieux[4].

Sens de la crise familiale

L'étude des diverses représentations de la famille a permis de constater l'ampleur de la crise traversée par cette institution dans le théâtre qui nous intéresse ; mais le but des auteurs se limite-t-il à une critique de la famille au sens restreint du terme, ou ce thème est-il plus largement un moyen, un prétexte pour penser la société et les rapports avec le public ? Institution et valeur sacrée, la famille est abhorrée par les auteurs. Entendue dans un sens plus étendu pourtant, elle éveille leur intérêt. « Ensemble d'individus apparentés par des similitudes », une famille peut être artistique, intellectuelle, politique, indépendamment de tout lien du sang. Dans *Le Passé défini*, Cocteau emploie cette notion dans un sens large : « L'accueil que nous réserve toujours l'étranger entre pour beaucoup

[1] Des liens de fraternité unissaient Héra à Zeus, son époux, par exemple.
[2] J. Anouilh, *Œdipe ou Le Roi boiteux*, *op. cit*., p. 1207. Anouilh fait décrire l'inceste à Electre d'une manière très tendre dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* : Electre appelle son frère « Mon petit mari » : « Ce soir ce seront nos noces […] Bien sûr, nous ne pourrons jamais le faire, leur geste ignoble, leur frotaille […] mais nous ferons l'amour tout de même, petit frère, tous les deux, serrés l'un contre l'autre ce soir », *op. cit*., p. 960.
[3] J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 16.
[4] Il est intéressant de voir que dans *Les Séquestrés d'Altona*, Leni justifie son amour pour son frère en le présentant comme une fatalité dont elle n'est pas responsable, mais qu'elle revendique : « Moi, Leni, sœur incestueuse, j'aime Frantz d'amour et je l'aime parce qu'il est mon frère […] L'inceste, c'est ma loi, c'est mon destin […] En un mot, c'est ma façon de resserrer les liens de la famille », *op. cit*., p. 919-926. Telle Jocaste, elle s'efforce de garder sa dignité, elle défend ce lien condamné par la société, voyant dans l'inceste une forme d'union supérieure.

dans cette abolition des craintes de la famille. Je veux dire de Paris »[1]. Plus loin, elle désigne non plus seulement la capitale, mais l'ensemble des habitants du pays : « La France, c'est la famille, et la famille vous eng... toujours »[2]. Cocteau souligne ici les rapports nécessairement conflictuels au sein d'une famille, quelle qu'elle soit. Comprise plus largement encore, elle peut désigner l'ensemble de l'espèce humaine. « Toute guerre est fratricide / Toute vraie guerre nous remémore / Les cannibales incestueux »[3], clame le personnage du coryphée dans *Le Cercle des représailles* ; tous les hommes appartiennent à la même famille, au-delà des limites entre les pays, les cultures, affirment, en creux, les auteurs. Le théâtre se révèle être un lieu propice à la formation d'une famille peu soucieuse des frontières, des hiérarchies, assumant ses tensions, ses conflits. Lieu culturel, social, de rencontre, d'échange, il favorise les alliances, les influences. Pourquoi ses auteurs aiment-ils autant mettre en scène des intrigues familiales ? Parce qu'elles leur permettent de penser le groupe et l'évolution des individus en son sein ; parce qu'elles mènent à une réflexion plus large sur le rapport aux autres, sur les moyens envisageables de vivre avec les autres.

Il nous semble qu'il ne faut pas distinguer, comme le fait J-P. d'Introno, le « scandale domestique » du « scandale dans tout l'espace social »[4] : ils sont similaires par bien des aspects, le premier aidant incontestablement à comprendre le second, si l'on envisage la famille comme une société réduite. Sartre, dans un texte sur *Les Séquestrés d'Altona*, est tenté d'opposer la famille à la cité, se servant de l'exemple d'Antigone et de Créon, notant que la jeune femme défend la famille, le roi la cité[5]. Un peu plus loin pourtant, il explique le sens de sa propre pièce et analyse les rapports entre le personnage du père et ses deux fils, Frantz et Werner, concluant qu'« ici, la famille représente en effet la société »[6]. Quant à Ionesco, il répond ceci à une critique de B. Dort :

> Dort me reproche de limiter mes pièces à un univers familial […] l'univers familial existe : si B. Dort ne le connaît pas, cela n'empêche pas qu'il soit aussi important que l'univers intérieur ou que l'univers collectif, qui est le plus extérieur […] L'univers familial est en somme une communauté, la société en raccourci. Il y a autant ou plus à trouver dedans que dehors.[7]

Ainsi, la haine de la famille est en réalité le signe d'un questionnement incessant et torturé des auteurs sur la forme que pourrait ou devrait prendre une communauté pour n'être ni naïve, ni conventionnelle, et sur le pouvoir du théâtre à la constituer.

---

[1] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 75.
[2] *Ibid*., p. 143.
[3] Y. Kateb, *Le Cercle des représailles*, *op. cit.*, p. 49.
[4] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 76.
[5] J-P. Sartre, « Autour des « Séquestrés d'Altona » », *op. cit.*, p. 1029.
[6] *Ibid*., p. 1040.
[7] E. Ionesco, « Finalement je suis pour le classicisme », *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 109.

Est-il dans ce théâtre des familles heureuses, dont les membres, capables de vivre ensemble, s'aiment et s'entendent ? La destruction de la famille[1], si elle est envisagée par les auteurs, n'est pas une solution qui les satisfait pleinement : pessimiste, violente, elle laisse un vide impossible à combler alors qu'ils cherchent à construire. Quelles solutions reste-t-il pour éviter l'alternative suivante : vivre malheureux et enfermé dans une communauté sclérosée ou renoncer à vivre en communauté ? Les dramaturges proposent dans leurs pièces une première réponse qui tient dans la simple idée du choix. Si la famille déplait aux dramaturges, c'est parce qu'elle ne résulte pas d'un choix. Elle est un groupe de personnes unies par les liens du sang ; on ne choisit pas ses parents, ni ses frères et sœurs : en cela, elle est contraire au principe de liberté cher à ces auteurs, notamment à Sartre[2]. De plus, la famille est liée au concept du « même » : on partage le même foyer, le même sang, les mêmes origines, les mêmes valeurs. En cela, elle est contraire à l'aspiration des auteurs à la différence, à leur défense de l'individu et de sa singularité.

L'une des solutions imaginées par les dramaturges est l'abandon de la famille imposée au profit d'une famille nouvelle, choisie et construite à plusieurs. Les personnages principaux s'efforcent de quitter leur famille, parfois après l'avoir ruinée, parfois pour s'affirmer dans la solitude, mais, le plus souvent, pour en élire une autre. Cette dernière idée est conforme aux choix de vie de certains auteurs de notre étude : Cocteau, Sartre, Montherlant et Genet par exemple, s'ils ne sont pas mariés et n'ont pas eu d'enfants, ont tenté de créer leur famille : les trois premiers ont « adopté », pris sous leur aile des jeunes qu'ils ont installés, parfois chez eux, et entretenus[3]. Quant à Genet, il sent qu'il appartient à la communauté criminelle, famille plus belle à son sens que celle unie par les liens du sang. La pièce *Patron* illustre bien cette idée : Marcel Aymé y met en scène le « Club des Sagouins », une communauté de délinquants intégrée par le personnage éponyme. Patron, qui entre en annonçant qu'elle vient de tuer ses parents « A coups d'talon », est accueillie par des félicitations et des cris de joie : « Formidable ! », « Je dis sublime ! », « La grandeur de ça ! La poésie ! ». Elle est « suivie de ses compagnons de deuil », qu'elle désigne comme « La famille », et qu'elle invite joyeusement à danser : « Allons-y, la famille ! »[4].

---

[1] Entendue à présent dans un sens large et comme métaphore de la société.

[2] Pour Sartre, la liberté passe par des choix. Le personnage du pédagogue dans *Les Mouches* prolonge les propos de son créateur lorsqu'il encourage Oreste dans la voie de la liberté : « vous voilà [...] affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur », *op. cit.*, p. 11. La solution proposée par le pédagogue n'est pas celle choisie par les dramaturges.

[3] Il s'agit, pour Montherlant, de Roro, Doudou (Robert et Edouard) et Mme N, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 81.

[4] M. Aymé, *Patron*, *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, p. 728-729.

On choisit donc sa famille, et, mieux encore, on fait en sorte qu'elle soit en marge du modèle canonique[1]. C'est exactement la démarche suivie par Gaston dans *Le Voyageur sans bagage* d'Anouilh ; amnésique, il est « un homme, un homme fait, qui avait à peine de pays, de ville natale, pas de tradition, pas de nom… Foutre ! Quel scandale ! »[2]. Il se retrouve à la tête d'une fortune qui fait de lui « un homme avec quatre cents familles[3] […] acharnées à la chérir ». « C'est beaucoup »[4], estime-t-il, d'autant plus qu'une seule famille est déjà de trop pour lui, qui se sentait heureux à l'asile. Lorsqu'il rencontre sa vraie famille, il apprend qu'il était fâché avec sa mère et qu'il avait une liaison avec la femme de son frère. Se sentant piégé « comme une bête traquée », il rejette ses proches avec violence – « Vous êtes peut-être ma famille, mes amours, ma véridique histoire. Oui, mais seulement voilà… vous ne me plaisez pas. Je vous refuse »[5] – et s'affirme en tant qu'individu : « Moi. Moi. J'existe, moi, malgré toutes vos histoires… »[6]. A cette première étape, celle d'un désir de solitude et d'indépendance, succède celle d'une rencontre avec un enfant orphelin auquel il ne reste qu'un vieil oncle : cette famille atypique, qui n'est régie ni par un père tyrannique, ni par une mère envahissante, touche Gaston ; il la fait sienne, et la pièce se clôt sur cette exigence : « Laissez-moi seul avec ma famille »[7]. Ces exemples permettent de dépasser l'apparente destruction de la famille : les auteurs ne renoncent pas à l'idée d'une vie collective réussie, mais la débarrassent des notions de contrainte, d'enfermement.

Il existe une solution supérieure à la fuite : c'est l'acceptation de la rencontre et les efforts pour la mener à une communauté dynamique et heureuse. Le huis clos que constituent la famille et le théâtre, parce qu'il oblige les hommes à vivre ensemble dans un espace fermé, est paradoxalement l'espace privilégié de la mondanéisation. Pourtant, « l'image infernale du Vivre-Ensemble », dit Barthes, c'est « le huis clos »[8]. Le théâtre qui nous occupe semble confirmer cette thèse en mettant en scène des situations contraignant les personnages à une cohabitation intolérable. Anouilh imagine dans *Cher Antoine* des personnages enfermés dans une maison par une avalanche ; Vian représente des réfugiés qui s'abritent dans le chalet d'un écrivain dans *Série blême*, Arrabal un empereur et un

[1] Genet se dit intrigué par sa ressemblance avec Divers et décrit le lien qu'il rêve d'instaurer entre le jeune détenu et lui : « non que je crusse très sérieusement à une parenté vraie, mais je m'en inventais une, […] afin de pouvoir emmêler nos amours d'un inceste violent », *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 339. A défaut d'avoir eu une famille, l'auteur confie avoir cherché à en constituer une autre, plus adaptée à lui et fondée sur la transgression.
[2] J. Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007 p. 184.
[3] Reprise de l'expression politique désignant « les 200 familles » puissantes qui dirigent la France.
[4] J. Anouilh, *Le Voyageur sans bagage, op. cit.*, p. 183.
[5] *Ibid.*, p. 230-233.
[6] *Ibid.*, p. 219.
[7] *Ibid.*, p. 239.
[8] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 35. Dans *Les Enfants terribles*, Cocteau fait de la chambre un champ de bataille dans lequel Paul et Elisabeth se déchirent.

architecte bloqués ensemble sur une île dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Quant à l'intrigue de *Louisiane* d'Aymé, elle s'ouvre sur la réunion d'une famille en raison du décès du grand-oncle, qui exige dans son testament que tous se rendent à Bellerive en Louisiane pour « aller vivre ensemble » : c'est la condition qui leur permettra de toucher l'héritage. Tous ces personnages se déchirent, certains se jalousent, se détestent et s'entretuent. Que dire de la pièce de Sartre, dont le titre même indique la clôture, et dont l'intrigue repose sur l'obligation pour trois personnages de rester éternellement ensemble malgré les tensions qui naissent entre eux ? M. Corvin propose une analyse intéressante de *Huis clos* et de l'espace que la pièce imagine : « ce huis clos c'est le théâtre ! », « L'Enfer, c'est le Théâtre ! »[1].

Si l'on suit cette hypothèse de lecture, il semble que le théâtre ne soit pas un lieu qui permette la mondanéisation, l'ouverture, et que ce huis clos soit moins utopique que carcéral. Sa clôture, ses règles seraient des obstacles à l'élaboration d'une communauté. C'est oublier la séduction qu'exerce la prison sur les auteurs[2], et son possible rapprochement avec le théâtre. La prison, en effet, est perçue comme l'espace de l'impossible solitude : en cela, elle mène à savoir vivre ensemble. Il ne s'agit pas d'un lieu proche des récits utopiques[3], mais d'un espace réel dans lequel il faut apprendre à évoluer ensemble. Dans *Barabbas*, Ghelderode montre qu'une cohabitation déplaisante au départ peut, si on lui laisse sa chance, déboucher sur une relation d'une tout autre nature. Barabbas, rêvant de sortir de prison, confie cependant le lien qui l'attache au soldat qui l'a surveillé : « Je me sens de la tendresse, de la reconnaissance pour toi qui m'a veillé avec tant de sollicitude. Ne sommes-nous pas devenus frères à force de vivre dans ce cloaque ? »[4]. La mise en scène d'un espace a priori coupé de la société, en marge, permet paradoxalement de penser la société et la possibilité d'une communauté. Comme la prison, le théâtre est un huis clos qui favorise la mondanéisation : l'espace théâtral est « à la fois fermé et ouvert sur monde »[5], remarque A. Ubersfeld, clos par nature, mais ouvert à la cité[6]. Du fait de sa fermeture, il force ceux qui s'y trouvent à essayer de s'entendre, de se comprendre. Les auteurs, malgré les apparences, malgré les postures – celle de la solitude,

[1] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 916-917.
[2] Genet a largement commenté le sentiment de communauté qu'il a découvert lors de ses séjours en prison ; quant à Kateb Yacine, son expérience de la prison en 1945 lui a semblé s'approcher d'un « modèle idéal de la communauté », J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de la langue française. Tome 2, Le cas de Kateb Yacine*, Paris : Publisud, 1986, p. 597.
[3] Notons cependant que bien des récits utopiques se déroulent dans des espaces fermés : on pense par exemple à *Nous autres* de Zamiatine, écrit en 1920-1921, qui représente un « Etat Unique » entouré d'un mur vert et dirigé par un Bienfaiteur.
[4] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 82.
[5] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 105.
[6] *Ibid.*, p. 81.

celle de la destruction –, soutiennent l'idée que Daisy soumet à Bérenger dans *Rhinocéros* : « il faut trouver un *modus vivendi*. Il faut tâcher de s'entendre avec. […] Pas d'autre solution »[1].

Le théâtre serait alors une grande famille qui se réunit à l'occasion d'un évènement – la représentation –, échange, se dispute, crie, règle ses comptes, lave son linge sale. Cette expression mérite qu'on s'y arrête : elle désigne le fait de « régler des affaires fâcheuses entre soi, en dehors du public »[2] ; elle suppose donc l'existence d'un groupe soudé, des conflits et des tensions, et surtout une volonté de les dépasser. Dans *Opium*, Cocteau analyse la réception de sa pièce : « Le scandale des *Mariés* fut une lessive de linge sale en famille. Le public emboîtait le pas. Le scandale vint d'artistes qui considéraient la Tour Eiffel comme leur propriété »[3]. Ainsi, un scandale né au sein d'une famille – celle des artistes – s'étend, impliquant l'ensemble des spectateurs, regroupant dans un même conflit l'auteur et le public dans toute sa diversité. Dans le même journal, Cocteau prend pour exemple deux artistes célèbres, Rousseau et Chopin, dont il admire « le manque de tenue » : « Ils lavent leur linge sale en famille, c'est-à-dire en public, dans la famille qu'ils se cherchent et qu'ils se trouvent. Ils saignent de l'encre. Ils sont des héros » ; « Je voudrais bien manquer de tenue, ajoute-t-il, c'est difficile. Le manque de tenue est le signe du héros »[4]. L'équivalence établie par Cocteau entre les expressions « en famille » et « en public » est intéressante dans la mesure où on a l'habitude de les opposer ; c'est que pour lui, la famille est libérée des idées de fermeture, d'espace privé : elle est extensible et ne cherche pas à dissimuler les tensions qui l'animent. Dans *Le Chasseur français*, Vian illustre avec optimisme cet espoir d'une famille vaste et unie, capable d'affronter ses conflits ; à la fin de la pièce, tous les personnages chantent, heureux : « On a lavé not' linge sale en famille / Et de la sorte / Oui de la sorte / Devant nous pour toujours le soleil brille »[5].

Le « oui » enthousiaste et optimiste des personnages du *Chasseur français* correspond à celui de Vian et des auteurs qui nous intéressent. À cet égard, l'image du mariage, contre toute attente, constitue une métaphore précieuse pour préciser la nature des rapports entre les dramaturges et leur public. Lorsqu'il est convention, sacrement, tradition, lorsqu'il correspond à des valeurs chrétiennes et morales, le mariage est malheureux : il suffit de se rappeler les intrigues des *Mariés de la Tour Eiffel*, de *La Patience de Pénélope* et de *La Machine infernale* pour Cocteau, de *Lucienne et le boucher* et des *Quatre vérités*

[1] E. Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 633.
[2] Article « famille », CNRTL.
[3] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 145.
[4] *Ibid.*, p. 14-17.
[5] B. Vian, *Le Chasseur français*, *op. cit.*, p. 360.

pour Aymé, des *Paravents* pour Genet, de *Ne réveillez pas Madame* pour Anouilh, des *Deux bourreaux* pour Arrabal, de *Hop Signor !* pour Ghelderode, ou encore de *La Reine morte* pour Montherlant[1]. Le mariage y est prison, hypocrisie, mensonge, tromperie, contrainte. Pourtant, le « oui » qui permet la validité du mariage exerce une fascination sur ces auteurs. Il est un pari : chacun se lance dans un jeu à l'issue imprévisible malgré l'espoir qu'on y met. Il est aussi une réponse : au prêtre qui demande aux fiancés s'ils s'engagent à vivre ensemble pour le meilleur et pour le pire, ils acquiescent avec confiance. Cette réponse positive, Cocteau rêve de l'entendre de son public, espérant qu'à chaque représentation aient lieu « les noces violentes d'une salle et d'une œuvre »[2]. Le « non » est nécessaire, on l'a vu[3] : il permet d'élaborer la posture du scandaleux, qui se construit en partie sur le refus de ce qui existe déjà, sur la contestation ; mais les auteurs ne sont pas des nihilistes et veulent que le « non » aboutisse à une autre proposition, récompensée par le « oui », gage d'un projet collectif. Le dramaturge est donc, pour reprendre un titre brechtien, à la fois « Celui qui dit oui, celui qui dit non ». Il rejoint en cela la définition donnée par Camus de l'homme révolté : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement »[4].

Un théâtre de la Fête ?

La fête peut-elle être un modèle pour le théâtre qui nous occupe ? La pensée de la fête en rapport avec le théâtre a des prédécesseurs illustres. Rousseau opposait fermement le théâtre et la fête, au profit de cette dernière. Elle est, telle qu'il l'analyse dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, synonyme d'ouverture, d'égalité, de communication et d'unanimité entre tous ses participants, tandis que le théâtre n'est que clôture et hiérarchie. Rousseau décrit la fête idéale au cours de laquelle les gens ne devraient pas être « craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction », « affligeantes images de la servitude et de l'inégalité », mais actifs : « donnez les Spectateurs en Spectacle ; rendez-les acteurs eux-

[1] Au départ, le texte *Les Jeunes Filles* devait s'intituler *Au bord de l'abîme*, « l'abîme étant le mariage » ; le roman fait « le procès du couple ». Dans une lettre de 1935, Montherlant affirme que « le grand bonheur de [s]a vie est de savoir – d'une conscience permanente – qu'[il n'est] pas marié », cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 68-78.

[2] J. Cocteau, « Le luxe spirituel est le seul qui nous reste », *Théâtre complet, op. cit.*, p. 80.

[3] Voir le chapitre « Non ».

[4] C. Lombez, « Introduction : le théâtre français au XX^e^ siècle », *op. cit.*, p. 26. Koltès dramatise la double attitude que les auteurs adoptent et souhaitent faire adopter aux lecteurs en prêtant au personnage du Client le « non », au Dealer le « oui » : « Je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non », assène le premier ; « moi, je n'ai jamais appris à dire non, et ne veux point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, je les sais », rétorque le second, prêt à tenter l'aventure de la rencontre avec l'inconnu, *Dans la Solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 27-28.

mêmes ; faites que chacun se voye et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis », prescrit-il. C'est ainsi que le peuple « cherche à communiquer sa joye et ses plaisirs […] Toutes les sociétés n'en font qu'une ; tout devient commun à tous ; il est presque indifférent à quelle table on se mette »[1]. Tandis que le théâtre aliènerait et diviserait, la fête serait donc la manifestation par excellence d'une communauté unie et heureuse. Il est vrai, comme le rappelle F-A. Isambert, que « Toute fête est un acte collectif. Cela suppose non seulement la présence d'un groupe, mais encore sa participation, ce qui différencie la fête du pur spectacle »[2]. De même, A. Ubersfeld souligne que, par opposition à la fête, la distinction subsiste au théâtre entre regardants et regardés, praticiens et spectateurs[3].

Nombreux sont les hommes de théâtre qui rêvèrent de faire du théâtre une fête. C'est son caractère populaire et sa faculté à rassembler une foule considérable autour d'un évènement qui leur plaisent, mais aussi la foi qu'elle redonne en une nation plus forte car unie. Dans *Le Théâtre du peuple*, Romain Rolland parcourt les grandes étapes de la pensée d'un théâtre populaire, souvent étroitement liée à celle de la fête. Après avoir mentionné Rousseau, qui s'inspire des Grecs, il évoque Diderot puis Louis-Sébastien Mercier, qui mêle les pensées de Rousseau et de Diderot, formulant le souhait d'« un théâtre aussi étendu que celui de l'univers », faisant de « La joie, la force, l'intelligence […] les conditions capitales d'un théâtre populaire », « bain d'action » propre à « exalter l'âme »[4]. Soulignant l'importance de la Révolution française, R. Rolland en vient ensuite au Théâtre National Populaire et à Vilar, qu'on ne peut pas éluder lorsqu'on interroge les rapports entre fête et théâtre. Pour B. Dort, fervent admirateur du T.N.P, c'est seulement en assistant au Festival d'Avignon en 1951 que « pour la première fois, le théâtre [lui] parut une fête » acquérant une « autre dimension : celle, mythique peut-être, d'une Histoire commune, d'une citoyenneté confraternelle »[5]. G. Lacroix oppose « la socialité bourgeoise », « désuète », pour laquelle « le rapport spectateurs-comédiens est fondé sur la distance du vedettariat », au « T.N.P, mais aussi [aux] théâtres de poche rive gauche, [qui] inventent, chacun à leur manière, un nouveau rapport au fait théâtral comme fait social ». Grâce au T.N.P, « mi-festif, mi-rituel », « la représentation acquiert une véritable dimension collective » ; il crée une « nouvelle socialité théâtrale vécue sur le mode de la

[1] J-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, op. cit.*, p. 114-116.
[2] F-A. Isambert, Article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[3] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 51.
[4] Dans *Le Paradoxe sur le comédien* et le deuxième entretien sur *Le Fils naturel*, Diderot pense un théâtre capable d'« unir les hommes en une joie dionysiaque et fraternelle » ; il estime nécessaire la présence de nombreux spectateurs qui permet à chacun selon lui d'« augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent » : « le concours d'un grand nombre d'hommes, pense-t-il, devait ajouter à l'émotion du spectateur » et « fixer l'attention d'une nation entière », cité par R. Rolland, *Le Théâtre du peuple*, édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles : Editions Complexe, 2003, p. 71-98.
[5] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 127.

communion festive »[1]. Si l'expérience du T.N.P parait la seule importante à Dort à cette époque, elle n'est pourtant pas isolée, et les auteurs de notre étude proposent une relation nouvelle entre la scène et la salle. Simplement, « le rapport au public, qui constitue le théâtre comme fait social, diverge radicalement selon les pratiques », comme l'explique G. Lacroix.

Il convient, avant d'analyser la pensée et la mise en scène de la fête par les auteurs de notre étude, d'insister sur sa définition problématique et sur ses multiples rôles et formes. Nous nous appuierons sur le classement proposé par J. Poirier dans « Sens et fonction de la fête », qui définit ses fonctions « d'extraversion », « d'inversion », « de subversion », « de transversion » et « de conversion »[2]. La première est proche des ambitions du T.N.P ; les deuxième, troisième et quatrième fonctions sont implicitement liées à la notion de scandale ; quant à la cinquième, elle constitue, on le verra, une limite du modèle de la fête pour les auteurs. Un constat d'abord : la mise en scène de la fête est relativement fréquente dans leur théâtre, surtout chez Ghelderode, qui donne pour décor au *Voleur d'étoiles*[3] une foire et à *L'Ecole des bouffons* un « couvent désaffecté » transformé en « théâtre forain »[4]. Ses pièces révèlent l'ambiguïté profonde de la fête[5], ambiguïté qui explique à la fois la séduction qu'elle exerce sur les dramaturges, mais aussi la distance qu'ils prennent avec cette forme de spectacle.

La définition de la fête est compliquée par l'un de ses traits caractéristiques : sa mixité[6] ; elle parvient en effet à concilier culture et nature, continuité et occurrence, désordre et rituel. Sa diversité, sa mixité font d'elle « une catégorie de la culture », constate V. Lanternari qui rappelle qu'« il n'y a jamais eu de sociétés humaines sans fêtes »[7]. J. Poirier va plus loin en affirmant que la force de la fête réside dans sa capacité à mettre à mal « la dialectique nature/culture » dans une « volonté de conciliation » ; autrement dit,

---

[1] G. Lacroix, « Lorsque Godot paraît », *L'idée de littérature dans les années 1950*, 2004. URL : http://www.fabula.org/colloques/document75.php.

[2] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *Le Carnaval, la Fête et la Communication*, actes des premières Rencontres internationales de Nice, Nice, 8-10 mars 1984. Nice : Editions Serre, 1985, p. 349.

[3] « Derrière le mât il y a la foire en synthèse. Pour la représenter on plantera un panneau triangulaire aux tons vifs, sur lequel sont peints carrousels, tourniquets, drapeaux, tirs à pipes, balançoires et tous les autres symboles de folie populaire », M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 292.

[4] M. de Ghelderode, *L'Ecole des bouffons*, *op. cit*., p. 289.

[5] Dans *L'Ecole des bouffons*, Ghelderode montre les différents effets provoqués par la fête ; alors que les bouffons ont peur d'entrer dans la « chambre des masques », effrayés par « Un carnaval, un peu lugubre, comme toute fête où parait l'homme et son désir », Folial, au contraire, se laisse emporter par le spectacle des bouffons, qui « semble opérer sur ses sens, éveiller en son âme le souvenir d'anciennes fêtes » : il se met à danser, en « extase », *op. cit*., p. 302-307.

[6] Théorie de Durkheim.

[7] V. Lanternari, « Fête et symbolisme de régénération », *Le Carnaval, la Fête et la Communication*, *op. cit*., p. 491.

elle constitue une « naturalisation de la culture »[1]. Pour des auteurs qui célèbrent le corps et le désir[2], cette faculté de la fête à allier nature et culture est précieuse.

Deuxième manifestation de la mixité de la fête : sa fonction « de transversion » définie par J. Poirier : la fête vise « à assurer la continuité de la vie sociale, par l'intégration de l'occurrence (c'est-à-dire l'événement) en d'autres termes la novation (toujours équivoque) dans la récurrence et dans le maintien des grands équilibres »[3]. La notion de continuité est essentielle, et les dramaturges, malgré leur goût du scandale, ne visent pas la destruction de la société, ni la fracture. De même, le concept d'évènement est central : il a un caractère exceptionnel, il attire l'attention et comporte une issue, un résultat. La fête parvient à concilier des termes qu'on oppose traditionnellement : la continuité, le maintien, la récurrence d'une part, l'occurrence et l'évènement d'autre part. Le scandale théâtral est un évènement. Jeanyves Guérin remarque que « La métaphore théâtrale prolifère dès que l'on parle d'un ou de l'événement. On est acteur ou spectateur ; il est désigné comme un drame, une tragédie, un vaudeville »[4] ; ainsi, « Il est logique que l'histoire du théâtre soit beaucoup plus mouvementée que l'histoire de la littérature livresque ». Jeanyves Guérin se propose « d'examiner quelques créations qui ont fait date », du *Mariage de Figaro* à *Ubu roi* en passant par *Hernani* et *Cyrano de Bergerac*. Il aborde enfin le XX^{e} siècle, remarquant une « banalisation du choc » et le développement de la « mise en scène de l'événement ». Si les auteurs de notre étude connaissent le pouvoir du scandale et savent en exploiter le caractère spectaculaire, il nous semble cependant que le scandale n'est pas seulement un moyen de « faire date » : il crée un lien, un passage, proche des effets de la fête tels que J-P. Martinon les décrit :

> La célébration ordonnée du passage d'un règne à un autre, du père au fils, du célibat au mariage, d'une classe d'âge à une autre, du berceau à la tombe, est une des pratiques culturelles ayant pour but d'exorciser théâtralement le désordre provoqué par tout changement de personne ou de statut. La fête ordonne ainsi le temps, cautérise les ruptures et les passages, sacralise par une régulation du loisir les inquiétudes qu'une solution de continuité peut faire naître.[5]

Il y a donc changement, mais aussi continuité : c'est là toute la subtilité du scandale, qui divertit avec éclat, favorise le passage d'une pensée à une autre, d'un état à un autre, et vise à faire évoluer les rapports entre les hommes. « Les sociétés ont constitué des décharges d'échappements sous forme de fêtes pour éviter que le bouillonnement intérieur ne fasse exploser la Société », explique H. Baruk dans « Signification psychologique et morale du

[1] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 353.
[2] Voir le chapitre « Expressions corporelles ».
[3] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 355.
[4] J. Guérin, « Batailles et plébiscites : remarques sur quelques événements dans l'histoire du théâtre », *op. cit*., p. 199.
[5] J-P. Martinon, Article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

carnaval »[1] ; de même, le scandale est une forme marginale de la fête, en ce qu'il ne cherche pas l'anéantissement de la société, mais la pousse à se questionner et à se transformer.

Troisième intérêt de la mixité de la fête pour les auteurs : sa capacité à faire coexister la démesure, le désordre, avec la cérémonie, le rituel. Dans *Concert dans un œuf*, Arrabal met en évidence cette richesse en indiquant qu'au cours de la pièce sera projeté le tableau « Combat de Carnaval et de Carême »[2] de Bruegel. En effet, « la spontanéité individuelle ou collective, sans laquelle il n'y a pas de fête, s'appuie sur une coutume plus ou moins institutionnalisée », rappelle F-A. Isambert[3]. L'évènement doit donc s'accompagner de réjouissances et devenir une fête, qu'« une multiplicité d'activités de nature diverse caractérisera […] (activités religieuses, économiques, artistiques, ludiques, etc.) »[4].

De ce désir de maintenir la société procède le goût des auteurs pour la cérémonie[5]. Le spectacle est grandi par elle et par sa solennité. Par ses règles, par son lien avec les conventions mondaines, elle soude la communauté. Dans un article sur le scandale au cinéma, F. Vanoye associe le septième art à l'espace de la fête et du rituel :

> Le cinéma participe de ces espaces festifs, de ces manifestations ritualisées circonscrites par un espace (la salle), un temps, des règles de comportement (d'ailleurs variables en fonction des contextes culturels) et des règles afférentes aux limites de la représentation.

Comme il le fait lui-même, on peut étendre son raisonnement aux autres « manifestations ritualisées circonscrites par un espace (la salle), un temps, des règles de comportement »[6] ; ce qu'il dit du cinéma nous parait en effet directement applicable au théâtre, cadré par des codes ainsi que par le lieu et le temps de la représentation. Toute fête comporte, et c'est ce qui l'érige en modèle pour les dramaturges, sa part de rituel, inclut des pratiques réglées, des habitudes, et ne se réduit donc pas au bruit, à la démesure, à la parade. Le théâtre lui-

---

[1] H. Baruk, « Signification psychologique et morale du carnaval », *Le Carnaval, la Fête et la Communication*, *op. cit*., p. 544.

[2] F. Arrabal, *Concert dans un œuf*, *op. cit*., p. 348.

[3] Folial, le personnage de dramaturge créé par Ghelderode, s'efforce d'enseigner à ses bouffons la solennité ; il veut qu'on les prenne au sérieux et révoque ainsi la fête : « Toute ma vie, toute la vôtre se doit d'être un cérémonial. Rentrez vos pavois de fête, je m'en passerai », *L'Ecole des bouffons*, *op. cit*., p. 310. De la même manière que la fête ne se limite pas à un déchaînement de passions, elle ne se confond pas avec la seule cérémonie, que les dramaturges condamnent. Dans *L'Aigle à deux têtes*, la Reine préfère la simplicité d'un tête à tête imaginaire avec le Roi défunt à une cérémonie pompeuse organisée par sa belle-mère. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* comme dans *Le Dieu bleu*, un personnage interrompt une cérémonie qui lui déplait : l'enfant massacre la noce qui a lieu un 14 Juillet et la jeune fille perturbe le rituel qui devait faire de son amant un prêtre.

[4] F-A. Isambert, Article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

[5] En 1931, Sartre, chargé d'ouvrir la cérémonie de distribution des prix au lycée au Havre, prononce un discours qui ridiculise les rites de la cérémonie et fait scandale, A. Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 160.

[6] F. Vanoye, « De quelques scandales cinématographiques et de la question de l'irreprésentable », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 120.

même met en œuvre un « cérémonial du dédoublement. Alors un groupe déterminé s'organise afin qu'on le regarde et pour se regarder. Au sommet de cette aptitude à la solennité se situe le théâtre proprement dit »[1]. La cérémonie, pratique culturelle réglementée, semble donc indissociable du théâtre. C'est particulièrement évident pour Arrabal[2] et Genet. Pour l'auteur des *Deux bourreaux*, ainsi qu'il le formule dans un texte intitulé « Pour un cérémonial du théâtre », « Le théâtre est surtout une cérémonie, une fête, qui tient du sacrilège et du sacré, de l'érotisme et du mysticisme, de la mise à mort et de l'exaltation de la vie »[3]. La « mixité » de la fête est affirmée à nouveau en des termes proches dans un texte qui précède *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, « Le théâtre comme cérémonie panique » :

> Diverses personnalités dispersées à travers le monde essaient de créer une forme de théâtre poussée à ses plus extrêmes conséquences. Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, […] l'amour et l'érotisme, […] le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, […] s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie panique.[4]

Si Arrabal ne prétend pas être le premier ni le seul à envisager le théâtre de cette façon[5], il souligne la particularité de sa propre démarche en précisant la nature de la cérémonie théâtrale, qu'il qualifie de « panique »[6]. Il insiste à la fois sur la vitalité de la fête, sur l'élan extraordinaire qu'elle impulse, et sur ses règles, son cadre minutieux. Les idées de cérémonie et de rite parcourent l'ensemble de son théâtre. La première partie du *Couronnement*, appelée « Cérémonie de l'initiation », met en scène Giafar, dérouté par un spectacle étrange : deux hommes, Kardo et Malderic, se battent, prisonniers dans une cage dont ils refusent de sortir. Expliquant qu'une femme mystérieuse les y a enfermés, ils prétendent agir « suivant un ordre qu'elle nomme « panique » »[7]. Ils suivent un rite qualifié par le même adjectif que la cérémonie espérée par Arrabal, et la cage semble être une image du théâtre, où les personnes présentes acceptent en principe de se soumettre au rituel et de le suivre jusqu'au bout. Le personnage principal est donc entraîné à assister ou à participer à diverses cérémonies, et à chaque nouvelle scène, « La fête continue, mi-frénétique, mi-rituelle ». Alors qu'une didascalie indique que « La scène suivante doit se

[1] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 307.
[2] « Il peut y avoir pour toute chose une Cérémonie […] C'est dans ce sens que j'aime le théâtre », explique Arrabal, cité par A. Schifres, « Préface », F. Arrabal, *Théâtre I*, *op. cit*., p. 15.
[3] F. Arrabal, « Pour un cérémonial du théâtre », *Théâtre I*, Paris : C. Bourgeois, 1968, p. 10.
[4] F. Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie panique », *op. cit*, p. 8.
[5] Peut-être Arrabal fait-il allusion aux tentatives du théâtre populaire, ou même à Artaud, qui pense lui aussi le collectif.
[6] Nous analyserons plus précisément l'importance de cet adjectif dans la pensée d'Arrabal. Voir le chapitre « Expressions corporelles ».
[7] F. Arrabal, *Le Couronnement*, *op. cit*., p. 38.

dérouler comme un rite, comme une cérémonie »[1], Kardo lance une invitation générale – « Faisons la fête » – qui ouvre la cérémonie de couronnement de Sylda. Tous agissent « Avec un certain soin qui prouve qu'il s'agit de rites connus », et la dernière scène reprend exactement le même rituel pour célébrer le couronnement de Giafar[2].

A la cérémonie nécessaire à toute fête réussie selon les auteurs s'ajoute une fonction de la fête qui semble a priori opposée à cette exigence d'ordre : « la fonction de subversion ». La subversion, dans leur théâtre, passe par la démesure, l'excès[3]. « Une pièce est conçue comme une fête démesurée », affirme Arrabal au début de *Guernica*. Selon J. Decock, « l'esthétique de la fête, un paroxysme dramatique » constituent même « le principe de base de la dramaturgie ghelderodienne » :

> Ghelderode semble avoir estimé que le rite de la seule représentation théâtrale ne suffisait pas, il le porte donc à la deuxième puissance en créant sur la scène un climat d'excès : la fête – excès approuvé […] Comme Artaud, il s'efforce de redécouvrir un langage physique et concret de la scène, qui accentue le mouvement, la discordance, le paroxysme. La conjoncture maîtresse en est la Fête : elle sera le temps de tous les possibles, de la transgression de tous les interdits dans la violence, le péril et le scandale.[4]

La fête, définie ici par les excès qu'elle engendre, est donc un lieu de scandale ; celui-ci naît de la démesure qui se déploie tout le long de la fête par opposition à une réalité plus sobre et plus sage. Il naît aussi d'un jeu complexe d'inversion, qui est l'une des fonctions de la fête selon J. Poirier. En cela, le théâtre qui nous occupe est très proche de la fête, « qui joue les normes à l'envers » et dont les « structures d'inversion » se résument ainsi : « Toute règle est transgressée, le sacré devient profane et vice-versa. Les hiérarchies sont inversées : les inférieurs et les supérieurs permutent. Les interdits sexuels sont levés »[5]. Le goût des auteurs pour la réversibilité, la métamorphose et le travestissement[6] participent de leur fascination pour l'univers de la fête. « Le carnaval se plaît à dévêtir les charmes / A mettre aux endormis toques de troubadours », écrit Cocteau dans un poème intitulé « La fête au château »[7] ; ainsi, la modération comme la torpeur, exécrées par les auteurs, sont brisées par la fête, lieu de transformations et de changements. Elle semble être en effet, et c'est ce qui la rend subversive, « ouverture vers le changement » : « la contestation sociale profite de la liberté de la fête pour réclamer des libertés ; on critique le pouvoir, on le

[1] *Ibid.*, p. 86.
[2] Chez Genet, la cérémonie est tout aussi importante : c'est autour d'elle que s'organisent *Le Balcon* et *Les Nègres*.
[3] Voir le chapitre « Démesure contre médiocrité ».
[4] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 27.
[5] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 352.
[6] Voir le chapitre « Un théâtre de l'instabilité et de l'ambiguïté ».
[7] J. Cocteau, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 711. « Mon enfance : […] les manèges de foire », résume Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 258. Quant à Montherlant, il s'est rendu aux carnavals de Alger, à Venise, à Nice en 1935 », rappelle P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit*.

tourne en dérision ». Quant au Carnaval, il « peut fonctionner comme théâtre de contestation et de lutte politique »[1]. F. Vanoye insiste sur le caractère subversif et politique de la fête en rappelant la répression dont elle peut être l'objet : « On sait qu'aujourd'hui comme hier […] les limites assignées finissent toujours par être franchies et que le corps social, s'estimant en péril, réagit alors par l'interdiction ou par des mesures « contenantes » supplémentaires »[2]. La fête, parce qu'elle est surveillée, parfois censurée, serait donc profondément politique. C'est ce que semble affirmer le dénouement de la pièce d'Arrabal *... Et ils passèrent des menottes aux fleurs* : elle s'achève sur la cérémonie en l'honneur de Toscan, qui vient d'être tué : « Les hommes et les femmes, avec des chants joyeux dédiés à la liberté et à la justice, détachent Toscan et le portent en procession […] Ils chantent ensemble la fin de la répression et le commencement d'une époque nouvelle ». Le rassemblement, la joie, le chant, font de cet évènement une fête proclamant un changement radical. Si, nous le verrons, cette dimension politique et subversive de la fête doit être questionnée, la « fonction d'extraversion » de la fête, en revanche, est indiscutable.

C'est probablement cette fonction qui séduit les dramaturges : « toute fête est avant tout fête de la convivialité » ; elle est une « exaltation de la sociabilité »[3]. « Il n'y a que la folie qui puisse réunir fraternellement les hommes et faire qu'ils s'aiment encore dans notre société haineuse »[4], s'écrie Beni dans le *Don Juan* de Ghelderode. La fête, entraînante, joyeuse, est communicative, contagieuse : elle fait s'envoler la solitude et la mauvaise humeur. C'est du moins le rôle qu'elle semble jouer dans plusieurs pièces de Ghelderode. Dans *Masques ostendais* comme dans *La Mort du docteur Faust*, l'auteur imagine des personnages d'abord hostiles à la fête qui finissent par se laisser gagner par elle. « Mettez le feu à cette foire ! Rasez la ville ! »[5], s'emporte Faust au début de la pièce avant de changer subitement d'avis, se sentant trop seul : « j'ai besoin de distraction ! Je sors. Je vais à la foire ! »[6]. Même revirement à la taverne où il assiste, excédé, à un mauvais spectacle : « Allons à la foire »[7]. Son abattement et sa solitude disparaissent grâce à la fête, qui garantit le délassement. Quant à la pièce *Masques ostendais*, elle s'ouvre sur une « projection plastique inspirée du carnaval ostendais », « au soir d'un carnaval de mars pluvieux ». « Différentes musiques de carnaval s'entrechoquent au loin », lorsque « Soudain éclate un orage de grosses caisses, tambours ». « Cette cacophonie irrite le

[1] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 349-453.
[2] F. Vanoye, « De quelques scandales cinématographiques et de la question de l'irreprésentable », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 119.
[3] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 354-355.
[4] M. de Ghelderode, *Don Juan*, *op. cit*., p. 85.
[5] M. de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *op. cit*., p. 215.
[6] *Ibid.*, p. 221.
[7] *Ibid.*, p. 237.

Pouilleux », qui vient de se faire bombarder de fruits pourris par deux masques : « J'en ai plein les couilles de votre carnaval »[1]. Pourtant, il « se décide à affronter à nouveau le carnaval » et découvre que sous les masques se cachent ses amis : « Un fou rire le prend » ; « ravi », « Il a retrouvé […] son goût de vivre ». Le dénouement met en scène le déchaînement des festivités dans la joie partagée :

> Une musique canaille fuse, avec crécelles et mirlitons, très entraînante. Les masques variés gesticulent […] L'Ange du carnaval, la Mort et le Diable se sont pris par la taille et dansent sur place, fracassant le plancher de leur semelles : c'est grosse danse de marins sur deck de navire. Un nuage de confettis les enveloppe. Et comme toute la ville les acclame dehors, ils sortent à la file, sans cesser de danser ni de faire des pieds de nez au public…[2]

La fête emporte donc tout et tous dans un tourbillon irrésistible : elle opère, explique F-A. Isambert, une « fusion dans une immense fraternité, par opposition à la vie sociale commune qui classe et qui sépare »[3], semblant réaliser une utopie. Elle rassemble les hommes, et, détail remarquable, les rassemble en grand nombre, séduisant les auteurs, qui ambitionnent un public large et populaire, inspiré de la fête.

Cependant, la fête, pour ces dramaturges, est un modèle qui comporte des limites. Son désordre, son absence de maîtrise – quand elle n'est pas associée à une cérémonie – sont autant de caractéristiques qui tempèrent leur point de vue positif sur elle. Parenthèse divertissante, dans le mauvais sens du terme, la fête détourne de la réalité qu'on essaie d'oublier : elle est une fuite, un déni. C'est différent pour Anouilh qui assume la fonction plaisante du théâtre, affirmant que « si on a donné quelques fêtes réussies, […] on a déjà fait beaucoup pour les hommes »[4]. Les personnages de *La Répétition* soulignent la « futilité » assumée de Tigre[5], personnage de comte qui se fait directeur d'une pièce ; les ressemblances avec Anouilh sont évidentes, tout comme dans *Les Poissons rouges*. Dans cette pièce, Antoine, homme de théâtre, expose à son médecin – qui vient d'évoquer « la bombe atomique » – sa manière de faire face à une menace : « Moi, voyez-vous, au contraire, devant le danger, j'organiserais plutôt de grandes kermesses, de vastes orgies… »[6]. Il y a dans cette réponse une forme de provocation évidente face à un discours consensuel sur le monde et ses périls, et Anouilh, s'il a composé des pièces « roses » et « brillantes », a aussi écrit des pièces « noires » et « grinçantes ». Simplement, il rejette l'esprit de sérieux et une gravité de surface, indifférent à ceux qui lui reprochaient de ne pas s'engager davantage.

---

[1] M. de Ghelderode, *Masques ostendais*, Paris : Gallimard, 1955, p. 315-320.
[2] *Ibid.*, p. 320-324.
[3] Article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[4] J. Anouilh, « Magie du théâtre », *Théâtre II*, *op. cit*., p. 1354.
[5] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 829.
[6] J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit*., p. 806.

Pour Cocteau au contraire, « la frivolité est un crime en cela qu'elle singe la légèreté », « c'est une fuite prise pour une danse [...], une lourdeur apparemment analogue à cette légèreté [...] qui ne se rencontre que dans les âmes profondes »[1]. Au début de *La Machine infernale*, Cocteau décrit la fête comme un moyen de fuite du réel : Jocaste, entendant les bruits et la musique d'une fête lointaine, manifeste à Tirésias son envie de s'y rendre, harassée par sa vie morose, voulant s'évader ; « nous visiterons les boîtes »[2], annonce-t-elle. Pas dupe, elle a conscience que ceux qui font la fête « ont peur », que cette dernière n'est qu'un voile cachant provisoirement leur misère. La suite apprend à Jocaste, comme à Œdipe, qu'elle doit faire face à la dure réalité plutôt que de s'efforcer de la nier. Chez Ghelderode, la fête semble aussi dénoncée comme une fugue lâche. Dans *Mademoiselle Jaïre*, l'épouse Jaïre s'épuise auprès de sa fille alitée ; remarquant qu'« on célèbre une fête en ville », elle est de plus en plus gagnée par l'envie de s'y rendre : « On dit que c'est merveilleux, profane et sacré à la fois, avec des chars, des chars costumés, une combinaison du carnaval et de la marche expiatoire. Comme ça, on mêle le plaisir à la douleur »[3]. Elle se laisse ensuite entraîner par trois « mariekes […] cacophoniques »[4], laissant sa fille à l'agonie. Dans *Images de la vie de saint François d'Assise*, Ghelderode crée à nouveau une « Atmosphère […] pleine de sons d'une foire proche et des rumeurs d'une ville en fête » ; « C'est une fête véhémente dans la ville », « ils viennent pour s'amuser » car « la guerre est finie »[5], explique une jeune fille. François, en marche vers la sainteté, interrompt alors la fête : « Je suis venu troubler votre fête grossière […] Votre assemblée est idiote »[6]. Le personnage dénonce la futilité et la trivialité de la fête, à laquelle il oppose l'ascèse, le recueillement. Ghelderode, pas plus que les autres auteurs étudiés, ne voit dans la solitude une solution satisfaisante, d'autant plus qu'elle est en contradiction avec leur choix du théâtre. La fête, contraire de la solitude, est pourtant révoquée parce qu'elle est, comme le rappelle V. Lanternari, « l'annulation de la condition présente » et qu'elle « pousse le sujet à la fuite, à échapper aux contingences plus ou moins banales du quotidien pour plonger dans le moment magique du « comme si » »[7]. Or, le théâtre qui nous occupe ne nie pas le présent, pas plus qu'il ne cautionne la rupture.

La temporalité propre à la fête ne correspond pas à celle dans laquelle les auteurs souhaitent inscrire leur théâtre. En effet, la fête est éphémère, ne laisse pas de traces. Le désordre qu'elle crée, paradoxalement, renforce l'ordre : elle est donc conservatrice,

[1] J. Cocteau, « De la frivolité », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 919.
[2] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 490.
[3] M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, *op. cit*., p. 244-245.
[4] *Ibid.*, p. 253.
[5] M. de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise*, *op. cit*., p. 9-10.
[6] *Ibid.*, p. 21.
[7] V. Lanternari, « Fête et symbolisme de régénération », *op. cit*., p. 492.

malgré son apparence subversive. La fête ne dure qu'un temps : après elle, tout rentre dans l'ordre. Dans *Bacchus* de Cocteau, la fête des Vendanges permet à l'idiot de devenir roi, mais il est vite tué et récupéré par l'Eglise. Quant aux clients du *Balcon*, ils quittent le bordel pour retourner à leur vie morose : « Ils sont dans la vie, supports d'une parade qu'ils doivent traîner dans la boue du réel et du quotidien. Ici la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte ». A Carmen qui se demande s'ils gardent « leur fête dans une maison d'illusions, minuscule, loin, loin au fond de leur tête, mais présente », Irma répond : « C'est possible, mon petit. Comme un lampion restant d'un 14 Juillet, […] ou […] comme une lumière imperceptible ». Outre la comparaison provocante entre une fête nationale et une visite au bordel, Irma souligne ici le caractère momentané de la fête et le peu de traces qu'elle laisse après son passage : elle aide les hommes à mieux accepter « la boue du réel » sans les inciter à en sortir. Genet rend explicite le parallèle entre la fête et le théâtre en faisant d'Irma une directrice chargée de « monte[r] et prépare[r] leurs théâtres »[1]. La fête passée, les clients l'oublient et « aiment leurs enfants et la patrie » ; elle exerce alors une « fonction thérapeutique », elle est une « thérapie collective »[2]. Elle a donc un effet, mais pas celui espéré par les auteurs qui, s'ils désirent le maintien de la société, donc de la communauté, accordent un rôle plus grand au spectacle, qui ne doit pas être oublié aussitôt après qu'on y a assisté, mais qui doit marquer les esprits.

Ainsi, la fête, dans l'imaginaire des auteurs, n'est qu'apparemment subversive. Elle ne prétend rien changer ni transformer, elle est un leurre, une illusion : « Ce n'est rien encore […] Ce n'est rien encore que la fête »[3], constate Bérenger dans *Le Piéton de l'air*, laissant entendre la vanité de cette dernière. Le carnaval même, « figure centrale du renversement », n'est qu'illusoire : il est, explique J-P. Martinon, « le lieu privilégié du retournement temporaire afin que chacun soit magiquement convaincu de la juste place qu'il occupe dans la société : le roi devient mendiant, le fou devient sage, la femme devient homme et réciproquement […] Le dérèglement réglé et l'inversion des rôles sociaux peuvent être considérés comme une soupape de sécurité »[4]. Comme toute fête, le carnaval ne fait que renforcer l'ordre et la soumission des hommes à cet ordre[5]. Dans *Don Juan*, Ghelderode ne cesse de souligner le caractère dérisoire du carnaval ; une didascalie indique que les personnages « ont quitté leur costume de carnaval et ne sont plus que de quelconques individus, ayant perdu tout caractère : en effet, le nègre a un visage blanc

[1] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 290-292.
[2] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 353.
[3] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 736.
[4] J-P. Martinon, Article « Fête », *Encyclopædia Universalis*, 2004.
[5] « Le contre-modèle cautionne le modèle » dans la mesure où la fête est de l'ordre de l'exceptionnel, du momentané, J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 352.

comme tout le monde ». Quant à Pamphile, il formule cette conclusion négative : « Les ébats sont finis, et rien ne fut bien gai ! »[1], notant l'inutilité du costume et de la fête, qui ne laisse après son passage que la possibilité de retourner à une vie médiocre. Sartre souligne aussi l'insuffisance de la fête : dans *Les Mouches*, la cérémonie organisée par Egisthe en l'honneur des morts permet aux vivants d'exprimer leurs douleurs, leurs peurs, mais elle les invite surtout à reprendre ensuite docilement le cours d'une vie normale et réglée. Electre interrompt scandaleusement la cérémonie, exaspérée par l'hypocrisie du rituel et par ses dessous politiques. Or, pour Sartre comme pour les autres dramaturges de notre étude, le théâtre ne doit pas servir le pouvoir ni affermir l'ordre ; en cela, la fête est un modèle insatisfaisant. Le carnaval déçoit d'autant plus que lorsqu'il s'achève, toute l'ambiguïté qu'il a fait naître est anéantie ; le jeu d'inversion des rôles s'achève comme une parenthèse récréative, chacun reprend son rôle, convaincu qu'il est fait pour lui.

Plus encore que la fausse subversion de la fête, c'est sa prétention au consensus et à l'unanimité qui dérange les dramaturges, qui estiment ces notions incompatibles avec celle de l'individu qui leur est si chère. Au cours de la fête, l'individu se noie dans la foule, est contrôlé par elle. D'une part, elle favorise l'anonymat : lors du carnaval, les masques empêchent l'affirmation d'une identité. D'autre part, « Tout cohabite et perd forme et singularité »[2]. Ceci est particulièrement illustré par deux pièces de Ghelderode qui mettent en scène une fête inquiétante constituée d'une foule de masques fulminante. Dans *La Farce des Ténébreux*, c'est au cours d'une « danse foraine » que se forme un « tourbillon dionysiaque »[3] et qu'une « cohue de masques […] envahit bruyamment la salle » : « la musique déferle à gros bouillons », et « tous [sont] ivres, trépidants et violemment coloriés »[4].

Mêmes masques et même débordement dans *Mademoiselle Jaïre*, que Ghelderode décrit en des termes très proches : « Tumulte explosant dans la rue […] La porte s'ouvre et une cohue vociférante fait irruption […] Tous sont ivres et chancellent ». Cette fois néanmoins, un individu affronte le groupe au moment où « Les masques commencent une danse suave » : « un homme armé d'un bâton les repousse dans la cour et frappe comme un aveugle » ; « Les masques se protègent et fuient »[5]. Le singulier de ce personnage, que Ghelderode ne dote pourtant pas d'une identité, s'oppose avec force au pluriel confus des participants de la fête, chassés par lui. Ghelderode opère ici un renversement : ce n'est plus le groupe qui domine l'individu, et la fonction de contrôle de la fête échoue contre

[1] M. de Ghelderode, *Don Juan*, *op. cit*., p. 84.
[2] E. Fulchioghoni, « Discours d'ouverture », *Le Carnaval, la Fête et la Communication*, *op. cit*., p. XIV.
[3] M. de Ghelderode, *La Farce des Ténébreux*, *op. cit*., p. 284.
[4] *Ibid.*, p. 313.
[5] M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, *op. cit*., p. 260-261.

l'affirmation d'un seul homme. Ce qui limite l'enthousiasme de l'auteur à l'égard de la fête, c'est que « Le groupe, à l'occasion de la fête, censure ceux de ses membres qui se sont marginalisés » : « ce qui compte, c'est la conformité des comportements de chacun aux normes traditionnelles »[1]. C'est en effet ainsi qu'est présentée la fête de village dans *Hop Signor !*, au cours de laquelle Juréal, un artiste marginal, est martyrisé par Adorno et Helgar, mais aussi par le peuple, participant et assistant à sa mise à mort. De même, le dîner organisé par Maxime dans *Pauvre Bitos* prend des allures de carnaval avec le déguisement de Bitos et le maquillage des autres invités. Le personnage principal, différent des autres, et par son costume – Maxime lui a fait croire pour le ridiculiser qu'il fallait prendre l'apparence du personnage historique des pieds à la tête – et par son caractère, est persécuté par les convives qui s'accordent à le tourmenter[2].

Ce que les dramaturges repoussent, c'est la fonction de « conversion » de la fête, que J. Poirier définit comme « la fonction classique de maintenance des normes » : « le groupe surveille ses membres »[3]. Conversion et subversion constituent, précise-t-il, « deux pôles opposés »[4]. Ainsi, selon B. Dort, « Ce qu[e Genet] refuse et dénonce, c'est l'unanimité et la durée de la fête : c'est qu'elle instaure un accord »[5]. Certes, pour Genet, admet Dort, le théâtre doit être une fête, mais pas une fête naïve, lisse. Ambiguë, elle plait à l'auteur des *Nègres* pour sa soudaineté et son caractère radical, qui vont dans le sens de son rêve d'une représentation théâtrale unique et suffisante[6]. Cependant, elle est un modèle déceptif parce qu'elle suppose un consensus ; or, comme le souligne P. Ricœur, il est « vain, voire dangereux d'escompter un consensus qui mettrait fin aux conflits ». Selon lui – et cette réflexion nous semble absolument centrale pour comprendre le théâtre qui nous intéresse –, « la démocratie n'est pas un régime politique sans conflits, mais un régime dans lequel les conflits sont ouverts et négociables ». Elle « accepte ses contradictions au point d'institutionnaliser le conflit », évitant l'« erreur du totalitarisme » qui veut « imposer une conception univoque de ce qu'il croyait être un homme nouveau »[7].

Dès lors, la fête, instrument des politiques conservatrices, illusion éphémère, constitue un modèle insatisfaisant pour les dramaturges. Le plus souvent, dans leurs pièces, elle est tantôt inatteignable, utopique, tantôt parodiée. Dans *Le Piéton de l'air*, Ionesco

[1] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 354.
[2] Notons que l'accord se rompt au cours du repas, avec l'intervention de Vulturne puis de Victoire pour aider Bitos.
[3] J. Poirier, « Sens et fonction de la fête », *op. cit*., p. 335.
[4] *Ibid*., p. 355.
[5] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 199.
[6] « L'important n'est pas de multiplier le nombre de représentations […] mais de faire que les […] répétitions […] aboutissent à une seule représentation, dont l'intensité serait si grande, et son rayonnement, que, par ce qu'elle aurait embrasé dans chaque spectateur, cela suffirait pour illuminer ceux qui n'y auraient pas participé », J. Genet, *L'Etrange mot d'...*, *op. cit*., p. 885.
[7] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 300-303.

indique la présence d'« une lumière crépusculaire » qui laisse entrevoir « quelques pétards exploser avec de brèves lueurs rouges et sanglantes. Parmi les crépitements, on entend aussi une sorte de lointaine musique de bal du 14 Juillet, de triomphe dérisoire »[1]. Selon J. Decock, l'auteur de *Masques ostendais* effectue un travail de sape similaire : « Chez Ghelderode la fête en question se double de parodie et de dérisoire puisque cette fête, c'est carnaval »[2]. Sa mise en scène de la fête ainsi que le regard qu'il porte sur elle sont particulièrement ambigus : elle le fascine, mais il la représente souvent comme une manifestation lointaine, voire inquiétante. De plus, elle est souvent perturbée, interrompue, comme si elle ne pouvait avoir lieu. Dans *Barabbas*, le barnum déplore que sa foire, concurrencée par des exécutions capitales, soit désertée[3]. Dans *Le Ménage de Caroline*, la fête est sinistre : « Dans une foire de banlieue, en novembre, la nuit. Ciel vert glauque, lumières mortelles. Temps pluvieux »[4]. La foire, fréquemment choisie par Ghelderode, semble être une version marchande et dégradée de la fête. Quand elle n'est pas lugubre, elle est repoussée hors scène, à peine perceptible : dans *Le Voleur d'étoiles*, la didascalie initiale précise que « tout au long de ce tableau, on entendra, parvenant de loin et par intermittences, des rumeurs de kermesse, musiques d'orchestrions, coups de cloches, appels, sirènes, roulements de tambour, etc. »[5]. Si Ghelderode ne prévoit pas ici l'avènement de la fête sur scène, il prend tout de même le temps de créer une atmosphère, un fond sonore qui la rendent discrètement présente tout en étant tenue à distance. Même impossibilité de la fête éclatante et joyeuse chez Arrabal et Anouilh. Dans *Le Couronnement*, il y a une « Musique de carnaval », un « Bruit de danses, de rires »[6], mais à peine les personnages ont-ils aperçu furtivement la fête par la fenêtre qu'« On a l'impression que la fête s'éloigne »[7]. Pire encore, dans *La Répétition*, Tigre et la comtesse préparent activement un bal et une « grande fête de charité […] pour l'inauguration de l'orphelinat » qui n'a finalement pas lieu, malgré « huit jours merveilleux dans la fièvre et les coups de marteau »[8].

La fête, communauté séduisante, ne satisfait donc pas les dramaturges, qui lui préfèrent le cirque, exalté parce qu'il réalise l'exploit d'allier l'équilibre et la maîtrise au risque insouciant de l'enfance.

[1] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 729.
[2] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 212.
[3] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 137.
[4] M. de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, *op. cit*., p. 180.
[5] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 292.
[6] F. Arrabal, *Le Couronnement*, *op. cit*., p. 137.
[7] *Ibid.*, p. 155.
[8] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 839.

Le modèle du cirque : pour « un théâtre en équilibre instable »[1]

En convoquant le cirque, « paradis perdu où les hommes volent »[2], on fait jaillir un univers singulier, une atmosphère, un monde de paillettes et de pirouettes où se côtoient les voltigeurs et les pitres, les adultes et les enfants, où rire et émerveillement coexistent harmonieusement. La piste de cirque et les numéros qui s'y jouent ont stimulé bien des arts et des artistes, d'Apollinaire[3] à Salacrou[4] en passant par Marcel Achard, Chaplin[5] et bien sûr Picasso. Ce dernier a peint des saltimbanques, fait la couverture du programme des *Mamelles de Tirésias*, et – travail qui nous intéresse plus directement – réalisé le décor de *Parade*. Dans ce ballet, Cocteau mettait notamment en scène un prestidigitateur chinois et un couple d'acrobates[6] ; trois années après, il faisait jouer *Le Bœuf sur le toit* par le célèbre trio des clowns Fratellini, et concevait le projet du *Fils de l'air*. Le cirque le fascine comme il fascine Genet et Ghelderode, auteur des poèmes en prose de *La Corne d'abondance* en 1925, des pièces *Transfiguration dans un cirque* en 1927 et *Celui qui vendait de la corde de pendu* en 1930, ou encore de la chronique « Dialogue de clowns » en 1931[7]. Pour ces auteurs, le cirque est un modèle qui inspire leur dramaturgie, leurs personnages, mais aussi leur pensée de la communauté. Pour nous, il sera, comme la fête, une porte d'entrée vers leur théâtre, séduisante mais finalement refermée.

Si le cirque ravit, c'est d'abord parce qu'il est éminemment positif : on l'associe immédiatement au monde de l'enfance. Ghelderode voue une grande admiration au cirque depuis sa prime jeunesse[8], tout comme Cocteau, qui ressentait même une certaine nostalgie de ce monde fascinant. Dans « Le luxe spirituel est le seul qui nous reste », il admire « l'émerveillement que le moindre spectacle procure à l'enfance […] l'enfance qui se prolonge chez les grandes personnes et nous garde les yeux, les oreilles et le cœur ouverts »[9]. Au cirque, le spectateur idéal est l'enfant ; sa définition étymologique – il est celui qui ne parle pas – lui donne sa valeur : l'enfant n'a pas besoin de mots, il

[1] B. Dort, « Entretien avec Bernard Dort », *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2002, p. 988.
[2] J-B. Moraly, *Jean Genet : la vie écrite*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Avec *Les Mamelles de Tirésias* en 1917.
[4] Avec *Le Casseur d'assiettes* en 1923.
[5] Avec *Le Cirque* en 1927. Ces exemples sont fournis dans un bref panorama sur le cirque dans *Théâtre oublié*, *op. cit*., p. 148.
[6] Le cirque, comme le cinéma, apparaissent comme des mondes permettant l'évasion face au monde brutal de la Première Guerre mondiale.
[7] Ghelderode imagine deux clowns pacifistes qui finissent par se battre avant d'être réconciliés par le fouet de M. Loyal, *Théâtre oublié*, *op. cit*., p. 149.
[8] *Ibid*.
[9] J. Cocteau, *La Dame à la licorne*, *op. cit*., p. 79.

s'émerveille, pousse des cris de surprise, de peur ou de plaisir, il est spontané et naturel. Il ne connaît pas encore les règles, ne se censure pas, s'exprime sans réserve ni pudeur[1].

Si l'affection d'Arrabal, de Montherlant[2] et de Vian pour le monde de l'enfance est très visible dans leur œuvre[3], c'est peut-être Cocteau qui formule le mieux et le plus souvent ce qui le rend si précieux : « Tous les enfants ont un pouvoir féerique de se changer en ce qu'ils veulent. Les poètes en qui l'enfance se prolonge souffrent beaucoup de perdre ce pouvoir »[4]. Ce pouvoir de transformation dont on serait dépossédé en grandissant, Cocteau s'efforce de le retrouver et de l'insuffler à son public dont il rêve de refaire un grand enfant, souhaitant qu'au théâtre « se réunissent des âmes enfantines »[5]. Dans *La Jeunesse et le scandale*, il fait le récit de la réception scandaleuse de *Parade*, rapportant la remarque d'un spectateur :

> Nous entendîmes, en haut, une phrase très drôle et qui équivalait au plus bel éloge. Un monsieur disait à sa femme : « Si j'avais su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants ». […] Ce monsieur ne se doutait pas que c'est justement le coup d'œil enfantin qui manque au public moderne.[6]

Il s'agit donc de retrouver au théâtre les réflexes et la spontanéité de l'enfance face à un spectacle qui nous y incite.

Le cirque, parce qu'il est le monde de l'enfance, se trouve étroitement lié au merveilleux qui réside, pour les auteurs, dans leur maintien d'un équilibre extraordinaire qui unit les spectateurs et les artistes dans un même enchantement : l'impossible devient possible, l'invraisemblable se réalise. Ionesco – affirmant dans son essai *Non* son goût pour l'extraordinaire[7] – transforme la scène en piste de cirque dans *Le Piéton de l'air* :

> Une bicyclette blanche de cirque est lancée des coulisses. Bérenger l'attrape. Au même moment, des gradins apparaissent comme au cirque, sur lesquels s'installent les Anglais et Joséphine. Ceux-ci sont devenus des spectateurs de

[1] Voir le chapitre « Les femmes et les enfants d'abord ».
[2] « Oui, je suis absolument un enfant. Mon goût des choses brillantes, […] mon impatience, mes impulsions, […] ma facilité à être impressionné par tout, à changer d'humeur d'une minute à l'autre […], ma mobilité, mes enthousiasmes, mes fanfaronnades, […] en vérité tout cela porte douze ans », confiait Montherlant à sa grand-mère dans une lettre de 1918, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 30. « Qu'on ne nous embête pas avec le désespoir. Quels que soient les bouleversements et les ruines, il y aura toujours des enfants parmi nous », affirme Montherlant, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 166.
[3] Dans *Le Goûter des généraux* et dans *Les Deux bourreaux* par exemple, les personnages se comportent comme des enfants.
[4] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 120. Cocteau rêve que « se réunissent des âmes enfantines semblables à ces spectateurs de guignol qui préviennent le voleur que le gendarme est dans leur dos », « En marge des « Parents terribles » », *op. cit*., p. 772.
[5] J. Cocteau, « En marge des « Parents terribles » », *op. cit*., p. 772.
[6] Aux adultes qui reprochent à Antoine sa puérilité – « Infantilisme, mon cher ! La petite fleur bleue et le touche-pipi, et rien d'autre. Mais c'est un stade que les hommes dépassent généralement », dit Cravatar à Piédelièvre – s'oppose la spontanéité enfantine et positive d'Antoine : « Allons-y ! Place au théâtre ! […] (*Il est grimpé sur l'estrade heureux comme un enfant qui joue*) », J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit*., p. 701 et p. 745.
[7] E. Ionesco, *Non*, Paris : Gallimard, 1986, p. 179.

> cirque. […] Il n'est pas indispensable que le cirque soit construit. Il peut être suggéré par quelques éléments.[1]

Théâtre et cirque se confondent, et Bérenger, ne se souciant pas des adultes, donne une leçon d'équilibre à sa fille, l'invite à s'essayer aux mêmes prouesses que lui : « Il faut simplement se tenir en équilibre », explique-t-il. La fillette ne parvient pas à s'envoler, mais, seuls dans l'assistance, les deux enfants se laissent immédiatement gagner par l'euphorie du cirque et s'efforcent de participer. Cocteau espère provoquer au théâtre le désir du merveilleux, l'attendant du public comme des acteurs : « L'essentiel demeure […] de permettre aux artistes de jouer un jeu comme celui que les enfants jouent en équilibre entre ce qu'ils sont et ce qu'ils imaginent »[2], précise-t-il dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, entérinant la référence à l'enfance. Dès lors, l'équilibriste devient une figure privilégiée de l'auteur[3], figure à laquelle Cocteau ne manque pas de s'identifier tout le long de sa carrière[4]. Dans le bref portrait qu'il dresse de lui-même au début de sa « Préface pour une réédition du *Potomak* », il se désigne tantôt comme « l'équilibriste acrobate », tantôt comme « l'acrobate »[5]. Cocteau se dit fier de cette faculté rare : « Je […] possède [le sens] de l'équilibre, dont je me vante en somme, car il ne doit être que l'adresse du somnambule à se mouvoir au bord des toits »[6].

La posture de l'équilibriste suppose une insouciance propre à l'enfance et au cirque : elle implique l'absence de peur, et, surtout la prise d'un risque, celui de la chute. La définition du risque, né d'une part d'indétermination et menaçant de provoquer la chute, la perte d'équilibre, semble sous bien des aspects négative ; pour les dramaturges, il est une condition de l'art que le cirque réalise : « tu dois risquer une mort physique définitive. La

---

[1] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 712-713.
[2] J. Cocteau, « Préface de la nouvelle version de *L'Impromptu du Palais-Royal* », *op. cit*., p. 1263.
[3] « J'admire l'acrobate qui fait de la haute voltige, [il] me paraît une sorte de surhomme, un être monstrueux », H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 79.
[4] Notons que Cocteau s'identifie, quoique moins fréquemment, au dompteur, autre figure du cirque : « En bloc le public est un enfant de douze ans qu'on ne dompte que par le rire et par les larmes », explique-t-il dans un texte qui précède *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 873. Dans *Le Rendez-vous de Senlis*, les personnages d'acteurs engagés par Georges s'inquiètent de devoir jouer dans un film, préférant le théâtre au cinéma : « moi je suis une bête de théâtre. Le contact humain, le contact humain. Qu'est-ce que tu veux, c'est plus fort que moi, je ne puis rien sans le contact », s'exclame Philémon. « Tu veux que je te dise ? Je suis comme toi, lui répond Madame de Montalembreuse. Il faut que je les sente là qui vibrent avec moi ; leurs larmes, leurs rires prêts à fuser au moindre signe. Cela me fait penser à un cheval, un cheval sauvage qui se cabre et qu'il faut dompter », *op. cit*., p. 473. Certes, l'image du dressage suppose que l'auteur adopte une posture supérieure, mais il nous semble que la notion du domptage, chez Anouilh comme chez Cocteau, comporte autant l'idée de soumettre le public que celle de l'amener à un état réceptif, à une communication avec l'œuvre.
[5] « *Le Potomak* me montrait déjà danseur de corde ; avec toutes ces notices les unes sur les autres je vais finir par avoir l'air d'un équilibriste. Au cirque, les deux choses se combinent parfaitement », J. Cocteau, « Préface pour une réédition du « Potomak » », p. 259. De même que pour l'acrobate, « Chaque pas trompe la chute », l'auteur, par l'écriture, maintient l'équilibre : « Un mot d'écrit : un pas d'ôté à la chute », J. Cocteau, « Ariane », *Le Potomak*, *op. cit*., p. 188.
[6] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 901.

dramaturgie du cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida[1], un des seuls jeux cruels qui subsiste. Le danger a sa raison »[2], explique Genet au funambule. Le risque, manière de préserver un lien avec l'inconscience de l'enfance, n'effraie pas les auteurs : « Quand la vie a tendance en vous à s'assoupir, vous sortez et vous la risquez […] La vie se réveille en vous et prend feu. D'une simplicité enfantine »[3]. La simplicité évoquée n'est qu'apparente, et Cocteau insiste au contraire sur le caractère extraordinaire du risque pris ; s'imaginant sur une corde raide dans *La Jeunesse et le scandale*, il estime qu'il adopte une « position extrêmement délicate » : « je marche encore à mille pieds au-dessus du vide. […] Avouez que la posture mérite qu'on ne m'accorde pas un coup d'œil distrait[4]. Le prologue d'*Orphée* témoigne de la mise en scène du risque dans le théâtre coctalien ; l'acteur chargé du rôle d'Orphée s'adresse au public pour le prévenir du danger encouru par la troupe :

> La tragédie dont [l'auteur] nous a confié les rôles est d'une marche très délicate [...] nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tuer, mes camarades et moi.[5]

Dramatisée, l'intervention de l'acteur élève la performance à un numéro de cirque audacieux, propre à susciter l'attention et l'émerveillement d'un public uni dans l'émotion. A l'insouciance enfantine succède donc l'évocation de la chute et de la mort, qui rend plus complexe l'imaginaire du cirque. Sartre a lui aussi recours à l'image de l'acrobate pour rendre compte de l'audace de Genet :

> Avec quelle témérité il prend ses risques ! Toutes les acrobaties que nous venons de décrire, elles se faisaient au-dessus d'un filet. A présent, le filet est ôté : […] l'acrobate court un danger de mort […] Dieu, c'était le filet […][6]

La métaphore, là encore fortement théâtralisée, car elle participe de l'élaboration de l'image légendaire de Genet[7], révèle une vérité certaine : faire scandale au théâtre, c'est prendre le « risque de tout perdre en une nuit »[8].

---

[1] « Il y a en tauromachie un geste très beau : c'est quand l'homme s'avance seul au-devant du taureau immobile, le provoque, lui offre sa poitrine, frappe du pied pour l'appeler. De même, dans la vie, il faut avoir, ne fût-ce qu'une fois, provoqué le destin ; il faut avoir une fois tout offert, tout risqué », Montherlant cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.*, p. 238.

[2] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 825.

[3] P. Sipriot note dans toute l'œuvre de Montherlant une « philosophie du risque », *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.,* p 375.

[4] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 115.

[5] J. Cocteau, *Orphée*, *op. cit*., p. 389. « Prudence du filet, je vous méprise », lit-on encore dans *Le Potomak*, *op. cit*., p. 189.

[6] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 262.

[7] Genet, au contraire, s'accuse, à propos des *Bonnes*, de s'« être abandonné sans courage à une entreprise sans risques ni périls », « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 816.

[8] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations, op. cit.*, p. 100.

On passe alors de la chute, entendue au sens propre, à la chute au sens figuré, et donc au scandale. Celui-ci paraît incompatible avec la notion d'équilibre ; en tant qu'obstacle qui fait trébucher, entraînant la chute, il correspond à une perte d'équilibre : il semble donc contraire à une position stable, à un état de repos, à l'harmonie. Dans *La Jeunesse et le scandale*, Cocteau explique que « le scandale provoque chaque fois en [lui] une stupeur », et qu'il implique pour le public une « rupture d'équilibre entre les habitudes de la salle et ce qu'on lui présente »[1]. Dès lors, il semble contradictoire de prêter à des dramaturges scandaleux une quête d'équilibre. Pourtant, le prodige de l'équilibre les fascine : il exige un contrôle de soi et de son environnement – parfois perturbateur – qui les enthousiasme[2]. Pris dans son sens figuré, l'équilibre qu'il perçoit chez ses amis force l'admiration de Cocteau : « La force de Picasso c'est qu'il [...] garde l'équilibre entre le vacarme et la réserve »[3]. Alors qu'on réforma Genet de l'armée pour « déséquilibre et amoralité »[4], Cocteau trouvait au contraire remarquables des qualités qu'on ne reconnaissait pas au jeune auteur : « Elégance, équilibre, sagesse, voilà ce qui émane de ce maniaque prodigieux »[5]. Enfin, Cocteau admirait avec ferveur Vander Clyde, un équilibriste travesti américain dont il disait qu'« il se balançait sur le public, sur la mort, sur le ridicule, sur le mauvais goût, sur le scandale sans tomber »[6]. Le tour de force de cet artiste résidait dans sa capacité à assumer le scandale et les risques qu'il comporte, à exploiter sa force en le faisant contribuer à la naissance d'un équilibre remarquable.

Pour Cocteau comme pour les dramaturges de notre étude, tout et tous doivent donc se soumettre « à l'épreuve du scandale »[7] pour espérer créer un équilibre. Des mots tels que « Vacarme », « maniaque » et « scandale » se trouvent associés à des termes apparemment incompatibles tels que « se balancer », « équilibre », « sagesse », « réserve » : scandale et équilibre ne s'opposent pas dans l'esprit des auteurs. La notion d'aplomb permet de les relier. Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau se reconnaît « une vitesse à pencher soit d'un côté, soit de l'autre, selon que tel ou tel objet [l]e sollicite, et à [s]e remettre d'aplomb »[8]. La notion d'aplomb est intéressante pour les auteurs car elle est à la

[1] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 123.
[2] Cocteau établit une comparaison entre le danseur ou l'acrobate et la musique, formulant cet impératif : « Habituons nos sens à l'équilibre », « En marge de « Parade » », *op. cit.*, p. 13. Il évoque l'acrobate, « Qui pour l'œil est pareil / à un instrument d'orchestre pour l'oreille », p. 17.
[3] J. Cocteau, *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 37.
[4] A. Dichy, « Chronologie », J. Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. LXXXII.
[5] Cocteau sur Genet cité par E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 207. L'auteur du *Funambule*, comme Cocteau, était subjugué par le monde du cirque et par les prouesses des acrobates et danseurs de cordes. Dans *Miracle de la rose*, Genet confie son admiration pour l'un des jeunes pensionnaires avec lesquels il cohabitait : « Bulkaen était un ange pour arriver à se tenir si élégamment en équilibre au-dessus de sa propre abjection », *op. cit.*, p. 168.
[6] Cité par C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 303.
[7] Pour reprendre le titre de l'article de D. de Blic et de C. Lemieux.
[8] J. Cocteau, « De la conversation », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 861.

fois synonyme d'équilibre et d'insolence (parfois génératrice de scandale), deux concepts qui fonctionnent ensemble pour eux. C'est cette qualité que Cocteau prête à son personnage dans *Parade*, lorsque l'appareil qu'il imagine décrit la danse de David : « Comme il a de l'aplomb ! »[1].

Dès lors, pour l'auteur comme pour le funambule – entouré de spectateurs « qui redoutent et espèrent [sa] chute »[2] –, celle-ci doit être évitée : la beauté réside moins dans la chute que dans le risque qu'elle puisse se produire. Au cirque, elle est plus ambiguë qu'au théâtre : il arrive qu'elle soit tragique et réelle, et non plus comique. Si les culbutes des clowns amusent, la chute de l'équilibriste est grave. Tout le talent de l'artiste réside dans sa capacité à ne pas perdre l'équilibre. On a montré que pour les auteurs, la chute était belle et que, dans leur réflexion sur le Mal, elle était une preuve de supériorité de l'artiste[3]. Il s'agit à présent de constater, à l'aide du modèle du cirque, que pour les dramaturges, la quête d'un équilibre l'emporte sur la fascination exercée par la chute[4]. Celle-ci est un risque à prendre et à surmonter pour accéder à l'équilibre recherché. Cocteau analyse ainsi les débuts de sa carrière d'artiste à Paris :

> [Les Muses sévères] ne vous offrent jamais de vous asseoir. Silencieuses, elles vous montrent la corde raide. Sur le vide, ne pas se rompre le cou exige des soins qui devinrent ma seule politique.[5]

Monter sur la corde raide s'impose donc à Cocteau, qui fait appel à la figure de la Muse pour se présenter en victime : la Muse semble être cet autre, à la fois en lui et hors de lui, qui contredit son aspiration au calme, à la sécurité. L'homme effrayé par le risque est étouffé par l'artiste qui en ressent la nécessité, en tire du plaisir – qu'il veut communiquer à son public – et une forme d'équilibre.

Il s'agit à présent de définir la forme de l'équilibre recherché par le théâtre qui nous occupe, en gardant à l'esprit que cette notion est, dans l'esprit des auteurs, étroitement liée à l'univers du cirque, comme le laisse entendre Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* :

> Où vais-je ? Au moins mon exemple prouve-t-il qu'un rigoureux équilibre est indispensable si l'on repousse l'équilibre conventionnel. Ce que j'allais

[1] J. Cocteau, *Parade*, *op. cit*., p. 17.
[2] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 823.
[3] Voir le chapitre « Un théâtre de la chute : Tous ceux qui tombent ».
[4] Si la beauté du scandale peut résider dans la chute, elle vient aussi, et surtout, du risque que prend l'homme à l'origine du scandale. La Bible prévient du risque que comporte l'opposition à ses commandements : « L'arrogance précède la ruine, et *l'orgueil* précède la chute », Proverbes, 16,18 ; « Ainsi donc, que celui qui croit être *debout* prenne garde de tomber ! », I Corinthiens, 10, 12, nous soulignons. Le dramaturge, dont on a précisément vu qu'il présente une image de lui arrogante, debout, orgueilleuse, s'expose donc, tel Icare, à la chute.
[5] J. Cocteau, « Préface », *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 423-424.

> chercher au cirque, au music-hall, ce n'était pas, comme on l'a tant prétendu, le charme des clowns ou des nègres, mais une leçon d'équilibre.[1]

En quoi consiste « l'équilibre conventionnel » rejeté ? Cocteau le définit comme un équilibre qui « engendre la mort »[2] : il est donc synonyme d'immobilité, de statisme. « C'est d'une organisation délicate de déséquilibres que l'équilibre tire son charme »[3], précise Cocteau. La société, dans l'idéal, se fonde sur les notions d'égalité et d'équilibre : elle vise à une bonne distribution des droits et des devoirs, tente d'établir une juste répartition des pouvoirs. L'équilibre, notion valorisée, semble assurer le bon fonctionnement du système. La stabilité recherchée concerne la société, mais aussi chacun des individus qui la composent : les hommes jugés « déséquilibrés », tel Genet, sont en marge de la société parce qu'ils perturbent l'état de repos auquel aspire tout groupe institué. Ce qui compte, c'est l'harmonie de l'ensemble du groupe. Cette conception de l'équilibre ne séduit pas les dramaturges, qui n'aspirent pas à l'état de repos qu'il représente, ne voulant pas le susciter chez leurs spectateurs par leurs pièces. A un équilibre dit stable, car proche de l'immobilité, s'oppose un « équilibre instable » ou « dynamique », dont le maintien implique des mouvements ; on voit l'intérêt que présente la notion de mouvement lorsque l'on se penche sur des auteurs redoutant le figement[4]. L'équilibre n'est pas synonyme de stabilité, encore moins d'immobilité et d'harmonie : il est changement, mouvement, il ne cherche pas à annuler les tensions. A ce titre, il serait même plus judicieux d'employer cette notion au pluriel : tout est fragile, susceptible de s'effondrer, de s'inverser ; on trouve l'équilibre, on le perd, il réapparaît sous une autre forme avant de se rompre à nouveau.

La formule de B. Dort qualifiant le théâtre genetien de « théâtre en équilibre instable »[5] nous semble définir de manière éclairante l'ensemble du théâtre qui nous occupe. Ce qui séduit particulièrement dans la maîtrise de l'équilibre, c'est qu'elle est

---

[1] *Ibid*. Cocteau – dont les nombreux propos sur l'équilibre nourrissent de manière conséquente notre réflexion – étend sa quête d'équilibre à tous les éléments et acteurs du théâtre. Une pièce réussie possède selon lui de l'aplomb : « L'équilibre cherché dans le *Bacchus* : pièce à idées où l'action […] soit intéressante », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 38. Dans *Les Parents terribles*, « Deux rôles forment l'équilibre de l'ordre et du désordre qui motivent [s]a pièce », *op. cit.*, p. 675. La pensée coctalienne de l'équilibre est d'autant plus intéressante qu'elle est très assurée, affirmée et définie avec vigueur. Dans le chapitre « Ariane » du *Potomak*, le narrateur, double coctalien, s'adresse ainsi à Argémone : « tu me demandes parfois des concessions. / Autant pousser l'acrobate, couper sa corde. / Aucun pas de mon équilibre n'est mutable », *op. cit.*, p. 189.

[2] J. Cocteau, *Romans, poésies œuvres diverses, op. cit.*, p. 424.

[3] J. Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 66.

[4] Il importe de ne confondre la notion d'équilibre ni avec un désir de trouver un juste milieu, ni avec une crainte de se positionner clairement. L'équilibre est une notion positive, antonyme de la médiocrité.

[5] B. Dort s'accorde avec Cocteau pour reconnaître à Genet le sens de l'équilibre dans sa pratique du théâtre ; d'après lui, le dramaturge a « une espèce de fascination du théâtre […] mais en même temps cette exaltation est toujours cassée par Genet. Elle est continuellement mise en cause dans le théâtre même et sur la scène même, donc c'est un théâtre en équilibre instable », « Entretien avec Bernard Dort », *Théâtre*, *op. cit*., p. 988.

rare : elle reste un idéal pour l'individu et la société, les auteurs s'efforçant d'articuler le premier à la seconde. Malgré le fait que l'équilibre soit présenté comme une prouesse, un exploit, il n'est pas uniquement célébration de l'individu et de son pouvoir. L'équilibre doit mener à une communauté capable d'échanger. Les dramaturges, en s'efforçant de le créer et de le maintenir, visent une possibilité d'instaurer une communication entre les différents acteurs du théâtre – auteurs, metteurs en scène, comédiens, spectateurs – : « Puissé-je retrouver l'équilibre perdu entre la salle et la scène, écrire de grosses pièces subtiles »[1]. Ce vœu prononcé par Cocteau[2] exprime la nostalgie d'un auteur, celle d'une entente entre l'artiste et son public, entente que Charlie Chaplin formulait en ces termes : « ne renoncer à aucune de nos prérogatives, et atteindre cette masse mystérieuse »[3]. C'est, nous semble-t-il, cette double préoccupation qui anime les auteurs et qui motive leur quête d'un équilibre à la fois interne et externe, ce dernier désignant les rapports entretenus avec les autres. C'est à ce double équilibre qu'aspire Pantagleize : Ghelderode fait remarquer à son personnage la difficulté pour un individu pris dans la tourmente d'une actualité agitée à se maintenir en équilibre. Au Bar Objectif, au milieu des révolutionnaires ivres – donc titubants, susceptibles de tomber –, le héros de Ghelderode s'exalte : « Voyez le prodige de mon équilibre. Quand le pays vacille… »[4]. Pantagleize, propulsé dans un contexte historique instable, s'efforce à la fois de tenir et de redresser son pays.

Ainsi, la quête d'un équilibre instable, aussi fragile et changeant soit-il, témoigne d'une pensée de la communauté. Puisque, comme l'explique D. Maingueneau dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, toute relation humaine, pour permettre la communication, doit conserver un équilibre entre les faces positive et négative de chacun, les auteurs soignent à la fois leur image et celle de leurs interlocuteurs – public, acteurs, metteurs en scène – ainsi que leurs « territoires » respectifs. Il s'agit d'un perpétuel jeu d'équilibrage entre ces quatre pôles. Si l'on s'abaisse trop, l'équilibre est compromis ; inversement, si on dévalorise trop l'autre, la communication ne peut plus durer : il y a rupture[5]. Les dramaturges mettent en scène la rupture, la chute, la perte de l'équilibre garantissant la communauté[6]. Cocteau représente, dans *Parade*, des équilibres factices[1],

[1] J. Cocteau, « Préface », *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 873.
[2] Cocteau assigne à l'art la fonction de révéler et de créer des équilibres : « Ce qui fait l'optimisme de pessimistes tels que nous, c'est l'intuition que l'œuvre d'art collabore à des équilibres surnaturels », *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 432.
[3] J. Cocteau, *La Machine à écrire*, *op. cit*., p. 873.
[4] M. de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit*., p. 105.
[5] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 111-114. C'est dans ce sens que la réversibilité des rôles, au cœur de leur dramaturgie, doit être lue, voir le chapitre « Un théâtre de l'instabilité et de l'ambiguïté ».
[6] Dans *Ne réveillez pas Madame*, Anouilh imagine une actrice qui quitte la scène, fâchée, après les insultes de Julien, le metteur en scène, compromettant la représentation de la pièce. C'est aussi le cas dans *Kean* et *Nekrassov*, ou encore dans *La Leçon* et *L'Equarrissage pour tous.* Le cinquième tableau de l'acte IV de *Kean*

exemples de communautés décevantes. Certes, un personnage d'acrobate fait un numéro auquel trois managers poussent la foule à venir assister, et la scène est fortement dramatisée, puisque « L'orchestre s'arrête comme au cirque avant un exercice difficile »[2] ; mais au cours du ballet, l'auteur fait s'écrouler sur le sol les personnages de managers, dont la chute révèle une surdité à ce que devrait être un bon équilibre. Les managers instaurent un rapport faux, commercial avec le public qu'ils incitent à entrer voir le numéro de cirque. Le second manager promet « la farce la plus désopilante / qui décroche la mâchoire », et garantit à qui y assistera « la suppression immédiate des douleurs, la cure miraculeuse », tandis que le troisième manager assure que le numéro « oblige la digestion » et « supprime la migraine »[3]. Les arguments mensongers des personnages empêchent donc la naissance d'une relation équilibrée entre les artistes et les spectateurs.

Le théâtre qui nous intéresse, en passant par la mise en scène du cirque, pense la naissance possible d'un équilibre entre les artistes et le public au cours de la représentation, le public parvenant finalement à vaincre ses réticences et ses peurs. Dans *Le Piéton de l'air*, les personnages de spectateurs assistent à un « Numéro acrobatique : la bicyclette n'a plus qu'un cycle, puis n'a plus de guidon […] Après que les deux bicyclettes ont disparu et que le numéro a cessé, les Anglais applaudissent ; Bérenger les salue en les remerciant et lève le bras tel un champion ». Le spectacle commence bien, mais le public, après avoir applaudi, se ravise, trouvant le numéro facile à exécuter. Bérenger se lance alors dans une autre cascade : « Des trapèzes descendent des cintres […] Il saute et se maintient à un mètre du sol environ […] Il s'élève encore par secousses successives ». Les commentaires face à l'envol de Bérenger fusent, entre peur et fascination. Le journaliste est encore désapprobateur – « c'est risqué, c'est dangereux » –, mais Joséphine, « admirative », est impressionnée : « C'est tout de même quelqu'un »[4]. Finalement, les personnages, malgré leurs commentaires prudents ou indignés[5], finissent par reconnaître le caractère

---

oppose Kean au public, le premier insultant le second, qui le siffle. Le professeur de Ionesco, qui se maîtrise de moins en moins, empêche sa jeune élève de prendre la parole. La pièce de Vian, enfin, s'achève sur une bagarre générale au cours de laquelle chacun insulte son voisin.

[1] Cocteau refuse de « perdre son équilibre pour adopter un équilibre factice », *Le Passé défini*, *op. cit.*, p. 77.

[2] J. Cocteau, *Parade*, *op. cit*., p. 19. On pourrait supposer que ce qui séduit la vue comme l'ouïe, c'est l'harmonie, qui résulterait de l'équilibre ; mais l'on sait que le concept d'harmonie semble trop naïf pour des auteurs qui rejettent le consensus et l'utopie. De plus, une hypothétique impression d'harmonie est immédiatement compromise par ce qui fit scandale lors de la création de *Parade*, à savoir tous les bruits que Cocteau voulut ajouter à la partition de Satie, et qui produisirent une impression cacophonique.

[3] J. Cocteau, *Parade*, *op. cit*., p. 20-22.

[4] E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 713-718.

[5] Le personnage d'Eurydice pourrait incarner les spectateurs ne tolérant pas cette pièce semblable à « un numéro d'acrobates », *Orphée*, *op. cit*., p. 387. La femme d'Orphée surprend Heurtebise suspendu en l'air après qu'Orphée lui a retiré la chaise sur laquelle il se dressait. Choquée par la position incertaine de son vitrier, elle lui confie ceci : « vous étiez [...] la seule personne [...] auprès de laquelle je retrouvais mon équilibre ». Le spectacle du risque peut donc être mal supporté, il génère un malaise ou une indignation. Pourtant, Eurydice reconnait la beauté de la posture d'Heurtebise : « C'était beau et atroce […] comme un

extraordinaire des numéros de Bérenger et par l'admirer lorsqu'il s'envole. Le cirque est donc parvenu à unir le public dans une même sensation, à satisfaire sa soif du prodige et de la merveille, les personnages de spectateurs étant des représentations du public de théâtre, que Ionesco veut amener à se laisser aller à l'émotion.

Le cirque semble donc réaliser le rêve d'une communauté renforcée par le spectacle : c'est pour cela, plus encore que pour les numéros d'adresse qu'il propose, qu'il séduit les auteurs. Au cirque, pas de hiérarchie dans la répartition du public : on s'installe autour de la piste, sans souci du rang social ni de la fortune :

> [L]a forme [du cirque] répond si bien à sa raison d'être qu'elle résout un problème scénique et optique toujours constant : trouver l'aire d'évolution répondant à la plus grande liberté des acteurs dans un spectacle où chacun doit voir avec la même intensité quelle que soit la place qu'il occupe.[1]

Dès lors, on comprend que le cirque, espace intense, espace égalitaire, de liberté[2], soit érigé en modèle pour le théâtre. C'est du moins de cette manière qu'il est représenté dans *Le Fils de l'air* et dans *Kean*. Bien des années après *Parade*, Cocteau renoue sur scène avec le thème du cirque dans *Le Fils de l'air*. Ce projet de mimodrame datant de 1959 représente un jeune garçon se cachant de sa mère qui le cherche ; il préfère rester avec des tziganes qui lui enseignent son métier d'acrobate. Il consiste à imiter le danseur de corde sur une raie à la craie que le Père tzigane trace sur le sol »[3]. L'enfant est donc choisi par la communauté unie et heureuse des artistes tziganes, que Cocteau imagine comme des maîtres de l'équilibre. Il se détache de sa mère, de sa famille pour en élire une autre : « L'Acrobate, s'aidant de l'ombrelle comme d'un balancier, [...] rejoint les autres comme si la marche sur le fil lui était devenue habitude »[4]. Ainsi, au cirque et à l'enfance est associée l'idée d'une communauté épanouie et ouverte, qui accueille en son sein ceux qui sont capables de l'intégrer. Le jeune garçon devient alors un homme sans perdre les qualités de l'enfance. Au calme du jeune garçon s'oppose l'« entrée tumultueuse […] de la Dame et des ouvriers qu'elle ameute contre les tziganes »[5]. La vanité du scandale et du tapage que la mère provoque ressort d'autant plus que l'enfant disparait avec sa nouvelle famille. Ainsi, la pièce représente un individu qui acquiert progressivement l'équilibre, accepté dans un groupe uni, en harmonie. La seule fausse note vient de la mère qui tente de

---

accident », p. 398. La représentation du risque provoque donc à la fois un sentiment d'attraction et de répulsion, à la manière du vide. Cocteau semble vouloir s'attirer la bienveillance et l'admiration du public. Si le comédien est soumis au risque de chuter, l'auteur semble, par ce prologue, se ménager un filet de sécurité.

[1] Article « Cirque », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

[2] Le cirque est le plus souvent ambulant, signe de sa liberté.

[3] J. Cocteau, *Le Fils de l'air*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 93.

[4] *Ibid*.

[5] J. Cocteau, *Parade*, *op. cit*., p. 93.

perturber cet équilibre nouveau, idéal parce qu'acquis grâce à l'expérience, mais surtout grâce aux autres[1].

Pourtant, le cirque est un modèle avec des limites dont les auteurs ont conscience. Il n'est pas révoqué, ne cesse pas d'exercer une influence sur eux, sur leur théâtre et sur leur pensée de la communauté, mais sa naïveté, son univers étranger à la société et à ses lois doivent être dépassés. La distance prise avec le modèle du cirque correspond peut-être au déclin de ce dernier après la guerre : concurrencé par le succès de la télévision ou encore du cinéma, il exerce probablement une influence réduite dans l'imaginaire d'auteurs comme Cocteau par exemple, fasciné par le septième art. Cette réalité seule ne justifie cependant pas la prise de recul des auteurs. Plusieurs facteurs l'expliquent. Le théâtre, n'attirant pas le même public que le cirque – composé d'un public plutôt enfantin et populaire –, ne peut pas proposer le même type de spectacles ; il doit s'adapter à sa salle et trouver son propre mode de fonctionnement. Plus ancré dans son époque, le théâtre, tel que les auteurs l'envisagent, ne peut se présenter comme un univers à part, indépendant, sans lien avec le monde, surtout après la guerre. Le cirque ne propose pas de morale, ne dénonce pas, ne s'engage pas, et ne prétend à rien d'autre qu'à amuser, divertir. Il est un microcosme[2] dont les membres vivent et voyagent ensemble. Cette communauté, cet idéal de bonheur et de simplicité, les auteurs les aiment, mais ne peuvent s'y limiter. Genet, dans *Le Funambule*, souligne la rupture entre les artistes du cirque et la société :

> Il faut aimer le cirque et mépriser le monde […] Vous êtes les résidus d'un âge fabuleux […] Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique […] Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque – n'osant entrer dans notre vie – trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque.[3]

Genet, malgré les postures de solitaire et de marginal qu'il adopte, n'applique pas lui-même l'attitude qu'il prescrit au jeune funambule ; il fait le choix du théâtre et de l'ouverture sur le monde. Quant à Ghelderode, il semble montrer, avec le dénouement de *Transfiguration dans un cirque*, la dimension nécessairement non politique du cirque. La

[1] Quant à Sartre, il rend explicite le parallèle entre cirque et théâtre en dotant le célèbre acteur Kean d'un passé de « bateleur ». Dans les premières versions de la pièce, Sartre le place au milieu d'un groupe d'acrobates qui « dansent et jonglent. Kean danse avec eux ; pour terminer Pistol fait un saut périlleux, ils s'embrassent et rient tous », *Kean*, *op. cit*., p. 681. La troupe semble unie et heureuse, elle est une famille pour l'acteur, malheureux et tourmenté dès qu'il les quitte. Il accepte d'être « parrain » du groupe, geste qui témoigne de son attachement à ce dernier, et n'oublie pas ses origines : apprenant que l'un de ses anciens compagnons s'est blessé, il insiste pour que les recettes de la pièce qu'il joue au théâtre lui soient versées. Entouré d'hypocrites et incompris dans le monde, il trouve au sein du cirque l'amour, le bonheur et la solidarité. Cependant, force est de constater que, si chez Cocteau, l'équilibre est atteint, chez Sartre, il est fragile et même perdu. La scène de *Kean* n'a pas été conservée par l'auteur dans la version définitive, et, même s'il l'avait gardée, elle n'est qu'un épisode nostalgique avant que Kean ne retourne dans le monde. Ainsi, le cirque semble renvoyer à un passé révolu chez Sartre.

[2] Le cirque est souvent une affaire de famille : on pense aux Bouglione, aux Rinpling ; les générations se succèdent en son sein.

[3] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 833.

pièce réunit des personnages de clowns – dont un clown musical, une écuyère, le directeur, un acrobate et un avaleur de sabres. Tous sont des personnages peu élaborés, volontairement caricaturaux dont Ghelderode met en scène la gesticulation dérisoire. Les clowns souhaitent sortir de leur rôle d'amuseurs et faire la révolution, chasser le directeur. Ce dernier ordonne alors une fusillade qui entraîne la mort des clowns : « Aux barres et aux trapèzes, les six clowns ailés, aériens, voltigent comme des esprits, des anges en larmes dans une clarté bleuâtre. L'orchestre joue la marche nuptiale »[1]. En faisant des personnages des anges, Ghelderode manifeste sa sympathie envers eux en même temps qu'il montre l'incongruité de leur rébellion : un clown doit amuser, le cirque ne lui laisse pas d'autre rôle à jouer. Le théâtre, en revanche, permet de penser le monde, de le critiquer. La mise en scène du cirque par Ghelderode fourmille en effet d'allusions à la société et de piques envers la politique : ainsi, tout en montrant les limites de la piste, il prouve les pouvoirs de la scène théâtrale qui se sert du cirque comme d'une métaphore du monde.

Le cirque n'est pas un espace politique, engagé dans le monde ; au contraire, il est le lieu de l'émerveillement, du divertissement et du rire. Monde des clowns et amuseurs de toutes sortes, la piste offre un espace privilégié aux numéros comiques[2]. Si le rire franc, positif, enfantin, unifiant du cirque plait aux auteurs, il reste cependant trop simple et naïf pour un théâtre qui cultive l'ambiguïté et ne se laisse jamais interpréter de manière univoque. À l'image de leur théâtre, le rire chez les dramaturges qui nous occupent est complexe et ne peut se limiter à celui du cirque : on ne rit pas tant que cela dans leurs pièces, ou, si l'on rit, on sent que la réplique ou la scène concernées visent autre chose que le seul plaisir. Première fonction du rire chez ces auteurs : le scandale. Alors qu'au cirque, le rire paraît inoffensif et sans conséquence, il provoque dans leur théâtre une rupture d'équilibre. « J'aime le rire qui étincelle au choc »[3], disait Cocteau. Soudain et souvent imprévu, le rire détone – il éclate, explose bruyamment – et détonne – il sort du ton, n'est pas en harmonie avec ce qui le précède. Il constitue une rupture d'équilibre, lié au scandale dans la mesure où il participe d'un même besoin de renouvellement et qu'il a la même vertu de choc. Cocteau a insisté sur la nécessité et la fonction du rire pour lui-même et dans le domaine de l'art : « Que deviendrais-je sans le rire ? [...] Il m'aère. Il ouvre mes portes et mes fenêtres. Il bat mes meubles. Il secoue mes rideaux »[4]. La métaphore de l'air qui se renouvelle, appliquée ici au rire, est aussi celle que Cocteau emploie souvent pour désigner les effets du scandale. Le dramaturge, convaincu que « L'esprit de bouffonnerie est le seul

[1] M. de Ghelderode, *Transfiguration dans un cirque*, *op. cit*., p. 145.
[2] Dans *Le Bagne*, les bagnards font un numéro, « comme le font les clowns au cirque », *op. cit.*, p. 798.
[3] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 941.
[4] *Ibid*., p. 942.

qui autorise certaines audaces »[1], assigne au rire une fonction de révélateur violent étrangère au cirque, où le rire est attendu et joyeux : « il renseigne sur l'âme. Il la déshabille comme la foudre »[2]. Dans la version de *Haute Surveillance* publiée en 1947, Maurice, « ironique » puis « riant »[3], met à nu Lefranc et ses mensonges, ses faux tatouages, ses fausses aventures : « Je te déshabillerai, Jules. Je veux te laisser à poil »[4]. Genet emploie donc la même métaphore vestimentaire que Cocteau pour signifier le pouvoir démystificateur du rire, qui révèle, puis dénonce : il est critique, éloigné en cela du rire gratuit du cirque. Le rire permet selon Cocteau une ouverture, selon Genet l'éclat de la vérité, deux notions essentielles pour eux à toute communauté.

Le surgissement et la violence du rire le rendent parfois cruel. Au cirque, le clown, par ses maladresses jouées, nous invite à rire de lui, ce qui revient, puisque ses chutes sont volontaires, à rire avec lui. C'est le rire de l'enfant qui s'amuse. Dans le théâtre qui nous occupe, c'est celui de l'enfant cruel. Le chapitre « L'acteur comique » dans *Un Théâtre de situations* analyse « le rire comme conduite de désolidarisation ». Face au « rire sauvage des autres », l'acteur comique est seul ; « exilé par le rire de la compagnie de ses semblables », il ne doit pas, selon Sartre, espérer « la sympathie des rieurs »[5]. Rire avec les autres et rire des autres sont deux attitudes différentes. Sur scène, les auteurs représentent une cruauté distincte du rire bon enfant du cirque ; les personnages d'Arrabal, par exemple, sont de grands enfants terribles[6] qui prennent plaisir à se moquer des autres[7]. Le rire perd-il alors sa fonction sociale ?

Si le rire des auteurs est cruel, il est proche du rire de l'enfant, insouciant, inconscient des conséquences qu'il provoque : en cela, il ne semble pas si éloigné du rire du cirque qui s'adresse aux enfants, à leur plaisir d'assister au spectacle du risque, de la chute possible, qu'elle soit comique – chez le clown – ou tragique – chez le funambule. Néanmoins, les dramaturges ne s'adressent pas à des enfants comme le cirque, mais à des adultes qu'ils estiment capables de saisir des nuances que le cirque ne s'autorise pas. La confiance dans le spectateur est le gage d'une communauté supérieure à celle du cirque, et le rire exerce d'une autre manière que ce dernier une fonction sociale, mêlant complicité et subtilité dans ses rapports avec la salle. Les dramaturges ne prétendent cependant pas

[1] J. Cocteau, « Notice », *Les Mariés de la Tour Eiffel*, J. Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1596.
[2] J. Cocteau, « Du Rire », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 943.
[3] J. Genet, *Haute Surveillance*, *op. cit.*, p. 29.
[4] *Ibid*., p. 119. La version suivante de la pièce reprend la même image, bien que les didascalies sur le rire de Maurice soient moins nombreuses : « Tu es faux. Faux jusqu'à la moelle. […] Je te déshabille », p. 131.
[5] J-P. Sartre, « L'acteur comique », *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 227-231.
[6] La cruauté de l'enfance est également à l'œuvre dans le célèbre roman de Cocteau, *Les Enfants terribles*.
[7] Chez Anouilh, Bitos est victime des moqueries incessantes de ses convives ; chez Audiberti, le nain Ricardo subit des plaisanteries sur son apparence ; chez Ghelderode enfin, Juréal, cocu et artiste raté, encaisse les railleries de ses rivaux et de son épouse.

corriger les hommes et ne se posent pas en moralistes supérieurs. Le *castigat ridendo mores* n'est pas une devise de ce théâtre qui s'autorise à caricaturer ses cibles[1], mais pas à leur dicter leur conduite. Là encore, ce refus de corriger permet peut-être d'éviter la rupture définitive entre le public et l'auteur, de rendre la moquerie supportable : le public saisirait alors le sens de la critique sans s'estimer infantilisé.

En résulte ce qu'on pourrait appeler un théâtre de la légèreté, promesse d'une communauté, gage d'une forme d'équilibre qui fait défaut au cirque[2], et qui consiste à prendre le rire au sérieux, et le sérieux à la légère. Cet équilibre permet de dire des vérités sous une forme supportable limitant le risque de rupture, faisant du scandale un moyen de communication plutôt que le résultat dispersant d'une attaque violente de la part des auteurs. Tout doit rester léger. La légèreté, l'une des conditions de l'équilibre, est l'un des objectifs majeurs d'Anouilh comme de Cocteau. On le voit, la pensée de Cocteau sur le rire est complexe : son éclat peut entraîner une perte d'équilibre et une chute – aussi bien de celui qui fait rire que de celui qui rit. Le dramaturge est à la recherche d'un équilibre entre le rire et le sérieux[3].

La difficulté à parvenir à l'équilibre visé est grande. Ainsi, Cocteau explique ce qu'il a voulu faire en écrivant *L'Impromptu du Palais-Royal* : « il fallait résoudre ce problème d'un acte bouffe qui serait grave »[4]. Si Cocteau estime avoir réussi à trouver cet équilibre, il sait que le public ne le percevra peut-être pas, et que c'est probablement le rire frivole qui primera sur la grave légèreté recherchée. Il déplorait le fait qu'on lui reproche souvent de manquer de sérieux[5]. L'équilibre rêvé risque toujours de n'être considéré que comme une contradiction de l'auteur, incapable de choisir entre un propos sérieux ou propre à susciter le rire. On pourrait penser que cette obsession d'un équilibre témoigne peut-être d'une difficulté à choisir. En effet, l'équilibre est l'état qui précède la décision, le choix entre deux possibilités ; il est rassurant car tout semble encore possible tant que l'on se maintient dans un entre-deux, séduit par les deux côtés de part et d'autre de la corde ; mais le public attend que l'on choisisse pour comprendre. Dans le cas contraire, ce qui semblait harmonieux est jugé contradictoire. Pourtant, l'équilibre est dépassement de la

[1] Des pièces comme *Le Goûter des généraux*, *L'Equarrissage pour tous* ou encore *Le Songe du critique* constituent des satires amères de la société, tout en exploitant des procédés grossiers de la farce : Vian et Anouilh dressent ici des tableaux impitoyables de leurs contemporains.

[2] C'est peut-être moins vrai pour Genet, qui traite le cirque avec grand sérieux et l'associe étroitement à la cérémonie.

[3] Recherche dont rend par exemple compte l'habitude de prêter des répliques prosaïques à des personnages tragiques dans ses pièces. L'Académie de l'humour, institution qui semble comporter dans son nom même cette nécessité de prendre le rire au sérieux, offrit en 1923 l'un de ses fauteuils à Cocteau.

[4] J. Cocteau, « En marge de « L'Impromptu du Palais-Royal » », *op. cit*., p. 1291.

[5] « Je leur parlerai bien du sérieux, mais ils n'ont pas même la notion de ce que c'est », décrète Montherlant sur le public, *Va jouer avec cette poussière*, *op. cit.*, p. 32.

contradiction ; Anouilh, comme Tigre, son double dans *La Répétition*, se débrouille toujours pour « prendre la futilité au sérieux »[1].

Genet met en pratique l'exigence de Tigre dans son théâtre, accordant une extrême importance à la gravité. Certes, le sous-titre des *Nègres* est « Clownerie » : les Nègres ressemblent à des clowns, avec leur rire bruyant, vêtus d'un « frac », d'une « cravate blanche » et de « chaussures jaunes »[2] ; quant au Pape burlesque monté sur des patins à roulettes et déculotté dans *Elle*, il prête à rire. Dans un commentaire sur *Les Paravents* enfin, Genet précise, à propos de la scène de l'enterrement, le jeu des actrices qui jouent les pleureuses :

> Les comédiennes devront la jouer d'une façon clownesque : je veux dire que, malgré le sérieux des malédictions prononcées par les femmes ou par la Mère, le public doit savoir qu'il s'agit d'une sorte de jeu. En quelque sorte chaque comédienne devra dire ses répliques comme si, intérieurement, un rire énorme la faisait pouffer.[3]

Le cirque, quoique discret, est présent au détour d'un commentaire, d'une didascalie de l'auteur ; mais le jeu est grave, toujours lié à la cérémonie. Sans elle, pense Genet, pas de communauté possible : le rire seul ne suffit pas à la créer. L'auteur de *L'Etrange mot d'...* se demande comment rendre « le théâtre plus grave ». « Il faut ajouter un peu de ténèbre », estime-t-il, après avoir proposé de construire un théâtre dans un cimetière : « les auteurs seraient moins frivoles »[4], assure-t-il. Il reproche aux « gens de théâtre » leur « triste frivolité », convaincu qu'« On ne peut rien attendre d'un métier qui s'exerce avec si peu de gravité ni de recueillement » ; ainsi, pour un dramaturge qui rêve d'« un théâtre d'ombres »[5], le cirque est trop lumineux, trop éclatant. De même, pour Cocteau, « La frivolité est un crime en cela qu'elle singe la légèreté » : « C'est une fuite prise pour une danse […], une lourdeur apparemment analogue à cette légèreté […] qui ne se rencontre que dans les âmes profondes »[6]. Pour Cocteau, qui aspire à la légèreté et à l'invisibilité, la figure de l'équilibriste – les lumières braquées sur lui – est trop voyante pour se confondre avec celle de l'auteur.

Il revient à Genet de clore cette réflexion sur le cirque ; dans *Le Funambule*, il établit une comparaison relativement développée entre le cirque et le théâtre, comparaison qui nous permettra de résumer ce que les auteurs gardent du cirque et ce qu'ils rejettent :

---

[1] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 847. Même paradoxe chez Ionesco, qui définit *Le Tableau* comme une « Guignolade », mais précise que la métamorphose de la deuxième partie est « traitée parodiquement afin d'en masquer le sérieux », *op. cit*., p. 229.
[2] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 478.
[3] *Ibid*., p. 609.
[4] J. Genet, *L'Etrange mot d'...*, *op. cit*., p. 884-886.
[5] J. Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 815. Dans la même lettre, Genet va jusqu'à dire qu'« une des fonctions de l'art est […] de substituer à la foi religieuse l'efficace de la beauté », p. 817-818.
[6] J. Cocteau, « De la frivolité », *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 919.

> Comme le théâtre, le cirque a lieu le soir, à l'approche de la nuit, mais il peut aussi bien se donner en plein jour.
> Si nous allons au théâtre c'est pour pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil. Car c'est une fête qui aura lieu à la tombée du jour, la plus grave, la dernière, quelque chose de très proche de nos funérailles. Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (la fête) qu'elle puisse se dérouler sans risquer d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer…
> ……..
> Mais le cirque ! Il exige une attention aiguë, totale.
> Ce n'est pas notre fête qui s'y donne. C'est un jeu d'adresse qui exige que nous restions en éveil.[1]

Rien n'est jamais simple chez Genet, et sa franche opposition entre le cirque et le théâtre est peut-être moins évidente qu'il ne la présente. Que faut-il retenir du cirque ? La qualité de l'attention qu'il exige de la part des artistes comme du public, nous dit Genet. L'éveil : on a vu à quel point les auteurs s'appliquent à réveiller leur public, à empêcher son confort et son engourdissement[2]. L'adresse, enfin, désignant à la fois l'habileté et le fait de se tourner vers quelqu'un pour communiquer avec lui : au cirque, l'individu peut se distinguer tout en appartenant à un groupe. A ces caractéristiques s'ajoutent, on l'a vu, l'aspiration à une communauté et l'importance du monde de l'enfance. Comment le théâtre, en intégrant les avantages du cirque, peut-il dépasser ce modèle ? Par sa gravité, affirme Genet. Le théâtre entretient des liens étroits avec la mort : il est une fête singulière, dont le déroulement ne doit souffrir aucune distraction ni interruption. Il n'est pas donc pas un divertissement, mais ne renonce ni au bonheur, ni à l'équilibre, ni au rire, ni aux émotions promis par le cirque, qu'il dépasse cependant par sa dimension charnelle et sensuelle.

[1] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 832.
[2] Voir la partie « Qui est fort selon vous ? ».

3.2. De l'expression à la communauté

Expressions corporelles

Faisons à nouveau appel à la notion de « mondanéisation » théorisée par P. Ricœur. L'auteur de *Soi-même comme un autre* envisage « la chair (le corps propre) » comme une « médiatrice » entre le soi, l'intimité du moi, et le monde ou l'extériorité[1]. Le corps humain, explique-t-il, « appartient à la fois au règne des choses et à celui du soi ». Son raisonnement l'amène à formuler l'impératif suivant : « il faut mondanéiser la chair ». Autrement dit, je suis « un corps parmi les corps, [je suis] moi-même un autre parmi tous les autres, je suis une chose du monde » : c'est pourquoi « une chair pour moi est corps pour autrui »[2]. P. Ricœur relève alors « le paradoxe d'une altérité constitutive du soi », remettant en question la pertinence de la notion d'altérité, par le biais d'une réflexion sur le corps. Sartre défend une idée proche : il voit dans le corps l'un des éléments majeurs du « pour autrui » ayant une importance capitale dans le rapport aux autres.

Le concept de mondanéisation du corps nous porte vers celui de l'expression. Exprimer, c'est faire sortir. Au sens propre, c'est extraire d'un corps ce qu'il contient ; sous sa forme pronominale, le verbe désigne le fait de rendre manifeste ce qu'on pense, ressent, par le langage ou par le corps. Le scandale est un mode d'expression intense : un dramaturge s'exprime par une œuvre forte ; un public répond à l'œuvre avec violence. En découle un type de rapport passionnel entre l'auteur et le spectateur, qui fait du théâtre le lieu charnel, érotique d'une rencontre. Nous verrons que la rencontre débute par un malaise presque physique : l'expression peut alors être déjection et passe, dans le théâtre qui nous occupe, par le scatologique, mal toléré par le public. Le malaise créé, paradoxalement, fait naître une forme inédite de *catharsis* et constitue une étape nécessaire à l'établissement d'une communication qui implique l'acceptation de son propre corps et de celui des autres, célébrés jusqu'à la danse.

[1] P. Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 369.
[2] *Ibid*., p. 386.

Malaise du corps

Afin d'amener le spectateur à l'acceptation de son propre corps et de celui des autres, afin de le faire passer du corps individuel à l'idée d'un corps social, d'une communauté, les auteurs cherchent à susciter en lui une gêne au sens fort de torture, de tourment, étape qui, poussée à son comble, mène à l'expression. Au théâtre, le scandale est la forme de cette expression, de ce malaise qu'on ne peut plus contenir ; il est la première marche vers l'écoute de son corps et de ce qu'il ressent. Le but est explicite : Genet, dans *Les Bonnes*, après avoir présenté ses personnages, explique que « L'érotisme individuel, au théâtre, ravale la représentation », et qu'il s'agit d'« établir une espèce de malaise dans la salle »[1]. Sartre, dans *Saint Genet*, invite les lecteurs de Genet à accepter la gêne, à la laisser les envahir : « ne luttez pas contre l'horreur et le malaise qu'on veut provoquer en vous »[2]. Avec la scène finale de *Jacques ou la soumission*, Ionesco prétend produire le même type d'effet sur son public ; Roberte II séduit Jacques par une évocation de son propre corps : « J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou […] Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages… […] Je t'enlace […] Tu t'enfonces »[3]. Cette description inquiétante semble trahir l'effort que demande à Ionesco l'exhibition impudique du corps ; il ose pourtant s'y confronter et oblige le public à le suivre[4]. Ionesco clôt sa pièce sur une didascalie indiquant que « tout cela doit provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une honte »[5].

Les métaphores de l'empoisonnement, de la contamination et de la maladie traversent l'œuvre des auteurs : elles visent à provoquer le malaise que les dramaturges disent vouloir susciter, étape vers une forme nouvelle de *catharsis*. A l'opposé du personnage de M. Lepage dans *Le Confort intellectuel*, les auteurs proposent une poésie

[1] J. Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 126.
[2] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 647. Sartre lui-même confie à B. Dort, à propos des *Séquestrés d'Altona,* qu'il veut « que, petit à petit, ce spectateur soit gagné par un malaise, pour finalement reconnaître que ces Allemands, c'est nous, c'est lui-même », *Les Séquestrés d'Altona*, *op. cit.*, p. 1016. D'après J-F. Louette, Beckett et Sartre « visent la création d'un certain malaise » : « Dans le cas de Sartre, il s'agit de promouvoir une dramaturgie de la gêne, seule apte à une représentation de la géhenne, et seule à même de conduire peu à peu le public de la participation […] à la réflexion d'ordre politique », « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 104.
[3] E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, *op. cit.*, p. 111.
[4] « Il faut dépasser la morale, lui préférer la nature », affirme Ionesco, cité à l'exposition « Ionesco » à la BnF en 2010. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, il se moque cependant des docteurs qui reprochent au public « Ses réactions […] peu variées », « monotones, stéréotypées », prêtant à son propre personnage la réplique suivante : « Que leur faut-il encore ! Des hoquets, des rots, […] des lâchements de gaz ? », *op. cit*., p. 80.
[5] E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, *op. cit.*, p. 113. Même but revendiqué chez Vian lors d'une présentation au Club du Faubourg : « L'œuvre littéraire doit provoquer un choc, engendrer un malaise aussi violent que possible : vomissement, crise cardiaque [...] diarrhée... que ce soit par la joie, par la peur, par l'excitation sexuelle, par n'importe quel moyen enfin », cité par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 87.

dite « inconfortable », et même « vénéneuse »[1]. Est vénéneux, dans un sens ancien, ce qui provoque l'infection, la maladie : c'est un terme médical avant de désigner ce qui contient du poison. Plusieurs pièces représentent des scènes d'empoisonnement pouvant mener à la mort : on pense à Cocteau et à ses adaptations de *Roméo et Juliette*[2] et de *Phèdre*[3] – « Phèdre a bu le poison. Elle tombe morte »[4] –, à *Orphée* – Eurydice lèche l'enveloppe empoisonnée par Aglaonice –, à *L'Aigle à deux têtes* – Stanislas boit le contenu d'une fiole qu'il a subtilisée à la reine. Presque systématiquement, le poison est en fait utilisé par amour : il permet à un être d'en rejoindre un autre dans la mort, de les réunir, produisant un effet positif.

Le poison doit provoquer un effet violent, une réaction spectaculaire, mais au théâtre, il ne peut faire effet que si le spectateur est prêt à le laisser agir sur lui : « Désire-t-il changer de statut ? […] Si non, point n'est besoin pour lui que le théâtre soit un acide, […] un lieu de confrontation »[5], précise P. Brook dans *L'Espace vide*. Le souhait de Genet d'amener son public « vers un théâtre plus hiératique », s'il ne peut être réalisé, si les spectateurs ne se laissent pas conquérir[6], est remplacé par une autre solution : « Sinon, l'ARSENIC »[7]. Poison violent, l'arsenic est aussi utilisé, à très faible dose, à des fins thérapeutiques : il est donc à la fois toxique, agressif, et bienfaisant pour le corps. Le théâtre est le lieu qui possède ces vertus contradictoires pour Genet, et le scandale, au cours de la représentation, est l'élément équivalent au pic de l'effet produit par le poison. Genet « veut contaminer le monde », explique Sartre dans *Saint Genet*. Par son œuvre, il s'attaque à la morale traditionnelle et à ceux qui la prônent : « c'est sur cette morale [morale fruste et théologique des propriétaires fonciers] que son système de valeur va se greffer et se développer comme un cancer »[8]. L'image de la maladie, et, par association, de la contagion, permet de saisir la façon dont le théâtre opère : il s'immisce dans le confort du spectateur, le force à entrer en contact avec lui. L'invasion, thème très présent dans les pièces[9], n'est pas seulement un acte d'agression : elle doit être entendue dans un sens plus charnel, érotique, sans perdre de sa violence.

Afin de susciter une gêne violente chez le spectateur, l'auteur doit parvenir à l'influencer : le terme d'influence, comme ceux de malaise et d'invasion, est à entendre

[1] M. Lepage expose chez lui, « dans une pièce agréablement meublée » et chauffée, ses pensées contre la littérature « vénéneuse », M. Aymé, *Le Confort intellectuel*, *op. cit*., p. 10-14.
[2] Pièce créée en 1924 à la Cigale.
[3] Tragédie chorégraphique créée en 1950 au Théâtre national de l'Opéra de Paris.
[4] J. Cocteau, *Phèdre*, *op. cit*., p. 76.
[5] P. Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 179.
[6] Dans *Les Bonnes*, Claire force sa sœur, Solange, à lui servir le tilleul empoisonné qui devait tuer Madame et le boit.
[7] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *op. cit*., p. 860.
[8] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 58.
[9] Voir le chapitre « J'irai cracher sur vos planches ».

dans un sens plus fort que son sens courant, affaibli. Etymologiquement, il comporte le sème du mouvement et désigne l'action de « couler », de « s'insinuer dans ». Le thème du poison lui est donc lié, en tant que fluide qui circule dans les veines, qui s'insinue dans le corps et y produit un effet violent. De même pour la maladie, qui pénètre et affecte le corps. Dans *La Comtesse de Noailles*, Cocteau propose une définition de l'influence : « l'invasion d'une personnalité par une autre personnalité plus forte que la sienne, ceux qui la subissent la considèrent vite comme une maladie, et cherchent n'importe quel moyen de s'en guérir »[1]. Les auteurs confessent leur désir d'agir sur le public et leur difficulté à admettre le pouvoir des autres sur eux. Sartre fait tenir la réussite d'un écrivain dans sa faculté à influencer ses lecteurs : « on a réussi son coup quand on a décidé les gens à agir, ou à considérer les choses de son propre point de vue »[2].

Quant à Ionesco, il commence par nier toute emprise du spectateur sur lui : « les réactions du public n'ont pas eu d'influence sur moi. C'est le public qui a fini par s'habituer à moi ; il me suit (pour le moment). Je n'ai jamais tenu compte du public ». Il ajoute alors ceci : « Pourtant si, peut-être »[3], admettant la réalité du théâtre et le pouvoir des spectateurs. Audiberti suit exactement le même raisonnement : « Le public n'a pas eu d'influence sur moi, néanmoins, néanmoins, on acquiert […] On devient un homme de théâtre conscient avec de meilleures chances […] Il peut y avoir un théâtre sans public […] mais le goût de jouer vient fatalement »[4]. La concession est la même : l'influence des autres sur nous n'est pas une faiblesse mais le signe d'une ouverture et d'une volonté d'entendre les autres. Ainsi, à Lee qui, dans la pièce *J'irai cracher sur vos tombes*, est convaincu d'exercer une influence sur les Blancs – « c'est moi qui les influence » –, Judy répond ceci : « C'est toujours réciproque, Lee... »[5]. Admettre la réciprocité de l'influence, aussi pénible soit-elle, permet d'envisager un échange réussi. Dans une version non retenue du *Balcon*, « trois jeunes gens très beaux [qui] personnifient le Sang, les Larmes et le Sperme »[6] évoquent les flux qui circulent en eux, en sortent, débordent, contaminant d'autres espaces, d'autres corps, agissant comme des sources de vie et d'échanges. Dans cette scène se trouvent réunies les deux conditions du rétablissement d'une communication satisfaisante selon les auteurs : l'invasion et l'expression, toutes deux contenues dans la

[1] J. Cocteau, *La Comtesse de Noailles*, *op. cit.*, p. 280.
[2] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 219.
[3] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 106.
[4] J. Audiberti, « Je suis venu au théâtre par la littérature », cité par G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 304.
[5] B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, *op. cit.*, p. 414. « Ceux qui craignent les influences et s'y dérobent, font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme », affirme Gide, cité par Soupault au début du *Bon apôtre*.
[6] « Si nos pères […] sont des fleuves circulant dans les hommes, nous avons débordé », remarquent les Larmes, J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 391.

notion essentielle d'influence. Genet combine ici l'image poétique du fleuve à celle de la maladie, communes à la définition de l'influence.

L'influence et la contamination réciproques cherchées par les auteurs peuvent naître du scandale : sa violence entraîne des conséquences, modifie définitivement les rapports entre la salle et la scène. De la même façon que la maladie laisse des séquelles, marque le corps, le scandale « ne disparait jamais totalement, sans laisser de traces […] qui sont sociales », explique J-P. d'Introno : « il ternit l'image sociale ou la réputation de l'individu mis en cause »[1]. De plus, pourrait-on ajouter, il marque celui qui y a assisté ou participé : tous les acteurs en ressortent donc changés, empreints. L'œuvre du dramaturge doit laisser une trace sur le corps que constitue le public ; le scandale rappelle qu'il ne faut pas nier le corps, le charnel ; siège des sensations, de la sensualité, ce dernier permet de passer à un autre corps, le corps social, la communauté.

Envisagé ainsi, le scandale pourrait mener à une forme nouvelle de *catharsis* laissant espérer l'accès à une communauté théâtrale. La notion de *catharsis* peut surprendre, appliquée au théâtre qui nous occupe : elle ne semble pas correspondre au regard dénué de complaisance que les dramaturges posent sur le théâtre de leur époque. En effet, la *catharsis* – si *catharsis* il y a – souhaitée par ces derniers ne saurait se confondre avec la *catharsis* aristotélicienne, orientée vers une intellectualisation, une maîtrise de l'émotion[2] qui manifestent une foi dans les pouvoirs du théâtre. Une telle conception semble impossible à l'époque étudiée. Pourtant, l'idée de *catharsis* se maintient au XX^{e} siècle, s'adapte, se transforme. Ainsi, « parmi les matériaux recyclés par l'écriture théâtrale contemporaine, il est possible de repérer la présence paradoxale d'éléments provenant du processus cathartique : la peur à coup sûr ». Par exemple, « le théâtre épique repose pour partie chez Brecht sur une « pédagogie de l'effroi » » ; « Artaud est avec Brecht l'autre instigateur de ce travail de la peur. Afin de restaurer les pouvoirs du théâtre, il préconise de recourir à l'antique fond de violence et de terreur paroxystique qui gît dans les mythes et les tragédies »[3]. Si Brecht tente d'amener le spectateur à une distance critique, une maîtrise, une intellection, Artaud semble plus proche des auteurs de notre étude dans son désir de provoquer le malaise et de le pousser à son comble, sans mener le spectateur à un apaisement, une tranquillité d'esprit[4].

---

[1] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 49.

[2] Selon Marie-José Mondzain, la *catharsis* est une mise à distance : elle permet la « perlaboration », suppression du symptôme.

[3] Article « *Catharsis* », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 34-36.

[4] Pour Artaud, le théâtre implique que l'on se mette en danger afin de « vider collectivement les abcès », cité dans *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 842. C'est exactement ce dont il s'agit pour les auteurs de notre étude. On constate un malaise, on le pousse à son comble ; le fait de l'avoir exprimé permet de s'en libérer. « Il y a là un abcès qu'il faut presser », observe Vian dans la postface de sa nouvelle

Pas de réconciliation factice dans le théâtre qui nous occupe, ni de *catharsis* au sens aristotélicien, mais les auteurs en conservent l'exposition du spectateur à la violence, à l'excès afin de provoquer en lui des réactions vives et fortes. Quel est le but de cette forme nouvelle de la *catharsis* ? Les propos d'Anouilh en 1955 sur la fonction du théâtre et « la mise au point salutaire d'un exutoire collectif » ouvrent une piste de réflexion :

> Il n'est même pas impossible […] que le théâtre devienne obligatoire pour tout le monde. On ferait alors une énorme économie d'assassins, de femmes adultères et de dictateurs. Ayant exprimé chaque soir après l'usine ou le bureau pour du semblant […] leurs possibilités de crime, d'autorité ou de passion, les hommes redeviendraient le reste de la journée ce qu'ils sont au fond : des animaux assez inoffensifs.[1]

Si Anouilh semble rejoindre la conception aristotélicienne, il souligne deux éléments qui permettent de voir comment les auteurs s'approprient la *catharsis* et l'asservissent à leur but. Anouilh rappelle d'une part que les hommes sont des animaux, d'autre part qu'il s'agit d'un projet collectif. Ainsi, la *catharsis* se définit moins comme un processus intellectuel menant à la maîtrise, à la sérénité, que comme un projet collectif qui permet le passage du déni du corps individuel à sa célébration et du rejet du corps social à son exaltation. On pourrait alors parler d'une *catharsis* inversée : il ne s'agit pas d'être exposé à la violence pour soigner ses propres pulsions, mais de laisser culminer la crise et d'exprimer le corps afin d'accéder à une collectivité dynamique. L'intention des auteurs « s'exprime […] à travers un style panique[2] (Sloterdijk), qui se noue à la croisée des chemins, entre Aristote, Artaud et Brecht, mais qui dépasse en même temps tout héritage, par la brutalité immédiate d'une terreur mise en jeu sans parapet subjectif ni garde-fou esthétique »[3]. Tous visent la communauté : ils ne cherchent ni la discorde, ni le chaos, mais proposent une autre forme de vie collective, qui se construit, sans filet, par l'expression, le cri, l'acceptation du malaise, l'assomption du corps. C'est ainsi qu'il faut comprendre les idées de contamination, de maladie, de séquelle abordées plus haut : la *catharsis*, terme médical, au lieu d'être une purgation, un médicament qui soigne, restaure l'ordre et l'harmonie, devient un poison que les auteurs inoculent au public pour provoquer l'échange et rétablir la communication.

« Les chiens, le désir et la mort », *Les Morts ont tous la même peau*, Paris : C. Bourgeois, 1973, p. 149. Cocteau, dans *Opium*, évoque *Les Caves du Vatican* de Gide et l'acte de Lafcadio, qui tue un homme sans raison apparente : « Lafcadio vidant F…, c'est comme s'il se regarde dans la glace du wagon, se presse l'aile du nez entre les ongles, fait sortir la graisse morte ». Cocteau s'intéresse aux « actes gratuits », scandaleux pour ceux qui ne les comprennent pas, afin d'en révéler le sens : « Lafcadio croit tuer gratuitement. Or il jette par la portière ce qu'il a toujours jeté par la fenêtre, le type que son type expulse, ne peut admettre sous peine de mort », *op. cit.*, p. 243. Ainsi, le scandale, ce qui paraît inacceptable, qu'on pense ne pas devoir être exprimé, répond à une exigence intime et supérieure : il a un sens, se justifie et doit se produire.

[1] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1325.

[2] Le terme « panique » fait penser à Arrabal.

[3] Article « *Catharsis* », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 35.

Au théâtre, l'un des moyens privilégiés pour parvenir à créer un malaise presque physique chez le public est le langage. Or, on a montré combien ce dernier est en crise dans les pièces qui nous occupent. Il ne semble plus permettre de communiquer, ses règles sont bafouées, il ne parvient pas à exprimer ce qui doit être exprimé, il met des barrières entre les hommes au lieu de favoriser les échanges. Dès lors, le langage semble être un mode d'expression supplanté par le corps. J-J. Courtine associe ce dernier aux « catégories opprimées [qui] pensaient n'avoir que leur corps à opposer au discours du pouvoir, au langage comme instrument de mise au silence des corps »[1] ; « lieu majeur de répression », le corps devait donc être utilisé pour amener à la libération des opprimés, tels que les femmes, les homosexuels. Il est vrai que, dans les œuvres, il revient souvent aux personnages féminins – aux personnages homosexuels chez Genet – de scandaliser par leur sexualité affirmée et différente de la norme[2]. Il nous semble pourtant que, s'ils se mettent du côté des opprimés, les auteurs ne rejettent pas le langage. Malgré leur apparente condamnation des mots, ceux-ci sont le support, le premier moyen d'expression des écrivains, et le théâtre qui nous occupe reste un théâtre de texte, un théâtre d'auteur.

Ainsi, corps et langage ne s'opposent pas dans leur esprit : l'un comme l'autre permettent l'expression au sens fort du terme. L'une des contraintes de « l'acte d'écrire », rappelle Cocteau dans *La Difficulté d'être*, c'est d'« exprimer »[3]. Simplement, le langage ne peut plus être traditionnel, conventionnel : il doit frapper, émouvoir. D. Maingueneau explique que ce sont moins les discours qui nous affectent dans le spectacle de l'homme animé que les cris, les mots inarticulés : « Désarticuler le langage ferait donc échapper à l'artifice théâtral, rabattrait les signes conventionnels sur les symptômes d'un corps ému »[4]. Le scandale se manifeste donc autant par l'expression verbale que par l'expression corporelle ; les mots sont une forme de déjection, éléments que le corps crache. La notion d'« expression », dans ce théâtre, n'est jamais une simple parole, un énoncé, elle est toujours en rapport avec la volonté de faire sortir quelque chose de soi ou des autres. J-P. d'Introno rend très bien cette idée en comparant la « parole indignée, scandalisée » à un « exorcisme »[5]. Quant à P. Jourde, il souligne la force de frappe des mots : « Grâce au scandale, il se passe quelque chose en littérature, les mots atteignent les êtres, touchent les corps »[6].

[1] J-J. Courtine, *Histoire du corps 3*, *Les mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2006, p. 8-9.
[2] Les prostituées, les femmes adultères ou incestueuses.
[3] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 948.
[4] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 155.
[5] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 78.
[6] P. Jourde, *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 444.

Genet est probablement celui qui a le mieux compris le pouvoir des mots : « [les] mots […] qu'on dit grossiers se sont pressés, réfugiés chez moi, dans mes pièces, où ils ont reçu un droit d'asile. Si mon théâtre pue c'est parce que l'autre sent bon »[1]. En proposant des « partouzes de mots », Genet extirpe le langage d'un monde abstrait, coupé d'une réalité physique à laquelle il doit être rattaché. Dans la version non retenue du *Balcon*, « le Sang, les Larmes et le Sperme » s'introduisent dans le bordel d'Irma : « nous avons pensé que c'est ici que nous serions le mieux soignés », explique l'un d'eux à la maquerelle. « Nos beaux noms nous condamnent à la nuit. Nous aurons du mal à nous en remettre et à utiliser le langage », confient Les Larmes. Ils se disent blessés – « nous n'arrêtons pas de couler »[2] – et se présentent de manière énigmatique : « Curieux mots, ou banales rumeurs ? Qui sommes-nous ? ». Chacun des personnages est heureux de prendre une forme concrète, de s'incarner dans un corps : « il y a longtemps que j'attendais ce moment de m'échapper du verbe pour l'utiliser », avoue le Sang ; mais paradoxalement, les mots, en apparence rejetés, permettent à ces « trois jeunes gens très beaux » d'exister. Ainsi, à la question du Sang : « Parlerons-nous, ou bien… », la scène répond par leur dialogue, qui prouve la force du langage verbal.

Le scatologique prolifère dans les pièces d'Arrabal. Dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, le personnage de l'Empereur questionne l'Architecte sur ses selles, sur leur odeur et leur consistance ; plus loin, accroupi sur le pot, il commente son état : « Je suis constipé »[3]. Avec *Fastes d'enfer*, Ghelderode, rapprochant la religion et le corps, fit un scandale retentissant en représentant, dans la scène finale, des prêtres en proie à une crise scatologique : « Caca !... Caca !... », répètent-ils avant de se laisser aller, entraînant ce constat de Simon : « ils ont chié plein leur soutane »[4]. Une partie du public et la presse se déchaînèrent ; J-J. Gautier reconnut à la pièce, « malgré les mots et les traits qui nous choquent […] une force dramatique », regrettant qu'elle « nous procure un hoquet de dégoût »[5]. Sartre, on s'en doute, aima la pièce ; quant à Genet, il affirma qu'« Il y a là tout ce qu'on fera »[6].

[1] J. Genet, *L'Etrange mot d'…*, *op. cit*., p. 883.
[2] J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 391-392.
[3] F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit*., p. 55-69. Dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, l'épouse du personnage de Katar défèque sur lui, et Arrabal précise qu'on entend des « Bruits de pets » ; quant aux quatre prisonniers, ils « retirent leurs pantalons et font au-dessus du même récipient », *op. cit*., p. 195-205.
[4] M. de Ghelderode, *Fastes d'enfer*, *op. cit*., p. 313.
[5] G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit*., p. 148.
[6] J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 414.

C'est que Genet est un « technicien de la chose »[1], pour reprendre la formule de H. Jeanson sur Mauriac. Il confie que si la « scatophagie » lui répugnait lorsqu'il était jeune, la prison lui a appris à s'y faire[2] : « [le monde des criminels] sent la sueur, le sperme et le sang »[3], lit-on dans *Journal du voleur*. Habitué à ce monde, Genet intègre sa concrétude au point que l'ensemble de son œuvre célèbre les déjections corporelles. Il se distingue lui-même de Cocteau par cette particularité : « Je suis l'anti-Cocteau […] Ses marins et ses saints, ses travestis et ses acrobates, ses miroirs et ses doubles, je les bourrerai de chair, de sang et de semence »[4]. « La poésie est l'art d'utiliser la merde et de vous la faire bouffer »[5], lance-t-il avec violence à son public ; si Genet emploie ici le lexique scatologique d'une manière imagée, le corps et ses « expressions » sont aussi représentés très concrètement dans son théâtre[6]. Dans *Les Paravents*, c'est la célèbre scène des légionnaires pétant et associant cela à l'air de la patrie qui fit scandale[7] : « La patrie dépose dans mon ventre, disait Roger. Pour qu'elle m'environne, je lâche un pet. […] La patrie m'environne quand je déplisse le trou de mon cul »[8]. « Il faudrait qu'à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche […] une odeur de pourri »[9], explique Genet à Roger Blin : « Et les pets ? Je n'y renonce pas. Avez-vous renoncé à péter ? »[10]. Il en est de la représentation comme de la vie : il s'agit de laisser libre cours à toute forme d'expression du corps. Genet, s'il s'amuse du scandale qu'il provoque, ne voit cependant dans ceci rien que de très naturel : « Ce n'est pas le pétomane qui me gêne. J'en suis vite débarrassé. Mais Racine justement »[11]. Il déplace les raisons qu'on peut avoir d'être dérangé, faisant du classique l'objet d'un malaise plus grand que celui provoqué par le spectacle de l'expression d'un corps. Genet semble ici dédramatiser un sujet délicat qui suscite des réactions démesurées

[1] H. Jeanson défendait *La Tête des autres* d'Aymé, attaqué par F. Mauriac, G. Latour, article « *La Tête des autres* », *Reflet de la IV^e République, op. cit.*
[2] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 262.
[3] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 10.
[4] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 606. Il est vrai que Cocteau ne semble pas éprouver l'envie d'évoquer ces sujets. Ils peuvent être convoqués sous une forme imagée : dans *La Corrida du 1^er Mai* par exemple, il regrette le manque d'implication du public, parlant des « émotions viscérales » qui devraient obliger « le sang à pisser de notre peau » et faire apparaître des « stigmates », signes d'un malaise physique que devraient ressentir ceux qui assistent à une corrida selon Cocteau, *op. cit.,* p. 1013.
[5] Genet cité par Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 552.
[6] Citons quelques exemples : dans *Les Nègres*, un personnage qui exerce une fonction élevée, la Reine, rote, alors que plus loin, elle s'emporte dans un discours lyrique, semblant renouer avec la noblesse de sa fonction. Félicité l'interrompt avec cette remarque : « Nous lâcherons un pet », qui indigne la Reine, *op. cit.*, p. 523-529. C'est à nouveau à un personnage auquel on confère traditionnellement une grande dignité que Genet prête ce type d'actions dans *Le Bagne* : le Directeur « rote, rote, rote », faisant remarquer à l'aumônier que « tous [ses] rots sont sur la même note », *op. cit.*, p. 805.
[7] Vitrac, avec la pétomanie d'Ida Mortemort dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, fit scandale.
[8] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 697.
[9] J. Genet, « Lettres à Roger Blin », *op. cit.*, p. 854.
[10] *Ibid*., p. 871.
[11] B. Dort, *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 37l.

selon lui[1]. A l'opposé des critiques déchaînées contre la pièce, Genet estime que ce que le corps contient, ses humeurs – dans tous les sens du terme –, il doit l'exprimer. Le théâtre participe de l'expression des corps, quitte à scandaliser, à faire évènement.

« Avant d'avoir un sens, l'excrément est noté comme événement »[2], note Barthes. Or, qu'est-ce qu'un évènement ? Un dénouement, un aboutissement, un fait qui a été préparé, ou qui devait se produire ; entendu dans un sens plus courant, il est un fait qui attire l'attention par son caractère exceptionnel, ou, à l'inverse, auquel on accorde une importance démesurée : autant de définitions qui mènent à conclure que l'excrément n'est ni honteux, ni condamnable. Sa mise en scène est scandaleuse – en témoignent les réactions outrées du public –, mais il comporte une forme originale de beauté. Ainsi, Cocteau, dans *La Jeunesse et le scandale*, explique que la beauté est scandaleuse parce qu'elle « donne aux âmes dignes de l'affronter une nausée délicieuse, une sorte de choc qui peut prendre place entre le vertige de l'amour et la mort »[3]. L'oxymore – « nausée délicieuse » – fait de toute déjection corporelle un objet esthétique et choquant dont il ne faut pas réprimer l'effet qu'il produit. « La crasse et la vulgarité sont choses naturelles, et l'obscénité est toujours gaie »[4], remarque P. Brook. Bien plus, elles sont pour Cocteau les signes de la beauté, pour Vian ceux de la bonté. Face aux attaques dont Sartre était victime, face aux critiques qui le qualifiaient d'« écrivain nauséeux, [de] dramaturge à scandale »[5], outrés par des textes tels que *La Nausée*, Boris Vian réplique énergiquement avec le texte « Sartre et la merde »[6], publié dans *La Rue* en juillet 1946 :

> Ces exégètes superficiels [les détracteurs de Sartre] commettent une erreur grossière en attribuant, par une extension abusive, à l'auteur des préférences exclusivement latrinaires […] ils paraissent méconnaître la nécessité organique de la défécation. […] Sartre n'aime pas la… chose, et s'en débarrasse en l'exorcisant. Une méthode d'exorcisme classique est la composition littéraire […] Ce vomi est un signe de pureté. Ce vomi est un signe de candeur et de révolte profonde devant l'ignoble. Que font les ivrognes ? Ils boivent et gardent

[1] Un article anonyme publié dans *Minute* en mai 1966 manifeste la colère de son auteur : « Cette fois, il est allé trop loin. Depuis quinze jours, le Théâtre de France souille le théâtre français. Le Théâtre. La France. En montant *Les Paravents*, l'ignoble pièce du scatologue Jean Genêt, Jean-Louis Barrault a suscité délibérément le scandale et la fureur ». C'est J-L. Barrault, le « protégé » de Malraux, qui est désigné responsable : « Que cette pièce ait été écrite par un individu, pédéraste notoire, voleur, déserteur, ancien prostitué de tous les bas-fonds d'Europe, constitue déjà un scandale sans précédent. Ce scandale se double d'infamie lorsque le théâtre dans lequel ce spectacle est donné porte le nom de Théâtre de France, scène officielle et subventionnée », *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966*, *op. cit.*, p. 83.

[2] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 167.

[3] J. Cocteau, *La Jeunesse et le scandale*, *op. cit.*, p. 115.

[4] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 11.

[5] G. Leclerc à propos des *Mains sales*, *L'Humanité*, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 82.

[6] Sartre tend le miroir à ses accusateurs : « le bourgeois français ne déteste pas la merde pourvu qu'on la lui serve opportunément », « Pour ma part, je n'aime pas tant la merde qu'on le dit », J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 277.

> tout. Que font les méchants ? Ils voient le mal et sourient. […] Mais les bons ? Ils dégueulent.[1]

« Pureté », « candeur », « les bons », « les mauvais », « le mal » : Vian a recours à un vocabulaire moral pour qualifier ce qui est habituellement associé à la honte. Il reprend la métaphore classique qui assimile l'écriture à une déjection de l'auteur[2], voyant en elle le résultat d'un besoin provoqué par le spectacle du Mal, de l'« ignoble ». L'idée n'est pas nouvelle, et Barthes constate que « depuis Freud, nous sommes habitués à […] donner un sens à l'excrément, de lui faire prendre place dans une symbolique »[3]. Vian lui donne donc un sens positif, refusant d'opposer le corps aux notions de spiritualité et de pureté. Tandis que Vian défend Sartre, Sartre, pour les mêmes raisons, défend Genet : si le dégoût que ce dernier provoque est l'équivalent de « l'esquisse du vomissement »[4], il faut garder à l'esprit qu'on ne vomit que ce qui a été en nous, ce qui a fait partie de nous. Ainsi, Genet émane de la société, elle l'a contenu en son sein pour finalement le rejeter, mais c'est d'elle qu'il provient.

E. White rappelle que Genet aimait les cabinets de la maison dans laquelle il vivait enfant : ils constituaient pour lui un « refuge » « suave » à l'« odeur attendrissante », dans lequel il confiait avoir l'« impression de [s]'enfoncer lentement, comme en […] un sein maternel ou un inceste aussi »[5]. Dans *Comment vivre ensemble*, Barthes analyse les différents sens de l'odeur : « liée à un processus d'individuation », elle peut aussi être un facteur d'« attraction sexuelle » ou encore la marque d'un « renforcement du territoire »[6]. Tout cela nous semble présent dans cette évocation par Genet du plaisir qu'il éprouve à sentir l'odeur des cabinets ; mais surtout, les toilettes sont le lieu d'une maïeutique, d'une délivrance. L'allusion maternelle convoque deux expériences : l'accouchement et l'inceste, associés au plaisir de l'enfant. A son tour, l'écrivain, en ramenant le spectateur au souvenir ou au fantasme de ces expériences, s'efforce de le pousser à s'exprimer, à assumer son corps et ce qu'il contient pour en accoucher enfin[7].

---

[1] B. Vian, « Sartre et la merde », *Chroniques du menteur*, *Œuvres. Tome quatorzième*, Paris : Fayard, 2002, p. 236-239.

[2] D'une manière plus générale, le vomissement peut être une métaphore de la confession : dans *Le Cadavre encerclé*, Lakhdar affirme que « C'est ici qu'il faut tout vomir [...] comme l'océan il me faut rendre gorge / Sans retenir ni perle ni cadavre / Et il me faut passer aux aveux », *op. cit*., p. 63.

[3] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 167.

[4] J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 556.

[5] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 14.

[6] R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 169.

[7] Dès lors, la représentation sur scène de l'urinoir dépasse le seul désir de choquer et mène à une réflexion sur le corps. Dans *Le Bagne*, « une tinette très haute » est érigée « au centre de la scène », « au milieu de la cour du mitard, en pleine lumière », *op. cit.*, p. 795. Dans *Un Incompris*, Montherlant ajoute une note pour le lecteur afin de commenter la présence sur scène d'un urinoir : « Aux personnes atteintes d'angélisme, qui ne peuvent supporter qu'on mette sur scène une chasse des cabinets […], je rappelle seulement que, dans les extraits classiques de Molière, à l'usage des écoliers, on lit (Sganarelle, sur la fille de Géronte) : – « Va-t-elle où vous savez ? Copieusement ? La matière est-elle louable ? », etc… », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972,

Les déjections corporelles, liées à la question du rapport aux autres, ne sont jamais gratuites ni pures provocations ; signe d'agression ou don, au contraire, la déjection est une expression qui veut toucher les autres. A cet égard, le crachat est intéressant. La critique a abondamment employé cette image pour commenter l'œuvre de Boris Vian, reprenant au sens figuré ce à quoi Vian donnait un sens beaucoup plus fort et concret dans son roman *J'irai cracher sur vos tombes*. Après la création de *L'Equarrissage pour tous*, Elsa Triolet se dit choquée par « l'ignominie de[s] crachats [de Vian] »[1]. Pourtant, si le crachat dégoûte, s'il exprime la gêne ou le mépris de celui qui crache, s'il est répugnant, ignoble pour celui qui assiste à son rejet, il soulage et peut être la marque d'un contact fort entre deux hommes. Dans *Les Bonnes*, Solange « crache sur la robe rouge » de sa maîtresse, clamant sa haine pour elle ; le crachat est ici le signe de « la révolte des bonnes » : « La voici qui monte, Madame », s'emporte Solange. Comme la salive qui monte dans la gorge de la bonne avant d'être expulsée, la révolte grandit en elle et les deux sœurs expriment leur colère. Lors d'une scène antérieure, Claire, qui joue le rôle de Madame, ordonne à Solange de cirer ses escarpins : « Je vous ai dit, Claire, d'éviter les crachats. Qu'ils dorment en vous, ma fille, qu'ils y croupissent. […] Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive ? Par la brume de vos marécages ? »[2]. Solange, jouant le rôle de Claire, répond, « très humble » : « Je désire que Madame soit belle ». Ainsi, le geste de cracher sur les chaussures de Madame, et, symboliquement, sur Madame, n'est pas seulement un geste haineux ; il fait briller les escarpins, les rend plus beaux, éclatants : il a une fonction esthétique. Bien plus, il permet à la bonne de créer un lien intime avec sa maîtresse, par sa salive qui reste sur la chaussure de cette dernière, la touchant, la suivant.

Genet raconte un épisode de sa vie dans *Miracle de la rose*, au cours duquel, tout juste arrivé à « la Colonie », il est emmené contre un mur par les autres détenus : ils l'obligent à ouvrir la bouche et crachent tour à tour à l'intérieur. D'abord terrifié, Genet prend peu à peu du plaisir :

---

p. 414. Au cours du septième tableau de *Patron*, Marcel Aymé fait placer « côté jardin, un urinoir de forme cylindrique du modèle courant à Paris » ; le Club des Sagouins a fait de ce lieu un « sanctuaire », vers lequel Pierre envoie la Duchesse avec du papier : « Va-t'en apprendre l'hymne dans le meditatorium ». A Lady Filinnbrock, choquée de voir l'urinoir – « Oh ! horreur ! » –, Lord Filinnbrock réplique : « vous ne devez pas vous shokinguer. Cet édikioul est indispensable à l'intellectuel français. Il est le temple où s'échauffe la pensée cartésienne », *op. cit*., p. 725-728. Communauté unie et ouverte, le Club des Sagouins constitue un corps social assumant les besoins du corps.

[1] Pour un autre critique, la pièce est « un crachat sur une période sublime », « Scénographie de *L'Equarrissage pour tous* », *Boris Vian : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, *op. cit.*, p. 121. Quant à Jeener dans *Le Figaro*, il déteste la pièce : « M. Boris Vian crache sur tout », G. Latour, *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 153.

[2] J. Genet, *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 130-134.

> Il eût suffi d'un rien pourtant pour que ce jeu atroce se transformât en jeu galant […] il n'en coûterait pas plus que ce soit du bonheur […] il eût fallu si peu de choses pour qu'au cœur de Van Roy, à la place de la haine, entrât l'amour. […] Je n'étais plus la femme adultère qu'on lapide, j'étais un objet qui sert à un rite amoureux. Je désirais qu'ils crachassent davantage et de plus épaisses viscosités.[1]

Lié à l'érotisme[2], le crachat a, pour Genet, une signification sexuelle explicite, mais il est bien davantage ; ce qui est en jeu ici, c'est la définition d'une communauté et de la forme qu'elle pourrait prendre. Genet traverse une épreuve, une initiation qui participe de son intégration à la société des criminels ; il devient l'un d'eux, se sent constaté, regardé par eux : leurs crachats indiquent l'attention qu'ils lui portent. Cet extrait de *Miracle de la rose* permet de comprendre l'ordre que Claire, ayant passé la robe de Madame, donne à Solange dans *Les Bonnes* : « Couvrez-moi de haine ! D'insultes ! De crachats ! »[3]. Ce geste révèle la vérité de celui dont il émane, vérité qui touche celui qui le reçoit. Ainsi, le personnage du photographe dans *Elle* semble être une figure de l'auteur dans sa volonté de révéler les mensonges. Il affirme dès son arrivée vouloir « faire connaître […] ce qui n'est pas officiel » : « J'ai surtout envie de montrer ce qu'on cache et ce qu'on crache »[4]. « Cacher », « cracher » : les deux verbes indiquent un même procès, celui de rejeter en soi ou loin de soi ce qu'on ne veut pas voir ou montrer, mais qui est indispensable à l'élaboration d'une communauté satisfaisante.

Le scatologique est mis au service d'une pensée sur les rapports entre les corps : il lie les hommes et les met sur un pied d'égalité. Les bonnes de Genet se hissent à la hauteur de leur maîtresse, comme le personnage du sergent des *Paravents* devient un homme comme les autres en satisfaisant ses besoins naturels : « quand on pousse [...] qu'est-ce qui fout le camp ? [...] Votre grade de sergent »[5]. Audiberti illustre avec force cette idée dans le dénouement de *La Fourmi dans le corps*[6] ; alors que Dorothée est écœurée par l'être difforme et laid que Pic-Saint-Pop se décide à adopter et à aimer – « Madame, vous inaugurez votre séjour en pervertissant le social. Faites en sorte que la bave de ce monstre cesse de suffoquer notre limpidité » –, cette dernière répond : « Il bave ? Nous bavons

[1] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 346.
[2] Chez Genet, le crachat est source de plaisir : dans *Journal du voleur*, il raconte l'émerveillement qu'il ressent en voyant Stilitano, son amant, « roul[er] dans sa bouche entrebâillée, un crachat blanc, lourd, épais comme un ver blanc, et qu'il faisait jouer, en l'étirant de haut en bas jusqu'à voiler sa bouche, entre ses lèvres », *op. cit.*, p. 43-44.
[3] J. Genet, *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 158. C'est aussi de cette manière qu'il faut interpréter la supplication de Judas à Pierre dans *Barabbas* de Ghelderode : « Si tu es mon frère, si tu m'aimes, crache sur moi », *op. cit*., p. 148.
[4] J. Genet, *Elle*, *op. cit.*, p. 447.
[5] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 711.
[6] « L'accueil du public est assez favorable, même si les incartades de l'auteur scandalisent quelques abonnés », remarque G-D. Farcy à propos de la création de la pièce, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 265.

tous », comprenant que ce « monstre » lui a enseigné « la charité de la chair »[1]. Le dénouement constitue donc une réponse à l'injonction formulée au début de la pièce par Du Marquet à Pic-Saint-Pop : « Décidons une bonne fois pour toutes de notre politique à l'égard de la peau »[2].

La mise en scène, délivrée de la bienséance, de la pudeur, met l'accent sur la nécessité de laisser le corps s'épanouir, s'assumer afin de s'ouvrir à celui de l'autre. Son expression permet sa libération ; ainsi, accepter son corps et son malaise constitue une étape nécessaire : à la chair souffrante succède la chair sensuelle, érotique.

La sexualité

Les auteurs revendiquent le choix de l'érotisme et lui accordent une grande importance dans leur œuvre. Boris Vian, dans un texte intitulé « Utilité d'une littérature érotique », en propose plusieurs définitions. « Etymologique », d'abord : elle est une littérature « traitant de l'amour »[3] et désigne « toute œuvre d'art donnant au lecteur le désir d'aimer physiquement, que ce soit directement ou par représentation interposée ». L'amour, poursuit Vian, est « le centre d'intérêt de la majorité des gens sains » : « barré et entravé par l'état », la littérature érotique telle qu'il la définit est « la forme actuelle du mouvement révolutionnaire ». Vian évoque ensuite une seconde définition – « finaliste » cette fois – de la littérature érotique, qui exerce une « action […] sur notre imagination et nos sens ». Le sens courant de l'érotisme est plus précis que son sens étymologique : il fait référence aux plaisirs de la chair, et concerne l'amour dans ses sens sensuel et sexuel. Vian décrit les effets que tout auteur cherche à produire :

> L'écrivain tentera d'attacher son lecteur par les moyens de son ressort ; et l'un des plus efficaces est celui, sans aucun doute, de produire sur lui une impression physique, de lui faire éprouver une émotion d'ordre physique ; car il parait évident que lorsqu'on est engagé physiquement dans une lecture, on s'en détache plus difficilement […][4]

L'écrivain est alors « ce monsieur qui prétend vous donner des sensations de son choix », qui les oriente « vers vos centres de moindre résistance », les dites sensations pouvant se manifester « sous la forme brute du désir ».

---

[1] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit*., p. 215.
[2] *Ibid*., p. 138.
[3] B. Vian, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 367-377. La Bible, explique Vian, non sans malice, fait partie des « grands érotiques », car « on tente de nous inculquer l'amour du Seigneur ». De cette définition très large découle cette conclusion : « il n'y a pas de littérature érotique. Ou plus précisément […] toute littérature peut être considérée comme érotique », p. 385.
[4] *Ibid*., p. 367-372.

A la lumière des réflexions espiègles de Vian, on peut envisager plus clairement pourquoi le théâtre qui nous occupe peut être qualifié d'érotique. Parce qu'il s'efforce « de produire sur [son public] une impression physique, de lui faire éprouver une émotion d'ordre physique »[1], parce qu'il célèbre le corps et sa sexualité, et surtout parce que cette sexualité – fantasmée ou réalisée – mène à un échange intense, ce théâtre est érotique. Dès le début de *Journal du voleur*, Genet prévient son lecteur : « Mon aventure ne sera qu'une longue pariade, chargée, compliquée d'un lourd cérémonial érotique »[2]. Même déclaration, là encore au seuil d'une œuvre, chez Montherlant, qui, dans son Avant-Propos à « Syncrétisme et alternance », énonce « [s]a profession de foi » : « Vivent nos sens ! Eux ne trompent pas »[3]. « Les corps sauvent l'art », répète Montherlant[4], qui énumère les « affinités orientales dans son œuvre », comptant parmi elles la « sensualité », « Trait si oriental [qui] se trouve dans toute l'œuvre […], si abondamment qu'il est inutile d'insister »[5]. Quant à Vian, répondant à des critiques agressives, il fait mine d'abonder dans leur sens avec humour en titrant ainsi sa réponse : « Je suis un obsédé sexuel »[6]. Au début de *La Jument verte*, Marcel Aymé énonce une thèse – par l'intermédiaire de la jument narratrice – qui parcourt toute son œuvre : « Les convictions sincères, religieuses ou politiques, naissaient dans le bas ventre ». L'exemple humoristique du taureau que l'on castre et qui, subitement, n'a plus d'opinions politiques[7], illustre l'idée selon laquelle la sexualité est le moteur de toute action, sans exception. « En matière de confession, affirme Mme Trévière dans *Les Quatre Vérités*, tant qu'on n'a pas abordé les histoires de sexe, on n'a rien dit »[8] ; les intrigues du théâtre de Marcel Aymé sont quasiment toutes centrées sur ce sujet. Dans *Le Goûter des généraux*, la réplique d'Audubon à Léon semble valider la thèse d'Aymé : « on ne peut pas aimer la guerre sans avoir quelque chose de détraqué du côté sexuel »[9].

---

[1] Il y a, chez Ionesco, une « réduction à l'organique et au pulsionnel », M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 923.
[2] J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 10.
[3] H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 17.
[4] Montherlant cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit*., p. 260.
[5] *Ibid*., p. 383. « Il y a une épouvante de la chair chez Montherlant », constate P. Sipriot, mais « La sensualité est utilisée comme un effet extraordinaire de sensibilité. Le sexe donne l'idée d'un état où l'esprit est plus vif, le corps excité », *ibid*., p. 281. « *Les Olympiques* firent scandale » : en décrivant les sportifs à une époque où le sport était réduit « à sa valeur éducatrice, morale et nationale », « Montherlant choquait. Il mettait à nu les chairs. Il soufflait aux narines de ses lecteurs les odeurs du corps en plein effort », explique P. Sipriot, p. 252-255. « L'erreur intellectuelle de Montherlant c'est bien son corps qui en est responsable, la divination de son corps. Je ne sais pas d'exemple plus frappant, plus imagé, du méfait capital de l'individualisme », estime Henri Ghéon dans *L'Action française*, 5 juin 1924. Quant à Montherlant, il s'explique ainsi en 1924 : « j'étais dans la nécessité de consacrer un livre au corps. […] le corps [tient la première place] dans les deux *Olympiques* […] ; les entrailles dans un livre de poèmes d'amour », p. 259.
[6] B. Vian, « Je suis un obsédé sexuel », *Œuvres. Tome quatorzième*, *op. cit*., p. 449.
[7] M. Aymé, *La Jument verte*, *op. cit*., p. 199.
[8] M. Aymé, *Les Quatre Vérités*, *op. cit*., p. 416.
[9] B. Vian, *Le Goûter des généraux*, *op. cit.*, p. 1117.

Plus qu'une source de plaisir, « l'érotisme est un élément permanent de la vie sociale et correspond à un besoin profond du corps »[1], affirme Vian. Pour les auteurs, l'érotisme joue donc un rôle essentiel dans le rapport aux autres et dans la possibilité d'un échange fructueux. Sartre, s'il confie des réticences personnelles face à la sexualité, fait de cette dernière le thème de nombreuses œuvres[2]. Comme Vian, il a conscience que « Les adultes ont besoin d'une littérature obscène […] comme un allégement de la force oppressive des conventions », « la littérature érotique » jouant « un rôle éducatif et stimulant » et pouvant « tenir l'emploi de palliatif »[3].

Le théâtre est le lieu qui rend son pouvoir aux corps, les rendant physiquement présents et permettant leur rencontre. « Le théâtre est fait de chair »[4], affirme Lemarchand, agacé par un côté dogmatique et théorique qu'il décèle dans le théâtre de son époque. Barthes souligne la spécificité de cet art et son rapport profond au corps et à l'érotisme :

> Le théâtre [...] est le lieu même de la vénusté, c'est-à-dire d'Eros regardé, éclairé [...]. La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation […] il suffirait d'être fou un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez.[5]

Le scandale théâtral est l'évènement qui mène à ce type de réaction exceptionnelle : il est le moment où la distance physique entre les hommes, entre les corps, peut être abolie. C'est ce qui explique l'aversion de Rousseau pour le théâtre : il en a saisi la fonction charnelle, émotive, et la condamne dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. C'est précisément ce que Rousseau reproche au théâtre qui le rend précieux aux yeux des dramaturges de notre étude ; Audiberti se réjouit que « de tous les arts le théâtre permet[te] la plus vive, la plus charnelle rencontre entre l'auteur d'une œuvre et ceux qui doivent l'absorber »[6]. Quant à Ghelderode, il assume le versant nettement érotique et

[1] B. Vian, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 379.
[2] Seul Sartre émet des réserves sur le caractère positif de ce type de rapports. Selon lui, le rapport sexuel menace l'identité, c'est pourquoi il y répugne : « une sexualité pleine suppose un double rapport [...] chacun prend et est pris » ; il prend l'exemple de l'enlacement, puis explique que lui a du mal à accepter la réciprocité, et qu'il aime « être actif », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, *op. cit.*, p. 399. Ce sentiment concerne cependant sa vie privée et ne se transpose pas tel quel dans son rapport au public, dont il accepte le pouvoir et le rôle primordial. J-P. Boulé montre à quel point l'érotisme est présent partout dans ses textes, de *L'Etre et le Néant* aux *Mains sales* en passant par *Huis clos* et par ses biographies de Baudelaire et de Flaubert, Article « Erotisme », *Dictionnaire Sartre*, *op. cit*., p. 162.
[3] B. Vian, « Utilité d'une littérature érotique », *op. cit*., p. 382-383. Vian s'appuie alors avec humour sur l'exemple de Don Juan dans *Les Exploits d'un Jeune Don Juan* d'Apollinaire : le personnage ayant fait un enfant à sa tante et à sa sœur explique avoir accompli « un devoir patriotique, celui d'augmenter la population de [s]on pays ».
[4] M. Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée, op. cit.*, p. 69.
[5] R. Barthes, « Eros et le théâtre », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1995, p. 80-81.
[6] G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, *op. cit.*, p. 284.

« dionysiaque », précise-t-il, de ses pièces : « Pourquoi n'y aurait-il rien que l'amour ? Mon théâtre est sexuel et sensuel »[1].

A l'érotisme assumé de ce théâtre s'oppose l'hypocrisie d'une société qui nie le corps et sa sexualité. Les dramaturges dénoncent la fausse pudeur, la pruderie qu'ils observent chez leurs contemporains, hypocrisie bourgeoise, d'après eux. Selon M. Lecureur, Marcel Aymé vivait douloureusement les attaques contre son œuvre – on dénonçait sa « complaisance dans la crudité », estimée « insupportable » –, et plus particulièrement les reproches de sa sœur à propos de *La Jument verte* : « je n'avais pas pensé que les « propos » te choqueraient. Je m'étais flatté de pouvoir parler avec une saine liberté des questions sexuelles ». « J'étais si peu à l'aise dans ma réputation de pornographe », lui confie-t-il : « je ne suis pas du tout, comme tu l'écris […], « un obsédé de la question érotique » ». Aymé retrouve néanmoins son sens de l'humour, ajoutant ceci : « Naturellement, je ne vais pas jusqu'à ambitionner que tu me tiennes pour un puritain. Cela m'ennuierait d'ailleurs presque autant ». Dans un article ayant pour titre « Couvrez ce sein », il se justifie à nouveau, expliquant que « *La Jument verte* ne faisait que dénoncer des maux comme l'hypocrisie et la pudeur maladive »[2]. Aymé, Montherlant[3] et Cocteau se donnent le même programme : « la pudeur, celle-là surtout, qu'elle soit maudite ! » [4], s'emporte Montherlant dans « Syncrétisme et alternance » ; « Vive de l'impudeur »[5], s'exclame Aymé dans un article intitulé « Décence ». Quant à Cocteau, fatigué par « ceux qui voient des inconvenances où il n'y en a pas »[6], il affirme, dans *Journal d'un inconnu*, vouloir « être un perpétuel attentat contre la pudeur »[7].

Leur théâtre caricature le puritanisme et l'hypocrisie sur le sujet de la sexualité pour en révéler le ridicule et les dangers. Ghelderode situe *Sortie de l'acteur* dans un théâtre,

[1] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 20.
[2] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 173-179.
[3] Montherlant, après la création de *Demain il fera jour*, est agacé par les réactions indignées des spectateurs, et les accuse d'hypocrisie : « pourquoi […] les gens qui écoutent ma pièce feignent-ils d'en être scandalisés ? », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 752.
[4] H. de Montherlant, « Syncrétisme et alternance », *op. cit.*, p. 30. Montherlant, évoquant *La Mort qui fait le trottoir* (*Don Juan)*, raconte qu'« A la quatrième représentation, les spectateurs osent hurler quand Don Juan reçoit le contenu des pots de chambre que les ménagères renversent sur sa tête » ; selon lui, il s'agissait d'« « une cabale » organisée par une dizaine de personnes pour faire croire à une hostilité du public », P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 374. Montherlant raconte aussi que dans *La Reine morte*, « la phrase d'Inès, sur sa sueur, est sautée par la plupart de ses interprètes à la Comédie-Française. De la sueur ! Quelle grossièreté ! Une sociétaire à part entière ne sue pas ! », *Notes de théâtre, op. cit.,* p. 1372.
[5] M. Aymé, « Décence », *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, p. 1232.
[6] J. Cocteau, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, *op. cit*., p. 779-780. Laubreaux dénonçait chez Cocteau « un besoin maladif d'étaler son vice et sa crotte », C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit*., p. 566. Quant à Soupault, « il fustige les « vaudevilles obscènes » », parmi lesquels il compte *Les Parents terribles*, regrettant que le public réclame « des pièces qui rapportent de l'argent, même et surtout si ce sont des cochonneries », cité par M. Autrand, « Philippe Soupault : un théâtre impossible ? », *Présence de Philippe Soupault*, *op. cit*., p. 298.
[7] « La poésie étant l'élégance même ne saurait être visible. Alors, me direz-vous, à quoi sert-elle ? A rien. Qui la verra ? Personne. Ce qui ne l'empêche pas d'être un attentat contre la pudeur, mais son exhibitionnisme s'exerce chez les aveugles », J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, *op. cit*., p. 210.

imaginant la pièce d'un auteur censurée parce que, lui explique Gustave, « on est dans un patelin tout ce qu'il y a de bien », et que la scène supprimée est un « morceau trop excitant, à ce qu'il paraît »[1]. Dans *Les Maxibules*, alors que Yolande parle librement de sa sexualité avec son vieux mari défunt – « Il aimait mon corps [...] j'ai besoin de le dire. Il faut que ça sorte. Ce n'est pas au confessionnal que je peux me débrider. Victor était mon mari. Nous n'étions pas dans le péché non ? Le soir, quand il m'avait prise... » –, Jean-Pierre l'interrompt, choqué : « C'est révoltant ! »[2].

Aymé, Sartre et Vian, afin de mettre en scène le puritanisme, choisissent de situer l'action aux Etats-Unis : dans *La Putain respectueuse*, Fred, après avoir passé la nuit avec Lizzie, veut oublier ce qui le fait se sentir coupable et honteux et pense à étrangler la prostituée : ainsi, « il n'y aurait plus personne pour se rappeler cette nuit »[3]. Dans *L'Equarrissage pour tous*, la fille de l'équarrisseur met au comble de l'embarras un Américain en lui faisant des avances. Quant à Marcel Aymé, il fait la satire du puritanisme[4] américain : dans *La Mouche bleue*, Battandier et Clémentine, un couple français venu passer une nuit à l'hôtel sans bagage, provoquent l'indignation générale ; un pasteur se rend même sur les lieux du crime pour faire la chasse aux « fornicateurs ». Le puritanisme, nuisible selon les auteurs, est déni du corps[5] : il empêche l'épanouissement personnel et l'ouverture au monde. C'est pourquoi leur théâtre s'évertue à forcer la pudeur du public.

Afin de saisir les raisons d'une telle insistance de la part des auteurs sur le thème de la sexualité, il est nécessaire de contextualiser leur théâtre. « Le XX^{e} siècle a inventé théoriquement le corps »[6], résume J-J. Courtine, mais c'est seulement à la fin des années 1960, selon lui, que ce dernier « se mit à jouer les premiers rôles dans les mouvements individualistes et égalitaires de protestation contre le poids des hiérarchies culturelles,

---

[1] M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 228. Ghelderode choisit pour personnage principal de *La Farce des Ténébreux* un puritain, Fernand d'Abcaude, qui atterrit dans un lieu de débauche et s'y ridiculise. Il y rencontre Ludion qui lui révèle l'hypocrisie d'une partie des femmes de la société : « Les puritaines jouent à merveille ! L'important consiste à être publiquement tenues pour vertueuses », *op. cit*., p. 300.

[2] M. Aymé, *Les Maxibules*, *op. cit*., p. 841.

[3] J-P. Sartre, *La Putain respectueuse*, *op. cit*., p. 211. Même hypocrisie de la part d'un client du bordel dans *Les Paravents* ; dans le quatorzième tableau, Malika met ce dernier face à la réalité : « Tu as honte ? C'est que tu as été heureux » ; le client l'insulte et lui ordonne de se taire : « Ta gueule ! », *op. cit.*, p. 716. Souvent, c'est l'homme qui ne supporte pas la libération du corps féminin, lieu de répression. Dans *Concert dans un œuf* d'Arrabal, Li avoue crûment à Filtos qu'elle aime coucher avec des hommes ; celui-ci, qui venait lui-même de lui confier qu'il aimait coucher avec des femmes, est subitement perturbé : « tu sais, c'est très mal […] ce sont des choses… *(Il hésite)* d'obsédés sexuels », *op. cit*., p. 343.

[4] Dans *La Jument verte*, Aymé fait de Ferdinand un tyran de sa propre famille, obsédé par la volonté de nier le corps : après avoir trouvé un traité d'éducation sexuelle dans les affaires de sa fille, il la prive de dessert, *op. cit*., p. 95.

[5] P. Jourde constate dans l'art contemporain la persistance d'un « puritanisme, en dépit des apparences » qui, selon lui, « affecte aussi la représentation du corps » et explique l'importance de la « démonstration de haine et d'exorcisme du corps », *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*, *op. cit.*, p. 355.

[6] J-J. Courtine, *Histoire du corps 3*, *Les mutations du regard, le XX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 3.

politiques et sociales héritées du passé »[1]. Avant cette période, le « scandale de la chair » est courant, attestant d'une difficulté à évoquer le corps et à l'entendre ou voir évoqué[2]. Ainsi, le corps semble encore être un sujet délicat à l'époque où les auteurs sont joués ; exhibé, clamant son désir et recherchant les plaisirs, ne niant pas ses besoins, il choque encore[3]. Geneviève Beauvarlet, évoquant la représentation au Théâtre Verlaine de *J'irai cracher sur vos tombes* de Vian, situe la pièce dans un contexte peu propice à la célébration du corps :

> Ce n'est pas le meurtre qui va scandaliser, mais la description des ébats érotiques entre Lee […] et ses victimes […] Car dans la France de la Libération, le plaisir n'a, en théorie, aucune place. On ne fait officiellement l'amour que parce que c'est le seul moyen d'assurer la repopulation du pays… Vichy disait aux Français : vous avez trop joui, il faut payer. En 1946, les Français continuent de payer.[4]

Il faut probablement relier cette politique de culpabilisation et de condamnation du scandale à une culture et à une morale chrétiennes – encore influentes à l'époque – qui rejettent le règne de la chair et les plaisirs[5]. Au début des années 1950, le Vatican condamnait officiellement la littérature exaltant la sexualité.

Malgré leurs propos et mises en scène sur la sexualité, les auteurs sont touchés par cette politique de culpabilisation ; le poids de la religion les affectait, quoi qu'ils en disent. J. Decock explique que pour Ghelderode, « Tout le monde est coupable »[6]. Même sentiment chez Ionesco – « Je suis né coupable »[7] –, sentiment venant d'une éducation religieuse stigmatisant l'« enlisement de l'homme dans l'érotisme ». Les pièces portent la trace de ce sentiment de culpabilité, mais manifestent le désir de s'en libérer[8]. La loi de ce

---

[1] *Ibid*., p. 8.

[2] Quant à Madame Prudent, la belle-mère du personnage de l'auteur dans *Les Poissons rouges* d'Anouilh, elle parle de son mari décédé et de la culpabilité qu'elle ressentait auprès de lui : « J'ai eu tant de plaisir avec lui, que j'en étais quelquefois honteuse. […] Le plaisir, quand on est une honnête femme, cela ne vous laisse jamais la conscience tranquille », *op. cit*., p. 785.

[3] J-J. Gautier, faisant la critique des *Naturels du Bordelais* d'Audiberti, se dit scandalisé par cette pièce « à base d'obsession sexuelle, bourrée de grossièretés », G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 352.

[4] G. Beauvarlet, citée par G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 88-89. Aymé imagine, dans *La Convention Belzébir*, un gouvernement qui s'efforce d'inhiber le désir des hommes ; Edgar le décrit à Arabelle, la femme qu'il aime : « Nous ne sommes plus à l'époque des coucheries et des liaisons honteuses. La Convention Belzébir a rendu vigueur à certaines notions de sérieux, d'honnêteté, de fidélité à la foi jurée. Les histoires d'adultère, d'inceste, c'est à jamais fini, dépassé. Il n'est même pas permis d'y penser », *op. cit*., p. 1023.

[5] Selon P. Ricœur, la moralité, en condamnant le désir, condamne aussi la nature et ajourne la satisfaction que l'agent cherche dans l'action ; il faut donc, selon lui, une « dé-moralisation de la conscience », *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 401.

[6] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 71.

[7] E. Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1982, p. XXIII.

[8] Dans *Les Mouches*, Jupiter emprisonne les habitants d'Argos dans le repentir : « tâche de crever dans le repentir. C'est ta seule chance de salut », ordonne-t-il à un personnage de vieille femme ; « ils se sont engagés dans la voie du rachat. Laissez-les », dit-il à Oreste, qui choisit de s'opposer à la religion pour libérer les hommes de la culpabilité, *op. cit*., p. 8-9. La lutte contre le désir, dans ce théâtre, est vaine ; les personnages qui contiennent leurs envies finissent toujours par y céder avec éclat, provoquant le plus souvent un scandale

théâtre semble résumée dans une vérité prononcée par le personnage de l'écrivain dans *La Fourmi dans le corps*, au moment où il présente son spectacle, mettant en scène « l'inextricable combat de l'homme et du corps de l'homme »[1] : « Le corps, d'ailleurs, gagne toujours »[2]. De cet écrivain, qui n'a qu'un rôle secondaire, Audiberti dit qu'il est un « personnage plus ou moins ecclésiastique, au service de la communauté »[3] : cette précision est essentielle, permettant de saisir les liens étroits entre l'acceptation du corps et la notion de communauté. La religion est ici dépassée par le théâtre.

Si les auteurs scandalisent encore, c'est parce qu'ils confèrent à la sexualité une valeur morale et sociale déterminante dans l'élaboration d'une communauté. Ce qui pose problème aux spectateurs, c'est précisément la juxtaposition de deux termes qu'on oppose traditionnellement : sexe et morale. Anouilh, dans *La Répétition*, remet en cause cette opposition par une tirade du personnage du comte :

> Je suis au milieu de ma vie et je n'ai pas encore eu la force de me refuser un plaisir ! […] Pardon. J'ai dit le mot qu'il ne fallait pas dire. […] Je ne sais d'ailleurs pas quelle conjuration de cagots et de vieilles filles a pu réussir en deux siècles à discréditer le mot plaisir. C'est un des mots les plus doux et les plus nobles de la langue. Je ne suis pas croyant mais si je l'étais, je crois que je communierais avec plaisir. Le mal et le bien, aux origines, cela a dû être ce qui faisait plaisir ou non – tout bonnement. Toute la morale de ces cafards repose précisément sur ce petit mot fragile et léger qu'ils abhorrent.[4]

Si les dramaturges choquent, c'est aussi parce que les formes de sexualité qu'ils mettent en scène sont le plus souvent interdites ou fortement réprouvées : leur théâtre est presque étranger à la sexualité dite « normale ». L'inceste, comme l'adultère[5], l'homosexualité, la masturbation[6] ou encore la prostitution[1], en sont des formes réprouvées par la société.

---

retentissant. Les pièces d'Aymé mettent en scène le désir interdit au moment où il ne peut plus être contenu. Dans *Louisiane*, Lorna a enfoui en elle son fantasme d'avoir une aventure avec un Noir jusqu'à ce que Jessie l'encourage à le réaliser, aidant à l'éclat d'un scandale familial qui s'étend à toute la ville. Le théâtre de Ionesco insiste aussi sur cette question. Dans *Victimes du devoir*, Madeleine, épouse bourgeoise et conservatrice, se transforme de manière spectaculaire en tentatrice, contre toute attente. Dans *Les Chaises*, le personnage de la Vieille, épouse fidèle, est en proie à une métamorphose similaire : subitement hystérique, elle éclate d'un « rire de vieille putain ». Vian, enfin, imagine une situation semblable dans *L'Arrache-cœur*, avec la « gesticulation obscène » de Clémentine dans sa salle à manger : « Je croyais bien pouvoir m'en passer », regrette-t-elle, *op. cit*., p. 604.

[1] « Quelqu'un propose-t-il un sujet plus aigu ? », ajoute le personnage de l'écrivain, J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit*., p. 161.

[2] *Ibid*. Fernand d'Abcaude, le puritain de *La Farce des Ténébreux*, finit lui aussi par céder à l'appel du corps d'une femme, et pas n'importe laquelle : Emanuèle, une actrice, parvient à provoquer la libération sexuelle de Fernand. Ghelderode semble ainsi célébrer les pouvoirs du théâtre à travers l'influence de ce personnage sur un homme fermé à l'idée du plaisir. La scène érotique est même surprise par d'autres personnages – figures de spectateurs voyeurs –, dont l'un d'eux, Ludion, s'exclame : « Scandale ! Non, merveille ! », *op. cit*., p. 312.

[3] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, *op. cit.*, p. 135.

[4] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 852.

[5] Voir le chapitre « Familles, je vous hais ».

[6] La nouvelle « Intimité » de Sartre choqua au moment de sa publication : un personnage féminin revendiquait le fait de se masturber – « le plaisir il n'y a que moi qui sache me le donner » – et parlait librement de sa sexualité, de ses désirs. Quant à Genet, il précise que « [l']œil [des bonnes] est pur, puisque

A une époque où, malgré une nette évolution, l'homosexualité continue de déranger[2], elle fascine les dramaturges qui l'envisagent différemment, la reliant paradoxalement à l'idée de la communauté. C. Arnaud explique que si « l'homosexualité n'est pas […] honteuse en France », notamment grâce à Rimbaud, Verlaine et Proust, « La morale républicaine réprouvait autant que la chrétienne la stérilité, le narcissisme et les anomalies supposées des homosexuels »[3]. Quant à D. Fernandez, il rappelle que l'année de parution du *Livre Blanc* de Cocteau fut « encore une année d'hétérosexualité triomphante »[4] menée entre autres par Claudel, les communistes ou encore les surréalistes. Avec l'arrivée de Genet, l'homosexualité s'exhibe, se revendique ; elle est pour lui, ainsi qu'il l'explique dans une lettre à Sartre[5], une volonté d'« altérer la sexualité », mais aussi « un refus de continuer le monde »[6]. L'homosexualité serait alors à l'origine d'un scandale de mœurs visant à contester le monde[7], à se placer en marge de la société. L'homosexuel serait un être d'exception : c'est le point de vue proustien. Cette image stéréotypée est dépassée par Gide, qui s'appuie sur des exemples empruntés à l'Histoire et à la nature pour montrer la normalité de l'homosexualité, moins vécue comme une singularité que comme une qualité assumée. Les dramaturges qui nous occupent semblent partagés entre les analyses proustienne et gidienne de l'homosexualité.

Si Genet va plus loin – il peuple son œuvre d'homosexuels fascinants, criminels, provocateurs, travestis avec outrance, exhibant leur sexualité[8] –, il n'en va pas de même pour les autres auteurs, qui semblent vouloir atténuer le caractère asocial et scandaleux de l'homosexualité. Sartre, s'il a débattu sur le sujet avec Genet, ne la met pas en scène : le passé d'Inès est seulement évoqué dans *Huis clos*, et son désir pour Estelle est contenu. Quant à Cocteau et Montherlant, ils font preuve d'une même pudeur concernant leur vie

---

tous les soirs elles se masturbent », *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 125. Cocteau, enfin, a réalisé des dessins représentant de jeunes hommes en train de se masturber.

[1] Voir le chapitre « Ah ! non, le théâtre est tout de même autre chose qu'un lupanar ».

[2] On sait à quel point l'homophobie était courante, émanant de groupes ou d'idéologies aussi divers que le nazisme ou le surréalisme. En 1933, l'assassinat d'un conseiller municipal parisien homosexuel avait eu un grand retentissement.

[3] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 71-72.

[4] D. Fernandez, « Préface », *Le Livre blanc*, *op. cit.*, p. 7.

[5] A. N. Leak rappelle combien Sartre était fasciné par l'homosexualité, qu'il met en scène dans plusieurs textes, dont « L'Enfance d'un chef » et *Huis clos*. Sartre ne l'envisage pas comme une perversion et ne croit pas à une explication biologique de l'homosexualité : elle est selon lui l'expression d'un libre choix, Article « homosexualité », *Dictionnaire Sartre, op. cit.*, p. 223. Lors d'un entretien, il confie avoir découvert en lui une « vague tendance homosexuelle », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974, op. cit.*, p. 374.

[6] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 385.

[7] La contestation du monde se ferait par le choix du même (le même sexe, le même sang). C'est l'hypothèse formulée par F. Héritier : ce qui choque dans l'homosexualité comme dans l'inceste, c'est bien sûr le contact des corps, mais surtout « la mise en contact d'humeurs de fluides identiques », dans la mesure où « nos sociétés répugnent à la mise en rapport de l'identique » ; la différence leur est indispensable pour qu'il y ait (re)production, création, F. Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste, op. cit.*, p. 15.

[8] *Splendid's*, *'adame Miroir*, *Le Bagne*.

privée, et n'évoquent presque pas ce thème sur scène[1] : certes, il est dit de Malatesta qu'il avait une liaison avec son « gendre Camerino lorsqu'il était un adolescent »[2], mais il s'agit d'un passé évoqué rapidement. *La Ville*, enfin, met en scène l'amour d'un abbé envers un jeune garçon, mais, là encore, Montherlant reste dans la « litote » qui lui est si chère et ne prête pas à de Pradts une liaison charnelle avec son élève. Peut-être l'audace réside-t-elle, paradoxalement, dans la tendresse de l'homme d'église pour le jeune homme, tendresse qui anoblit un sentiment condamné. Quoi qu'il en soit, l'homosexualité, telle qu'elle est représentée par les auteurs, n'est pas la forme de sexualité la plus transgressive, ni celle qui a le plus scandalisé le public, dans la mesure où les auteurs, paradoxalement, s'efforcent d'intégrer l'homosexuel à la société. Ce qui dérange davantage, c'est la mise en scène d'une sexualité violente, d'un désir déchaîné, sans limite, qui implique certes une perte de contrôle et le désordre, mais surtout un contact intense avec les autres.

Envisager ainsi la sexualité, c'est renvoyer au public une image déplaisante de lui-même, celle d'une animalité inquiétante qui lui échappe, mais qu'on veut le pousser à assumer. Tout en provoquant l'indignation des spectateurs, « Le fauteur de scandale, explique Aymé, exerce sur le public un attrait sensuel », un « mouvement d'obscure animalité »[3] ; autrement dit, il incite le public à libérer ses instincts, à s'ouvrir à son propre plaisir et aux corps des autres, évoquant « la « bête » en nous qui ne gagne rien à être reléguée dans les ténèbres où elle devient inquiète, hargneuse et parfois précoce ». Aymé, décrivant « une espèce de rut intermittent avec des intervalles de calme plat »[4], suggère un érotisme bestial qu'il retranscrit dans son théâtre[5]. Dans *La Mouche bleue*, Ireton, directeur du rendement dans l'entreprise, voit soudain une mouche qui semble déclencher son délire. Se prenant alors pour un éléphant en manque de femelle, obsédé par la nécessité de se reproduire, il est emmené par les infirmiers. C'est l'éléphant qui sert de prétexte à l'expression du désir, la mouche étant le signe que la raison vacille. Octave, dans *Clérambard*, perd le contrôle de lui-même, fou de désir pour la Langouste : « Rien ne compte plus pour moi, famille, considération, argent, héritière, sécurité. […] Je m'en fiche,

[1] Voir le chapitre « La pudeur et son rapport avec le scandale au théâtre ». Cocteau évoque son homosexualité au début du *Livre blanc* : « Les expériences dangereuses, le monde les accepte dans le domaine de l'art parce qu'il ne prend pas l'art au sérieux, mais il les condamne dans la vie », « Mes malheurs sont venus d'une société qui condamne le rare comme un crime et nous oblige à réformer nos penchants », *op. cit.,* p. 95. Comme Cocteau, Montherlant fait preuve de discrétion, exception faite du texte « Le Goût du courage », adressé aux « écornifleurs », aux « irréguliers », qu'il incite à assumer leur homosexualité, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 154. C'est Roger Peyrefitte qui dévoile l'homosexualité de Montherlant dans les *Propos secrets*, créant la surprise, Montherlant s'en étant défendu dans plusieurs textes comme d'une calomnie, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I, op. cit.*, p. 43.

[2] H. de Montherlant, *Malatesta*, *op. cit.*, p. 475.

[3] A. Schaffner, « Silhouettes du scandale : de Marcel Aymé à Céline », *Quel scandale !*, *op. cit.*, p. 35-36.

[4] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 35.

[5] Dans la pièce *Sortie de l'acteur*, le personnage de Rosa aime le théâtre parce qu'« il y a la chaleur animale », M. de Ghelderode, *Sortie de l'acteur*, *op. cit*., p. 226.

pourvu qu'un jour je sois satisfait, […] que je me délivre de cette souffrance qui est en moi comme une bête… une sale bête d'araignée dégoûtante que je m'épuise à contenir »[1]. La métaphore de l'araignée invite à relire une scène précédente au cours de laquelle Octave torturait avec cruauté une araignée trouvée dans le salon : elle est le symbole animal de son désir coupable qu'il parvient enfin à exprimer. Osant avouer à son père son sentiment, il se met à proférer des obscénités, ne semblant plus se contrôler, et provoquant l'indignation de Clérambard[2].

C'est peut-être Montherlant qui va le plus loin dans l'expression d'un retour à l'animalité avec la pièce *Pasiphaé*[3], dont le personnage éponyme a une relation charnelle avec un taureau[4]. Pascale Alexandre montre comment Montherlant, s'il a recours – comme Cocteau, Giraudoux et Anouilh – aux mythes, puise, contrairement à eux, dans le moins connu, le plus archaïque et le plus transgressif[5] : il ne cherche ni à moderniser le mythe par des anachronismes par exemple, ni à le parodier, mais en fait une lecture très personnelle. La liaison zoophile de Pasiphaé avec la bête témoigne du désir de réconcilier l'homme avec la nature, de fusionner de manière charnelle avec le monde[6]. Assumant son désir, l'homme sort avec éclat d'une solitude et d'une frustration qui le coupaient du monde.

L'image de l'homme qui redevient animal – jusqu'à s'unir avec lui – permet aux auteurs de penser les rapports possibles entre la salle et la scène. A cet égard, la corrida, « langue qui parle avec le corps »[7], fait figure de spectacle idéal pour les auteurs et représente pour eux une communauté dont le théâtre doit s'inspirer[8]. Charnelle, violente et tendre à la fois, faite de conflit et d'amour, elle semble condenser tous les éléments nécessaires à la forme de communication dynamique et intense dont rêvent les dramaturges. La violence du désir, la passion ne sont pas refoulées, cachées, mais exhibées, libérées. « Montherlant sera le premier écrivain français à faire de l'intérieur une

[1] M. Aymé, *Clérambard*, *op. cit*., p. 131.
[2] *Ibid*., p. 119. Ionesco, comme Aymé, fait entendre la voix d'un désir ramenant les personnages à leur animalité : à la fin de *Jacques ou la soumission*, on entend leurs « gémissements de bêtes », *op. cit.*, p. 111.
[3] Pièce créée en 1938 au Théâtre Pigalle par S. Itkine.
[4] Condamnée par la Bible comme un péché équivalent à l'homosexualité, la zoophilie est punie par le même châtiment.
[5] P. Alexandre, « Montherlant et le théâtre antique : l'exemple de *Pasiphaé* », colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010.
[6] « J'ai désiré des bêtes », confie Montherlant dans *Aux Fontaines du désir*. « Montherlant aime les bêtes d'un amour physique » : « Paisibles et chaudes, votre désir va vers elles ; leur puissance n'a pas de freins. Il y a loin d'un plaisir pareil à celui que prend le timide noceur qui fréquente les bordels où les femmes ont le sens de la mesure », écrit Montherlant en 1928, cité par P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 25.
[7] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.,* p. 1013.
[8] Envisagée sous l'angle du conflit dans la deuxième partie de notre étude, la métaphore de la corrida est ici enrichie de sa dimension charnelle, érotique et unificatrice. Comme la boxe, elle implique la forte présence des corps qui se heurtent.

description vraie de la tauromachie, et à faire ressortir ses rapports avec l'érotisme »[1], affirme P. Sipriot. En 1926, lors de la semaine landaise au Vel' d'Hiv', Montherlant fait un discours devant cinq mille personnes :

> Le combat et l'amour s'entremêlent si obscurément qu'on ne sait pas toujours où l'un finit, où l'autre commence. La domination de l'homme sur la bête suppose un fond d'amour de l'homme pour la bête. […] La bête et le bestiaire, seul à seul et qui luttent, c'est une sorte de couple mystérieux dont le désaccord se résout en accord. L'enivrement que l'homme reçoit de cette domination est bien proche de celui de la volupté.[2]

Montherlant interprète la corrida comme le spectacle d'une réconciliation érotique entre l'homme et la bête[3], y voit un exemple séduisant de communauté unie dans l'émotion et, paradoxalement, dans la violence. Comme Montherlant, Cocteau évoque la corrida d'une manière à la fois crue et poétique dans *La Corrida du 1er Mai* : il nous semble que ce texte constitue une belle métaphore des rapports entre le dramaturge et son public. Cocteau a « l'audace de jeter sur la science tauromachique un coup d'œil peu orthodoxe »[4]. Il l'envisage comme un acte érotique, conscient d'aller à contre courant d'une vision de la corrida réduite à la lutte, au combat : « Je sais, d'ailleurs, à quel scandale je m'expose en décrivant ainsi le dernier acte de ce qu'on a coutume de prendre pour un duel » :

> Il n'y a ni lutte, ni duel entre l'homme et la bête, mais la formation d'un couple isolé par le silence d'une double hypnose […] La haine est absente d'une corrida. N'y règnent que la peur et l'amour […] On remarquera, en outre, avec quelle curieuse volupté le couple de la bête et de l'homme s'enroule, se frôle et se caresse […] certains toreros avouèrent que l'estocade provoquait chez eux l'éjaculation […][5]

Permettant l'expression (l'éjaculation), à l'origine d'un équilibre entre l'homme et la bête, la règle et la violence, l'amour et le conflit, offrant ce spectacle à un public passionné et impliqué, la corrida constitue un modèle de communauté. Si, par la poésie et la beauté qu'ils confèrent à la corrida, les dramaturges minimisent la souffrance, la cruauté que présente ce spectacle pour célébrer l'union charnelle des corps, ils insistent au contraire sur

---

[1] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 472. Le fait d'envisager la corrida comme un spectacle profondément charnel, sexuel, n'est pas fondamentalement original : Leiris, dans le chapitre « Lucrèce » de *L'Age d'homme,* souligne les liens entre la corrida et la sexualité. Quant à Bataille, il construit son *Histoire de l'œil* sur cette idée dans les chapitres « Animaux obscènes » et « L'œil de Granero », G. Bataille, *Madame Edwarda ; Le Mort ; Histoire de l'œil*, Paris : UGE, 1977, p. 141-150.

[2] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 360.

[3] Montherlant s'est vanté d'« avoir introduit la bestialité dans la littérature » avec *Les Bestiaires*, *ibid*., p. 25. « Ensemble, tellement ils étaient appareillés dans cette lutte, cette danse, cet embrassement, le taureau et l'homme s'arrêtèrent. Et chacun d'eux faisait son souffle contre l'autre. La possession n'avait pas son sceau, et pourtant elle était accomplie » : c'est ainsi que Montherlant décrit la corrida, *ibid*., p. 365.

[4] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit.*, p. 994.

[5] *Ibid*., p. 1009-1013.

le sadisme et la souffrance engendrés par la torture, envisagée elle aussi par les auteurs comme une forme de sexualité réprouvée.

La torture séduit les dramaturges, proches de la théorie de Bataille exposée dans *Les Larmes d'Eros* en 1961 : l'auteur fait « du supplice et de la peine de mort la base du lien social ». « Ainsi la théorie sacrificielle de la peine de mort fait du bourreau le pivot de la société » : il « est l'horreur et le lien de l'association humaine »[1]. Liée à une pensée de la communauté, la notion de torture est donc explorée par les dramaturges, conscients néanmoins du caractère dérangeant de ce rapprochement et de ses limites. Le sujet est particulièrement délicat à l'époque. Parce qu'elle touche au corps et qu'elle l'atteint dans son intimité la plus profonde, parce qu'elle provoque des souffrances physiques et/ou psychologiques intolérables, elle choque, particulièrement pendant la guerre d'Algérie. Malgré la censure, elle fut vivement dénoncée à la fois dans la presse[2] et par les écrivains[3]. Les auteurs ne cautionnent pas la torture : on connaît notamment l'engagement sartrien dont témoignent entre autres *Morts sans sépulture* et *Les Séquestrés d'Altona*. Vian met aussi en scène ce thème dans toute sa brutalité avec les coups que la famille des *Bâtisseurs d'Empire* assène sans pitié au Schmürz, en qui la critique vit une figure des Algériens persécutés par les Français[4]. Ce qui indigne Ionesco dans la torture physique, c'est qu'elle est un abus de pouvoir[5] : *La Soif et la faim*, *Victimes du devoir* et *La Leçon* mettent en scène des personnages profitant lâchement de leur autorité : les frères, le policier et le professeur torturent respectivement Tripp et Brechtoll, Choubert et la jeune élève. J-F. Louette voit dans la mise en scène de la torture, et, plus précisément, d'une « torture mutuelle », une caractéristique de l'antithéâtre : elle « forme le sujet même de *Huis clos* », et celui d'*En attendant Godot*[6].

A ces exactions barbares se mêlent le désir et le plaisir[7] : c'est en cela que réside le véritable scandale. C'est du moins ce qui est ressorti avec force du colloque « Silence, tabous, mémoires. Les écrivains français et la guerre d'Algérie », organisé à Lyon en

[1] Bataille dans *La Part maudite*, cité par A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 119.
[2] Des journaux tels que *Le Monde*, *Le Canard enchaîné*, *France-Observateur* ou encore *L'Humanité* et *L'Express*, qui dénonçaient la torture à cette époque, furent régulièrement saisis et censurés, forcés de publier des pages blanches à la place des articles prévus.
[3] On pense par exemple à *Contre la torture* de Pierre-Henri Simon, publié en 1957, ou encore à *La Question* d'Henry Alleg, publié en 1959, saisi et censuré. Adamov, dans *La Grande et la petite Manœuvre*, nous fait suivre le calvaire du Mutilé, harcelé par des voix mystérieuses qui semblent responsables de sa dégradation physique : le personnage perd peu à peu ses membres ou leur usage dans une souffrance palpable.
[4] Rappelons aussi la dureté de l'épisode du roman *L'Arrache-cœur* au cours duquel un cheval est crucifié vivant par les villageois, sous le regard horrifié de Jacquemort.
[5] P. Ricœur, après avoir rappelé que dans n'importe quelle situation d'interaction, il existe une dissymétrie, un agent et un patient, définit l'influence comme une « forme douce du pouvoir-sur (jusqu'à la torture) », *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 257. La notion d'influence, étudiée précédemment, est ici négative.
[6] J-F. Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », *op. cit.*, p. 102.
[7] Les deux bourreaux d'Arrabal torturent le mari de Françoise, qui prend du plaisir à entendre les cris de douleur de ce dernier.

2008 : le vrai tabou, le vrai silence, c'est moins la torture que le fait qu'elle était étroitement liée à la sexualité, à l'érotisme. C'est évident dans *La Leçon*, la scène finale du meurtre se confondant avec une scène sexuelle, et dans *Morts sans sépulture*, avec le viol de Lucie par ses tortionnaires. Même association dans *L'Equarrissage pour tous* : les personnages du père et du frère, dont l'inceste avec leur fille et sœur a été évoqué, se mettent à torturer cette dernière dans une scène retranchée. Vian fait part de la censure dont il a été victime, obligé de procéder, dit-il, à la « suppraicion de la torturent […] que geai remplassée par une chatouillure »[1].

Le scandale prend de l'ampleur quand sont évoqués non seulement le plaisir du bourreau, mais aussi celui de la victime : Sartre, s'attardant sur *Morts sans sépulture*, explique ce qu'il a souhaité faire : « J'ai voulu montrer en particulier cette espèce d'intimité qui finit par naître entre le bourreau et sa victime, et qui dépasse le conflit de principes »[2]. L'idée est davantage développée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : Sartre évoque « la pureté [qui] éclatait dans le rapport étroit et presque sexuel du bourreau avec sa victime » ; celle-ci décide du moment où elle donnera des informations, devenant alors complice de son bourreau, et « se précipite de son propre mouvement dans l'abjection », « créature gémissante, suante et souillée, qui demande grâce et s'abandonne avec un consentement pâmé, avec des râles de femme amoureuse, et livre tout ». Le bourreau, de son côté, tente « d'anéantir l'humanité en son prochain. En lui-même aussi par contre-coup ». « Vient un instant où tortureur et torturé sont d'accord », affirme Sartre : la victime est alors à l'image du bourreau. « Mais, demande Sartre pour conclure, qui effacera cette Messe où deux libertés ont communié dans la destruction de l'humain ? »[3]. Si l'on suit ce raisonnement, la torture fait donc accéder les êtres concernés à une forme d'union extrême où se confondent haine et amour, dégoût et pulsions sexuelles.

Quant à Genet, il va jusqu'à faire de la torture un acte amoureux et esthétique, affirmant dans *Miracle de la rose* qu'elle « magnifie celui qu'on enrage d'adorer ainsi »[4]. La torture, acte charnel, est donc en rapport avec la sexualité, mais aussi avec une forme d'amour, d'affection, ainsi que l'expose Arrabal : « On me reproche de mettre en scène le sadisme, le masochisme, mais je crois simplement qu'il y a dans la souffrance une impression de vivre, une exaltation qui naît d'une auto-tendresse […] c'est pour cela qu'on crée les rites de l'amour »[5]. De telles analyses de la torture et de la figure du bourreau ont

[1] B. Vian dans une lettre à J. Lemarchand citée par N. Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris : C. Bourgeois, 1981, p. 360.
[2] J-P. Sartre, *Combat*, 30 octobre 1946, « Autour de « Morts sans sépulture » », *op. cit*., p. 203.
[3] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 263-264.
[4] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 130.
[5] A. Schifres, « Préface », F. Arrabal, *Théâtre I*, *op. cit*., p. 16.

de quoi déranger : érotique, la torture serait à l'origine d'un lien supérieur entre ceux qu'elle concerne, le bourreau comme la victime. Si elle reste une forme de communauté insatisfaisante et négative dans la mesure où elle repose sur un sadisme sexuel auquel le public ne peut accepter d'adhérer, elle a l'avantage de placer ce dernier dans la position à la fois excitante et embarrassante du voyeur. Les spectateurs, exposés à des scènes érotiques violentes, forment une communauté unie par un voyeurisme ambigu.

Au théâtre, le contact entre la scène et la salle est bien plus visuel que tactile. Si les auteurs multiplient les scènes érotiques, entraînant le contact physique des corps des acteurs, ces derniers ne touchent pas les spectateurs, sauf expériences exceptionnelles[1]. Ainsi, au théâtre, l'érotisme entre la salle et la scène a lieu à distance, et prend une forme particulière : le spectateur, dans l'ombre, observe les acteurs, en pleine lumière, exposés à son regard. Le voyeurisme, tel que le définit G. Banu dans *La Scène surveillée*, est une « version non avouable et pulsionnelle de la surveillance »[2]. Or, explique G. Banu, la surveillance n'est jamais neutre : elle est toujours perturbée par la séduction qu'exerce l'être surveillé sur celui qui observe. Elle est un « exercice aux effets imprévus »[3].

S'agit-il pour autant d'un mauvais regard, vicieux car caché, non avoué et non avouable ? Pour Genet, le regard de l'autre est un viol : il est subi, douloureux et violent. Ignoré de celui qui en est victime, il n'agit pas sur la personne regardée, mais produit un effet excitant, jouissif, sur celui qui regarde, lui donnant le sentiment d'une expérience interdite et sensuelle. Au théâtre, tout est différent : le voyeurisme ne s'exerce plus sur l'intime, n'est plus d'ordre privé ; le théâtre est un lieu public qui l'autorise en modifiant ses caractéristiques. En effet, la salle est plongée dans l'obscurité, devenant invisible depuis la scène. Quand elle ne l'est pas, les acteurs évoluent sur les planches comme s'ils n'étaient pas conscients de la présence du public, jouant le jeu. Ce changement fondamental fait des spectateurs des voyeurs, mais des voyeurs non honteux[4]. Le théâtre transforme une pratique définie comme « non avouable » par G. Banu[5] en une norme, une convention admise d'un côté de la rampe comme de l'autre. Le voyeurisme s'exerce donc

[1] On a ainsi analysé l'exemple de la pièce ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* d'Arrabal.
[2] G. Banu, *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 35. Voir le chapitre « Haute surveillance » sur la question de la surveillance détachée de tout érotisme.
[3] *Ibid*., p. 71.
[4] « La honte n'est pas due à ce qu[e le voyeur] soit surpris à voir certaines choses mais plutôt qu'il soit surpris dans cette position qui d'un point de vue narcissique déchoit par rapport à la position debout. Il est surpris dans la fonction de désirer », J-L. Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, 2002, n°16, p. 33-34.
[5] Le public ne peut désormais plus s'autosurveiller et devient un voyeur, ce qui constitue selon G. Banu un « vice bourgeois », *La Scène surveillée, op. cit*., p. 142.

au second degré : il est connu de l'acteur, qui n'est pas observé à son insu, il est pratiqué sans gêne par le spectateur[1].

Les dramaturges semblent encourager le voyeurisme, allant jusqu'à mettre en scène des situations où des personnages observent l'intimité d'une personne ou d'un groupe en éprouvant du plaisir sans être vu. Les dispositifs optiques pour se cacher sont multiples, mais ne révèlent pas forcément un sentiment de honte de la part du voyeur. Dans *Les Mouches*, Jupiter décrit l'attitude coupable des habitants d'Argos au moment du meurtre : « [les gens d'Argos] n'ont rien dit encore, ils ont baissé leurs paupières sur leurs yeux retournés de volupté, et la ville tout entière était comme une femme en rut ». Plus loin, il s'en prend à une vieille femme : « tu t'es mise aux aguets derrière tes rideaux, le souffle coupé, avec une drôle de chatouille au creux des reins »[2]. La cérémonie des morts est instituée pour permettre aux habitants d'exprimer leur repentir. Le voyeurisme et le plaisir qu'il provoque, condamnés par le pouvoir incarné par Jupiter et Egisthe, miment ceux des spectateurs.

Au voyeurisme malsain, honteux se substitue un voyeurisme assumé, source de plaisir[3]. Dans *Concert dans un œuf*, « la femme d'un certain âge regarde sans aucune gêne à l'intérieur » pour observer les rapports sexuels entre l'homme et Li, « mont[ant] sur la chaise et regard[ant] à travers la fente des rideaux ce qui se passe à l'intérieur ». Plus loin, Arrabal multiplie le nombre des voyeurs : « Les femmes entrent sur la pointe des pieds – en tâchant de ne pas faire de bruit » ; « A travers une fente [l'homme d'un certain âge] regarde à l'intérieur. Pour mieux voir il sort un monocle »[4]. Au sans gêne de la vieille femme correspond, dans *Le Couronnement*, celui de Kardo et de Malderic, qui, « effrontément, regardent ce qui se passe derrière le montant du lit » dans lequel un couple s'ébat. Bien plus, « Ils regardent avec une longue vue » et « poursuivent leur examen avec

[1] Afin de déstabiliser le spectateur, qui se sent pleinement légitime dans son rôle de voyeur, les auteurs offrent à son regard des scènes susceptibles de créer son malaise, de le pousser à assumer à la fois la gêne et le plaisir que lui procure le spectacle de scènes érotiques. Cela peut passer par la nudité : Ludovic, dans *Les Maxibules*, « est tout nu », *op. cit*., p. 854. Dans *Le Mal court*, Alarica, exaspérée, « arrache sa chemise » : « [Mes jambes] n'ont pas peur du soleil des regards », *op. cit.*, p. 69. « La nudité s'oppose à l'état fermé[, elle] est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi », affirme G. Bataille, cité par G-D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti, op. cit*., p. 63. Ainsi, le corps nu sur scène est offert aux regards, il est ouverture vers le public, invité à le contempler et à le désirer.

[2] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 6-7. Notons que dans *L'Être et le Néant*, Sartre aborde la question du voyeur surpris en train de regarder par le trou de la serrure.

[3] L'hypocrisie d'un jugement moral contre le plaisir se trouve ridiculisé dans *La Mouche bleue*, à travers le personnage du directeur. Aymé lui prête un discours moralisateur, condamnant les relations sexuelles illégitimes, s'indignant de la présence dans son hôtel d'un couple de Français sans bagages : « Mon cousin m'a tout raconté, les filles au coin des rues, les chambres d'hôtel à l'heure, les bidets ». C'est soi-disant pour les surveiller que le directeur regarde par le trou de la serrure de leur chambre, n'éprouvant aucune gêne dans ce geste. Finalement, l'attrapeur est attrapé, et ce personnage, croyant dominer, se laisse prendre par le spectacle : « Absorbé, il devient silencieux », se permettant ensuite de commenter ce qu'il voit et d'exprimer sa déception, comme s'il avait espéré une scène plus osée : « Je ne vois pas pourquoi on nous fait un plat de cette science de la luxure qu'ont prétendument les Français », *op. cit*., p. 653-654.

[4] F. Arrabal, *Concert dans un œuf*, *op. cit*., p. 377-393.

des jumelles de théâtre »[1]. Arrabal, par le choix de ce dernier dispositif optique, établit un lien entre ces personnages et le public, susceptible d'utiliser le même type d'appareil pour mieux voir la scène. Il invite ainsi les spectateurs à s'exercer sans complexe ni retenue au voyeurisme et à la jouissance qu'il suscite chez eux comme chez les acteurs. Autre système de surveillance voyeuse mis en scène : le trou du souffleur. Dans *Ne réveillez pas Madame*, Anouilh imagine Tonton, un personnage de souffleur qui assiste aux scènes les plus licencieuses : « je reste toujours dans ma boîte […] *(Il ricane.)* […] j'en ai vu, de mon trou – on ne pense jamais au souffleur – des clins d'yeux dans le dos des autres, des baisers derrière les portants. Tout ça se renifle, se tripote, se file au train ; parce que c'est jeune »[2]. Le personnage, qui observe en toute impunité le spectacle joué sur scène, se confond, par le procédé du théâtre dans le théâtre, avec le public réel.

Ce que les dramaturges cherchent, c'est la transformation de leurs rapports avec le public. On passe d'un voyeurisme dissimulé à un désir de participation de plus en plus affirmé. L'exhibitionnisme et le voyeurisme n'enferment pas chacun dans une posture au théâtre. Les auteurs rêvent l'inversion des rôles : les représentations de scènes voyeuristes permettent au public de réaliser un fantasme, celui de rompre la distance et de prendre part à la scène qu'il observe. J-P. d'Introno cite J. Laplanche et J-B. Pontalis à ce sujet :

> On ne se contente pas de se voir dans le fantasme, on veut se mêler, au mépris de la distance spectaculaire… Le voyeur ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène sans que, dans les formes les plus proches du fantasme originaire, une place puisse lui être assignée.[3]

Ainsi, Lucien Israël a raison de distinguer « trois temps dans cette clinique du voyeurisme : le premier temps c'est voir sans être vu, le deuxième temps c'est surprendre et le troisième c'est le souhait d'être surpris »[4] ; être découvert, c'est entrer dans le jeu. A l'inverse, le dramaturge dirige un regard curieux vers la salle. Les nombreux passages représentant des personnages brisant l'illusion théâtrale pour s'adresser au public visent à permettre à la scène de regarder à son tour les spectateurs[5]. Irma, la patronne du bordel dans *Le Balcon*, est un bon exemple de cette inversion : figure de metteur en scène, elle assiste à tous les ébats qui ont lieu dans son établissement depuis une chambre équipée de miroirs truqués et de viseurs. Ainsi, le regard est réciproque, l'échange a lieu entre les deux espaces de la

[1] F. Arrabal, *Le Couronnement*, *op. cit*., p. 148.
[2] J. Anouilh, *Ne réveillez pas Madame*, *op. cit*., p. 868.
[3] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 79.
[4] J-L. Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *op. cit.,* p. 33-34.
[5] G. Banu raconte que le metteur en scène P. Brook aimait s'installer dans la salle, au cœur du public, afin de l'observer, de capter la « réaction de la salle lorsqu'elle se dérobe à l'autocontrôle et à la réserve imposée », devenant lui-même un voyeur, *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 150.

scène et de la salle, laissant espérer la naissance d'une communauté unie par la représentation dans un rapport presque charnel.

« Ah ! non, le théâtre est tout de même autre chose qu'un lupanar »[1]

Le personnage de la prostituée séduit les auteurs qui s'identifient à elle parce qu'elle est à la fois figure de bassesse et d'éclat[2] ; de plus, elle leur ressemble dans son rapport à l'exhibition et au corps, assumé ; mais surtout, quoiqu'en marge de la société, la prostituée, comme les auteurs, joue un rôle dans le monde. Enfin, elle ne peut être étudiée sans une réflexion sur l'argent. Dès lors, la prostitution semble pouvoir être exploitée comme une métaphore du théâtre, métaphore dont il s'agira d'interroger la pertinence et les limites.

L'éloge de l'invisibilité et de la pudeur, chez les dramaturges, relève de la posture[3], tout comme leur condamnation de l'exhibitionnisme[4], qui mène en réalité à l'idée de communauté. Si la prostitutiée les fascine, c'est précisément parce qu'elle suppose la célébration du corps, de la sexualité. Figure par excellence d'un érotisme assumé, elle aguiche, charme, offre son corps sans fausse pudeur ; en cela, elle est une figure de l'acteur, mais aussi de l'auteur, qui s'exhibe à travers son œuvre[5]. Le rapport entre voyeur et exhibitionniste est l'une des formes que peut prendre la relation entre la salle et la scène. « L'exhibitionniste n'est cependant pas l'envers du voyeuriste ; lui, ce dont il s'occupe principalement, c'est de la jouissance de l'Autre alors que le voyeuriste ne s'en occupe pas en priorité » : « Ce que [l'exhibitionniste] cherche, c'est saisir le moment où apparaît le regard, réussir à capter l'instant où le regard se met en place »[6], précise Jean-Luc Cacciali. Les auteurs encouragent[7] ce type de rapports dans la mesure où ils permettent un plaisir partagé, celui d'être regardé avec désir, celui d'observer sans pudeur et sans nier l'excitation qui en résulte. « L'art est une sorte de scandale, un exhibitionnisme », affirmait Cocteau dans *Le Discours d'Oxford* ; cette formule en dit long sur les relations qu'il

[1] Titre d'un article sur l'adaptation théâtrale de *J'irai cracher sur vos tombes* paru dans *Le Courrier des arts et des lettres*, 23 juin 1948, N. Arnaud, « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » », *op. cit.*, p. 143.
[2] Voir le chapitre « La figure de la prostituée ».
[3] Voir le chapitre « Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil ».
[4] C'est ce que Genet reproche au théâtre de son époque ; après avoir critiqué la « bêtise hautaine des comédiens et des gens de théâtre », la « trivialité », l'« inculture », la « niaiserie » de ce milieu, après avoir regretté l'absence de « gravité » et de « recueillement » qu'il souhaiterait y trouver, il affirme que la « raison d'être » du théâtre est « l'exhibitionnisme », « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op. cit.*, p. 815-816. Ce jugement très sévère sur le théâtre est à lier au goût de Genet pour l'invisibilité, à sa fascination pour le voleur qui agit dans l'ombre, pour la gloire obscure.
[5] Voir le chapitre « La figure de la prostituée ».
[6] J-L. Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *op. cit.,* p. 33-34.
[7] En représentant dans leur théâtre des scènes érotiques de voyeurisme.

souhaite instaurer entre le public et la scène, et nous semble pertinent pour l'ensemble des auteurs de notre étude.

Plus qu'un objet de désir, la prostituée joue un rôle dans le monde et s'y intègre, figure essentielle de la communauté. En effet, certains gouvernements lui reconnaissent une utilité sociale : elle permettrait l'assouvissement des instincts, jouant en cela un rôle comparable à celui souvent attribué au théâtre. Grâce à ses services, les hommes canaliseraient mieux leur agressivité sexuelle, ce qui contribuerait, explique A. Corbin, à maintenir l'ordre[1]. La prostituée aurait donc une fonction cathartique essentielle dans une société qui manifeste une aversion pour des êtres dont elle a pourtant besoin. « Joseph de Maistre prétend assez paradoxalement que la société s'appuie […] sur la maquerelle »[2], rappelle Compagnon. C'est effectivement ainsi que Genet présente Irma dans *Le Balcon* : la tenancière du bordel seule permet le maintien de l'ordre, distribue les rôles ; c'est grâce à elle que la société réduite de la « maison d'illusions » fonctionne. Quant à Putrégina, « la reine des putains » dans *La Farce des Ténébreux*, on organise en son honneur une cérémonie à laquelle assistent l'évêque, le juge, le médecin, le maire, le chef de la police de la ville, venus assister au « service dédié à la mémoire de [leur] fondatrice regrettée »[3]. Pleinement intégrée à la société, elle est remerciée par les magistrats pour ses actions qui ont favorisé l'arrestation de voleurs. Comme Putrégina, Azurine, « Incommensurable putain », est, d'après le personnage de Ludion, qui l'érige en figure bienfaisante pour la société, « de tout point digne de survivre dans le souvenir des nations ! »[4].

La prostituée semble être une figure communautaire, et le bordel le lieu heureux du rassemblement d'une société épanouie. Selon Barthes, « Le modèle du bon contrat, c'est le contrat de prostitution »[5] : l'accord entre les personnes concernées repose sur des termes simples et clairs ; il n'est pas, en théorie, de malentendu possible dans cette relation équilibrée, chacun partant satisfait. Dès lors, la prostitution, fréquemment mise en scène dans le théâtre qui nous intéresse, serait une image permettant d'aider à penser le rapport aux autres au théâtre, la possibilité d'établir une relation intense entre le public et l'auteur. Cette relation repose en grande partie sur la question problématique de l'argent.

Les dramaturges admettent en avoir besoin, l'envisageant comme une donnée nécessaire du théâtre. C'est que leur pratique du théâtre est réaliste, consciente des contraintes. Au personnage du comte clamant avec grandiloquence sa haine de l'argent – « Je hais l'argent » –, Anouilh, dans *La Répétition*, oppose le personnage de Héro qui lui

[1] A. Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e et 20e siècles)*, *op. cit.*, p. 482.
[2] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 123.
[3] M. de Ghelderode, *La Farce des Ténébreux*, *op. cit*., p. 276.
[4] *Ibid*., p. 298-299.
[5] R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit*., p. 62.

rétorque ceci : « Pas de grands mots ! Méprise-le, c'est suffisant »[1]. Le comte lui-même convient de l'utilité de l'argent en discutant avec Lucie, réticente : « Je pense que l'argent vous gêne, mais c'est nécessaire[2] […] Il ne faut pas être trop petite-bourgeoise avec lui »[3]. Vian, enfin, assumant personnellement son besoin d'argent en tant qu'écrivain, se moque des hypocrites niant cette réalité et condamnant les auteurs qui font du journalisme, de la chanson ou de la traduction : « On regrette que ces conseilleurs oublient une vérité élémentaire : *primum vivere*. Il est aisé de créer lorsque l'on a les moyens matériels de vivre ; il est malaisé, sauf rentes, d'avoir les moyens matériels de vivre sans se prostituer plus ou moins ; et si l'on ne veut pas se prostituer, on doit faire un autre métier »[4].

L'image de la prostitution, a priori négative car associée à la vénalité[5], semble ici revalorisée par Vian, présentée comme une activité légitime et nécessaire. Le personnage d'auteur imaginé par Vian dans *Série blême*, James Monroe, semble puni pour avoir voulu se soustraire à la réalité de sa profession en quittant Paris et son public : « A Paris je vivais la vie d'un pauvre vioque / Je pondais des romans comme on fait la putain »[6]. Son départ est synonyme de fuite, il renonce à l'élaboration d'un échange avec ses lecteurs. C'est oublier que l'auteur, comme la prostituée, vit grâce à celui qui le paie. Fascinante, scandaleuse, désirée, la prostituée n'en reste pas moins dépendante du client ; de même, le dramaturge dépend de son public. Sartre admet la dimension vénale de sa profession d'auteur dramatique : « malgré tout on tire profit des autres, puisque ce sont des gens […] qui vont au théâtre […] qui nous font vivre »[7].

Pour d'autres auteurs, au contraire, le rapport à l'argent est torturé, oscillant entre la conscience de sa nécessité et la haine clamée de la corruption et des rapports faussés qu'il entraîne. La prostitution érigée en modèle de la communauté comporte pour eux des limites qui empêchent de l'envisager uniquement de manière positive : elle est liée aux

---

[1] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit*., p. 877.
[2] Dans le premier chapitre d'*Uranus*, Archambaud dit ceci à sa fille : « souviens-toi que, dans la vie, la seule chose qui compte, c'est l'argent. D'ailleurs, sur ce point, ta mère pense exactement comme moi », *op. cit*., p. 10. Aymé ne semble pas condamner le discours réaliste sur le besoin d'argent pour vivre.
[3] J. Anouilh, *La Répétition*, *op. cit.*, p. 869.
[4] B. Vian, « Quelques mots sur *Le Chevalier de neige* », *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, *op. cit.*, p. 233.
[5] La facilité, considérée comme un défaut pour certains, comme un avantage pour d'autres, est aussi ce que plusieurs journalistes antisémites reprochaient au théâtre ; plus exactement, ils condamnaient librement – les articles datent d'avant la guerre – les dramaturges juifs dans leur choix du théâtre, qui révélait, selon eux, leur soif d'argent et de pouvoir. C. Meyer-Plantureux cite notamment le directeur du *Figaro*, Pierre Brisson, pour qui les Juifs choisissent le théâtre parce qu'ils y « recueillent en cas de réussite, les profits d'orgueil et d'argent les plus immédiats » et qu'il satisfait « un appétit de succès bruyant, voire de scandale », *Comoedia*, 16 octobre 1924. En 1928, Lucien Dubech voit dans le théâtre « une proie […] tentante, car sa conquête était facile », *Les Enfants de Shylock, op. cit.*, p. 157-165. Lucratif, facile, scandaleux, le théâtre n'a pas bonne presse chez ces journalistes. Leur propos virulent vise cependant moins le théâtre lui-même que les Juifs.
[6] B. Vian, *Série blême*, *op. cit.*, p. 88.
[7] Le « malgré tout » suppose que, pour lui, la relation entre l'auteur et le public ne se limite pas à l'argent, S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 441.

notions de compromission, de dégradation, de vente, dans la mesure où elle est indissociable de la question de l'argent. Or, des dramaturges tels que Montherlant et Cocteau tiennent des discours virulents contre la vénalité et l'argent, méprisé, jugé indigne d'intérêt[1]. « Seule une profonde grossièreté et vulgarité de nature […] a de « gros besoins d'argent », et c'est pourquoi quiconque, ayant plus que l'aisance, tire encore vers l'argent, m'inspire dédain et dégoût »[2], lance Montherlant. L'art et l'artiste ne doivent pas se laisser contaminer par l'argent, affirme Cocteau, parlant ainsi de lui-même : « Notre acrobate ne saurait devenir célèbre. L'artiste célèbre est un souteneur, richement entretenu par une idée, alors que lui change souvent d'idées et se ruine chaque fois pour elles »[3]. Quant à Genet, il incite le funambule à adopter le même mépris pour l'argent afin de se consacrer entièrement à son art : « L'argent ? Le pognon ? Il faudra en gagner. […] l'argent peut servir, apportant une sorte de pourriture qui saura vicier l'âme la plus calme. Beaucoup, beaucoup de pognon ! Un fric fou ! ignoble ! Et le laisser s'entasser dans un coin du taudis, n'y jamais toucher […] rien ne t'intéressant que ta danse »[4].

A la posture du pur artiste adoptée ou conseillée par les auteurs s'oppose leur représentation accusatrice de la société, vénale et corrompue par l'argent. Dès lors, la figure de la prostituée, image possible du public et de la société, symbolise un monde perverti par l'argent et l'intérêt. Décadence, chute : autant de termes qui rappellent la Babylone de l'Apocalypse, « la Grande Prostituée » condamnée par Dieu[5]. La Bible insiste sur la dépravation des mœurs de Babylone, son orgueil et son mercantilisme, autant de vices qui font d'elle une figure de prostituée envisagée d'une manière négative. Les dramaturges mettent en scène une société gangrénée par l'argent. Dans *Nekrassov*, Sibilot, journaliste à *Soir à Paris*, aimerait gagner plus pour vivre mieux mais se heurte au refus de son patron, Jules[6], manipulateur qui ne feint le dégoût de l'argent que pour éviter d'augmenter son employé. Obsédé par les ventes de son journal, il est prêt à tout pour les accroître[7]. Sartre lui prête néanmoins une belle réplique – certes prononcée hypocritement

[1] Zola, avec le roman *L'Argent*, décrivait les milieux scandaleux de la bourse, des finances.
[2] H. de Montherlant, *Textes sous une Occupation*, cité par H. Perruchot, *Montherlant, op. cit*, p. 240.
[3] J. Cocteau, « Préface pour une réédition du *Potomak* », *op. cit.*, p. 261.
[4] J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 831.
[5] Un Ange constate sa déchéance et annonce son jugement : « Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la grande ! Elle est devenue […] le repaire de tous les esprits impurs […] parce que toutes les nations ont bu du vin de son ardente impudicité, que […] les marchands de la terre se sont enrichis de l'excès de son luxe […] elle sera détruite par le feu, car il est un Seigneur puissant, le Dieu qui l'a jugée […] Ton jugement s'est fait en une seule heure […] elle était rutilante d'or, de pierres précieuses et de perles ; et tant de richesses ont été anéanties en un instant », Apocalypse de Jean, 18.
[6] « Je ne te garderai pas un instant de plus si je te soupçonnais de faire ton métier par appétit du gain », J-P. Sartre, *Nekrassov*, *op. cit*., p. 713.
[7] Même ses actions en apparence charitables sont un calcul : le chèque qu'il remet au Maire de Travadja relève d'une générosité de façade, destinée à faire de la publicité au journal.

– qui pourrait résumer la pensée des dramaturges sur ce sujet : « L'argent n'a pas d'idée »[1]. Le jeu de mots qui déforme un proverbe connu aboutit à une formule remarquable qui oppose l'argent à la création, à l'esprit, à l'art. Sibilot, aussi faible et timide qu'il soit, est celui qui résiste aux tentatives de corruption dont il est victime : sa réaction à l'offre machiavélique de Georges le montre. Alors que ce dernier tente d'acheter son soutien – « tu seras mon Faust […] Veux-tu de l'argent ? »[2] –, Sibilot lui tourne le dos avec dédain, sans même répondre, refusant de se vendre[3].

Les pièces de Marcel Aymé sont un exemple remarquable de dénonciation d'une société corrompue par l'argent et le profit : dans *Les Quatre vérités*, *La Mouche bleue* et *La Convention Belzébir*, le dramaturge représente trois mondes fictifs qui caricaturent la société dans toutes ses bassesses et mesquineries, qui exagèrent ses mensonges, sa déchéance. Dans *La Mouche bleue*, on enferme James et Barbara dans un « bureau de la pensée », afin de les forcer à trouver des idées. La notion de rendement, obsessionnelle[4], touche même les hommes d'Eglise, au service des entreprises. Les auteurs, dont on a souligné l'identification à la prostituée, inversent cette image et la projettent sur le public : comme le Dieu de l'Apocalypse condamne Babylone, par l'intermédiaire de l'Ange, ils condamnent la société, par l'intermédiaire de leurs pièces.

Théâtre et argent s'opposent explicitement dans *L'Impromptu de Paris*[5]. Robineau, commissaire au budget des finances, évoque le succès des pièces de Jouvet et le compare à celui de ses « confrères auxquels [Jouvet] reproche […] l'amour du gain »[6]. Le metteur en scène se défend d'être animé par l'argent, rétorquant qu'« Il y a dans l'ordre, dans la richesse, un élément d'insulte à l'humanité »[7]. L'accusation de Robineau, qui voit dans Jouvet un homme de théâtre à succès et riche, se retourne contre lui : représentant de l'Etat qui ne cesse de rappeler sa fonction au budget des finances et la somme qu'il pourrait

[1] *Ibid.*, p. 712.
[2] *Ibid.*, p. 777.
[3] Don Alvaro offre la même résistance aux propositions séduisantes qu'on lui fait. Alors qu'on tente de le convaincre de partir aux Indes pour s'enrichir et offrir un beau mariage à sa fille, il déplore le mercantilisme et la corruption de son époque : « L'Espagne est ma plus profonde humiliation […] Je n'ai que faire d'un temps où […] la générosité est punie », H. de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, *op. cit.*, p. 614.
[4] Ireton, le directeur responsable du rendement du personnel, veille au bon fonctionnement de l'entreprise.
[5] Le théâtre giralducien dénonce les méfaits de l'argent. Giraudoux fait d'Aurélie, dans *La Folle de Chaillot*, un personnage de juge impitoyable qui châtie une société pour laquelle « l'argent est le roi du monde » : « Ils ont la puissance. Ils ont l'or, et ils sont avides », *op. cit*., p. 986-1001. Celle qu'on appelle « la Folle » décide de supprimer tous ces hommes obsédés par l'argent, s'exprimant dans un vocabulaire apocalyptique : « J'ai à vous parler de la fin du monde », p. 994. Elle parvient à tuer les présidents des conseils d'administration, les représentants du peuple affectés aux intérêts pétrolifères de la nation, tous ceux que l'argent guide. La Folle a des allures de Dieu de l'Ancien Testament, refusant même d'accorder un procès à ces hommes avant que ses complices ne parviennent à la convaincre de le faire.
[6] J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit*., p. 713.
[7] *Ibid.*, p. 722.

accorder ou non au théâtre, il se heurte à l'indifférence de Jouvet qui lui donne une leçon magistrale sur l'art dramatique, dégagé de toute vénalité[1].

Ces auteurs croient-ils vraiment à un théâtre capable de se soustraire à la loi de l'argent, de proposer un échange qui échappe à une dimension économique, qui ne se résume pas à une transaction financière ? Une telle conception du théâtre, naïve, contredit le refus par les auteurs de l'utopie ; elle contredit surtout une comparaison très ancienne établie entre le théâtre et la prostitution, ainsi qu'un rapprochement possible entre les figures de la prostituée et de l'auteur dramatique. Si, pour l'époque qui nous intéresse, le temps où les comédiens n'avaient pas droit à une sépulture est révolu, comme celui des accusations d'amoralité du théâtre, ce dernier n'en reste pas moins un genre critiqué, comme le note encore P. Brook en 1977 dans son ouvrage sur le théâtre, *L'Espace vide* :

> Le théâtre a souvent été traité de prostituée parce que son art était impur. Aujourd'hui, cette affirmation est vraie d'un autre point de vue : cette « putain » se fait payer, mais ne vous en donne pas pour votre argent.[2]

Le propos est virulent et peu à l'avantage du théâtre, reprenant la comparaison entre littérature et prostitution[3]. Selon Marcel Aymé, ce regard sur le théâtre serait typiquement français :

> Alors qu'à l'étranger, le théâtre est généralement considéré comme un moyen d'éducation et traité comme tel, il semble que, chez nous, il soit regardé comme une tare nationale dont la suppression doit faire suite tout naturellement à la fermeture des bordels.[4]

Entaché, le théâtre est le lieu infréquentable de l'exhibition, de l'indécence, de la débauche. Le rapport entre ce dernier et la prostituée est d'autant plus évident si l'on rappelle que les prostituées, dans un emploi vieilli, étaient nommées « les impures »[5]. Souillées par leur sexualité avec de nombreux hommes, par des infections[6], mais aussi par le commerce qu'elles font de leur corps, elles suscitaient le mépris. De plus, la prostitution s'accompagne de simulacres d'affects : dans *La Mort du docteur Faust*, Diamotoruscant,

---

[1] Il semble cependant que Giraudoux soit resté trop prudent, car la pièce ne choqua pas même la critique qui y était pourtant plutôt malmenée. La notice de la pièce précise qu'« on avait expurgé les passages susceptibles d'offenser le public ou de rendre furieux les critiques », *ibid.*, p. 1593.

[2] P. Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 26.

[3] Le théâtre, en particulier, était jugé « impur », au sens de « mélangé », parce qu'il n'était pas qu'écriture, mais aussi mise en scène, interprétation : il mêlait des éléments très divers ; mais surtout, on l'estimait « impur » au sens moral de « souillé » ; ses sujets portés à la scène étaient jugés inférieurs à ceux abordés par d'autres genres élevés comme la poésie.

[4] M. Lecureur, *Marcel Aymé, un honnête homme, op. cit.*, p. 356.

[5] Article « impur », CNRTL.

[6] Dès la III^e^ République, ce qui préoccupe le plus les gouvernements quant à la question de la prostitution est la question sanitaire. La prostitution inquiète plus parce qu'elle augmente les risques de maladies vénériennes que parce qu'elle est contraire à la morale, explique A. Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19^e^ et 20^e^ siècles)*, *op. cit.,* p. 510.

en quête d'émotion et d'échange avec les autres, pense trouver son bonheur dans la prostitution, qui le déçoit durement par le mensonge qu'elle constitue. Le théâtre évoqué par P. Brook serait une forme de prostitution déceptive et artificielle qui ne contente pas le client, le public, qui a pourtant acheté sa place dans l'attente d'une satisfaction.

Les auteurs ont beau essayer de s'élever au-dessus de la question de l'argent, ils sont soumis à ses lois, le théâtre étant, comme la prostitution, dépendant d'elles. La mise en scène de personnages de prostituées essayant en vain d'y échapper montre les limites du modèle de la prostitution. Paradoxalement, dans leurs pièces, la société est vénale, mais la prostituée – qui ne vit que si elle parvient à vendre son corps – est généreuse[1]. Les dramaturges la représentent au moment où elle tente de s'extraire de son asservissement à l'argent. En cela, elle est proche de l'auteur qui cherche à libérer le théâtre des questions matérielles et à sortir d'une relation qui fait de lui-même une prostituée et du public un client. Alice, la jeune prostituée coctalienne qui soutient le baron Lazare alors qu'il faisait un malaise dans la rue, est sensible et désintéressée lorsqu'elle le ramène chez elle pour qu'il se reprenne. C'est son maquereau et amant qui la force à profiter du baron. Elle épouse ce dernier, qui ne veut pourtant « pas faire scandale »[2], car « Un scandale serait grave »[3]. Son amour pour elle lui fait braver le scandale que représente dans son milieu un mariage avec une prostituée. La jeune femme est à la fois l'arnaqueuse scandaleuse et séductrice et la victime soumise à la cupidité de son maquereau. Elle ne parvient pas à échapper à sa condition.

Quant à la Lizzie de Sartre dans *La Putain respectueuse*, « née respectueuse »[4], elle aime les enfants et la vérité. Fred, le policier qui a déjà eu recours à ses services, l'insulte, la rabaisse : « Une putain à dix dollars qui veut dire la vérité ! »[5]. Lizzie, touchée par le Noir qui se réfugie chez elle, accusé à tort d'avoir violé une Blanche, le sauve, malgré les pressions qu'elle subit et les risques que cette action lui fait prendre. Elle s'attache à la vérité, comme ceux qui veulent la réduire au silence s'attachent à leur réputation et à leur pouvoir menacés par elle. Cependant, le dénouement la montre soumise malgré elle au pouvoir : elle se laisse acheter, on la paie pour mentir. Les pièces évoquées, si elles font

[1] Dans *Le Club des menteurs*, Ghelderode imagine le personnage de Luna, ancienne prostituée qui ment à tous sur son passé. Dénoncée par Ben Samuel, qui l'avait aidée à l'époque et ne trouve plus en elle qu'une « ingrate », elle est alors quittée par Saint-Georges, l'un de des amants, un poète écœuré par sa malhonnêteté. Il part en laissant de l'argent sur le comptoir afin de l'humilier, et Luna, toujours vénale, « ramasse les billets de banque », *op. cit*., p. 115-119. Ghelderode reprend donc l'image caricaturale de la prostituée cupide. De même, Soupault, dans *Le Nègre*, imagine Europe, personnage de prostituée négatif représentant « le rêve bourgeois dominé par le culte de l'argent et le conformisme » ; le Nègre la tue, M. Boucharenc, « Préface », *Le Nègre, op. cit*., p. IV.
[2] J. Cocteau, *Le Baron Lazare*, *op. cit*., p. 256.
[3] *Ibid.*, p. 289.
[4] J-P. Sartre, *La Putain respectueuse*, *op. cit*., p. 239.
[5] *Ibid.*, p. 217.

des prostituées des personnages positifs et généreux, concluent sur leur échec : elles ne réussissent pas à instaurer d'autres rapports avec les hommes que ceux que leur profession implique. Ainsi, il n'est pas de miracle ni de fin naïve, et l'argent est un trait définitionnel de la prostitution, comme il est une donnée nécessaire du théâtre.

Peu importe que le théâtre qui accueille les auteurs soit privé ou public, la question de l'argent s'impose, et la loi est le succès financier. Joués dans un théâtre privé, les auteurs doivent remplir la salle sous peine d'être rapidement supprimés de l'affiche. Joués dans une salle subventionnée, ils sont soumis à l'exigence d'un public qui accepte peut-être moins facilement d'assister à un spectacle qui lui déplait. Par conséquent, les auteurs, qu'ils le veuillent ou non, sont obligés d'accorder leur attention aux attentes des spectateurs, de s'expliquer sur leurs pièces, de vendre leur spectacle, de faire parfois des compromissions pour leur plaire, de se censurer pour respecter un minimum la bienséance : autant d'efforts qui naissent d'un constat – fait par Aurora, personnage de prostituée dans *Don Juan* – qui pourrait constituer la conclusion des auteurs : « En commerce, ce n'est pas le patron qui est le malin, c'est le client ! Songez-y »[1]. Le modèle de la prostitution atteint donc ses limites : il oblige les auteurs à renoncer à une image idéale et spirituelle du théâtre, ancré dans des réalités concrètes ; il ne mène pas à une communauté ni à une forme d'échange pleinement satisfaisantes. Retenons néanmoins qu'il va dans le sens d'une assomption des corps et d'un désir d'établir une relation claire entre ses acteurs. Grâce au théâtre, on passe donc du malaise, du corps honteux et souffrant au corps sensuel et assumé ; la musique, dont Soupault souligne la « puissance physique »[2], semble constituer un moyen d'expression exemplaire permettant les échanges et l'élaboration d'une collectivité.

« Prenez garde à la musique »

Pouvoir de la musique

La musique adoucit les mœurs, elle apaise les tensions, aide les hommes à mieux vivre ensemble[3] ; à cette opinion répandue s'oppose le discours inverse : la musique excite les passions, elle est source de désordre. De Platon à Mallarmé, les écrivains reconnaissent à cet art un pouvoir, une influence conséquente et interrogent son rôle dans le monde, dans la cité. Amateurs de musique, parfois même praticiens, et, plus rarement encore,

[1] M. de Ghelderode, *Don Juan*, *op. cit*., p. 78.
[2] Soupault cité par C. Coste, « La musique dans la vie et l'œuvre de Philippe Soupault », *Présence de Philippe Soupault*, *op. cit*., p. 182.
[3] La danse est un élément fondamental de la fête.

théoriciens, les auteurs de notre étude expriment leur fascination pour un art qu'ils aiment ou exercent à travers des genres aussi différents que la chanson[1], le jazz et l'opéra, s'intéressant autant aux musiques dites populaires qu'à celles que l'on considère généralement comme plus exigeantes et moins accessibles[2]. Sartre jouait du piano, Ghelderode a suivi des cours d'alto au Conservatoire de Bruxelles, quoiqu'il ait rapidement arrêté, et les talents de trompettiste de Vian sont connus. Ce dernier a rédigé de nombreux textes sur le jazz. Quant à Cocteau, il publie en 1918 *Le Coq et l'Arlequin*, « Notes autour de la musique », série de remarques diverses qui manifestent la séduction que celle-ci exerce sur lui et le rôle qu'il lui accorde dans son œuvre et dans sa vie.

Si une fascination commune pour la musique réunit les auteurs, leurs manières de l'exprimer divergent parfois. Alors que Cocteau accepte de se montrer dans les salons et publie des textes sur la musique, Soupault, « grand bourgeois révolté », s'emporte : « Il suffit de lâcher le nom de Cocteau pour provoquer [s]a fureur […] : l'auteur du *Coq et l'Arlequin* compromet toute la musique qu'il cherche à promouvoir »[3]. La musique, d'après Soupault, ne doit pas être corrompue par le monde dans ce qu'il a de plus superficiel et frivole. L'auteur prête à cette dernière une fonction plus élevée que le simple divertissement de salon ; pour lui, explique C. Coste, « A la solitude du regard et de la lecture, s'oppose la convivialité qui naît de l'ouïe et l'écoute : « Je ne suis plus tout seul, puisque j'entends ». Garantie de mon existence dans l'espace et le temps, la musique m'inscrit dans une interlocution, voire une convivialité »[4].

Ainsi, la musique prend le pas sur la littérature (la lecture) et sur les arts picturaux (le regard) ; elle est promesse de communication. Cocteau affirme cette supériorité dans *Le Coq et l'Arlequin* sous la forme d'un avertissement – « Prenez garde à la musique […] seule parmi tous les arts, la musique vous tourne autour » – et d'une prédiction – « je vous l'annonce, la musique française va influencer le monde »[5]. Soupault et Cocteau, malgré les réticences du premier à l'égard du second, reconnaissent à la musique un pouvoir sur le monde et les hommes. Cocteau, cherchant dans son œuvre les textes qui pourraient rivaliser avec elle, se décide pour « les poèmes d'OPERA, seuls assez

[1] Abondamment pratiquée par Vian et Cocteau notamment, la chanson a une capacité à réunir autour d'un refrain : elle invite, par sa structure, à participer, à chanter ensemble.

[2] Montherlant parle le plus souvent de musique vocale, qui conjugue pour lui pouvoir érotique et valeur esthétique, mais aussi du flamenco – dans *La Mort qui fait le trottoir* (*Don Juan)*, des carnavaliers jouent du flamenco –, des musiques arabe et classique, R. Tettamanzi, « La musique dans l'œuvre d'Henry de Montherlant », lors du colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010.

[3] Soupault cité par C. Coste, « La musique dans la vie et l'œuvre de Philippe Soupault », *op. cit*., p. 180.

[4] *Ibid*., p. 191-192. Claude Coste note les limites du modèle de la musique pour Soupault, pour qui « le travail avec les compositeurs [fut] décevant, décalé, difficile » : « Ni le travail d'adaptation à partir des œuvres, ni la rencontre avec les musiciens n'ont réellement mis fin à la solitude créatrice de Soupault », p. 201.

[5] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 432-439.

durs pour se passer du geste, du visage, du fluide humain, pour tenir le coup à côté d'une trompette, d'un saxophone, d'un tambour noirs »[1]. Le « geste », le « visage », le « fluide humain », constituent autant de réalités fondamentales au théâtre auxquelles Cocteau semble ici préférer la musique, et plus précisément la musique noire. Vian, enfin, affirme avec la même assurance la prééminence de « la musique [qui] cré[e] le dépaysement ; au point qu['il est] persuadé d'une chose : seule la musique peut avoir le même pouvoir de transfert que l'image cinématographique »[2]. Le cinéma, souvent considéré comme le rival du théâtre, est lui-même concurrencé par la musique, qui ne constitue ni une simple source de plaisir ni un fond sonore harmonieux visant à créer une ambiance ou à accompagner une danse.

La musique est envisagée par les dramaturges comme une forme supérieure d'expression dont il faut s'inspirer, et qu'il faut rapprocher de la scène, plutôt que d'en faire la rivale du théâtre[3]. Elle peut alors constituer un élément essentiel du spectacle, associée au théâtre dans différents types de représentations scéniques tels que le music-hall[4], la comédie musicale[5], l'opéra. Pour Cocteau, « la prosodie de théâtre s'adresse surtout à l'oreille »[6] : il fait donc de l'ouïe le sens qui domine lors d'une représentation, devant la vue[7]. C'est ce qui explique d'une part le fait qu'il a toujours été en contact avec les musiciens de son époque – notamment avec Erik Satie[8] et le Groupe des Six[9], dont il était le parrain –, d'autre part le nombre relativement important de pièces classées par l'édition de la Pléiade dans le « théâtre lyrique »[10]. Ghelderode, auteur de plusieurs cantates[11] et d'un opéra-bouffe, *Arc-en-ciel*, partage avec Cocteau la passion de la musique

[1] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 213.
[2] B. Vian, *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, *op. cit.*, p. 232.
[3] Le théâtre, se sentant concurrencé par des formes d'expression aussi diverses que la musique, le cinéma, la peinture, saisit ce qui fait la force de ces arts rivaux et s'en inspire.
[4] Le sous-titre de *La Mort du docteur Faust* de Ghelderode est « Tragédie pour le music-hall ».
[5] Pour Vian.
[6] J. Cocteau, « Préface », *Renaud et Armide*, *op. cit.*, p. 968.
[7] Le bruit joue un rôle dramatique très important dans leur théâtre. On pense aux *Bâtisseurs d'Empire* et au bruit mystérieux qui pousse les personnages à fuir, aux *Parents terribles* et aux portes qui claquent, à *Parade* et aux sons ajoutés à la partition de Satie. Dans *La Grande et la petite Manœuvre*, le Mutilé entend des voix qui le font agir ; dans *Les Paravents* et *Fastes d'enfer*, les pets des soldats et des prêtres firent scandale. Les chants populaires, les cris, les rires, enfin, envahissent le théâtre de Ghelderode.
[8] Avec *Parade*.
[9] François Roulmann remarque qu'en France, dans les années cinquante, « la génération du « Groupe des Six », né en 1920, regroupant Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre autour de Jean Cocteau, est en passe d'institutionnalisation », *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, *op. cit.*, p. 12.
[10] Son théâtre lyrique comprend *Paul et Virginie* – « Opéra-comique » –, *L'Epouse injustement insoupçonnée*, *Le Gendarme incompris* – « saynète mêlée de chants » –, *Le Pauvre matelot*, *Oedipus rex* – « opéra-oratorio » – ou encore *La Cantate*.
[11] *La Grande Tentation de saint Antoine*, *Les Choraux à plumes*, *Le Vieux Soudard*.

et la volonté de l'intégrer au spectacle[1]. Quant à Soupault, il se met à rédiger des livrets d'opéras à la fin des années cinquante[2], au moment où la création lyrique en France semble traverser un « creux » : « « L'Opéra se meurt… », « Faut-il brûler l'Opéra », « L'Opéra, tradition fautive »… tels sont les leitmotive pour le moins consonants que claironne la presse musicale française dès les premiers mois de la Libération, alors que le jazz prend son envol »[3]. Pourquoi cet intérêt pour l'opéra, à une époque où il ne semble pas être la forme artistique propre à exprimer la modernité ? Vian y répond dans un texte sur *Le Chevalier de neige*, expliquant ce qui l'a poussé à se « lancer dans une aventure aussi compliquée que la fabrication d'un opéra »[4] : « j'en suis fermement convaincu : seul l'opéra peut lutter avec le cinéma en ce qui concerne l'efficacité »[5]. L'opéra semble être un modèle pour le théâtre par bien des aspects : il réalise le grand rêve du XX^{e} siècle d'une communion des arts, mais surtout, pour Vian, il trouve sa force dans son efficacité, autrement dit dans sa capacité à produire l'effet voulu, attendu, sur un public. Comme le scandale, l'opéra, art social, est l'expression d'une sensibilité et provoque une réaction, appelle une réponse, une émotion.

Les auteurs mettent en scène le pouvoir de la musique ; c'est un moyen pour eux de l'intégrer à leur théâtre, enrichi de ses effets. La musique devient une métaphore de leur rapport au monde, tantôt signe de division, de désordre, voire de scandale, tantôt gage de rassemblement. Dans *L'Orchestre* d'Anouilh, le pouvoir de la musique se manifeste dans la réaction scandaleuse du pianiste, qui, de timide et inhibé, devient hystérique après le morceau « Volupté à Cuba », perdant toute retenue et se laissant aller à une crise spectaculaire[6]. Si la musique annonce ou suscite le scandale, elle peut aussi signifier l'accord des êtres. Dans la même pièce, qualifiée par Anouilh de « Pièce-concert », l'orchestre continue à jouer après la crise du pianiste et malgré le suicide de Suzanne : rien ne perturbe son bon fonctionnement ni l'accord des instruments et de leurs propriétaires, qui parviennent à s'entendre, au moins le temps du concert. Dans *Oh les beaux jours*, les

[1] Lors du colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010, Regis Tettamanzi rappelle qu'à la fin de *La Ville*, on entend le « Qui Lazarum resuscitasti » chanté par la chorale et une voix d'enfant qui se détache ; Montherlant va même jusqu'à insérer une portée de notes dans son texte.
[2] En 1961 puis en 1971, les pièces *Colombe* et *Eurydice* sont adaptées et deviennent des opéras d'après des livrets d'Anouilh.
[3] F. Roulmann, *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, *op. cit.*, p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 231.
[5] B. Vian, « Quelques mots sur *Le Chevalier de neige* », *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, *op. cit.*, p. 232.
[6] Le pianiste de *L'Orchestre*, « petit homme falot et maigrichon », après avoir joué le morceau « Volupté à Cuba », fait une crise et se met à crier ses fantasmes sexuels et sadiques en regardant les baigneuses à la plage, *op. cit*., p. 604. Dans *Etranger dans la nuit* de Soupault, la musique est le signe de l'opposition d'Isabelle à ses parents. La jeune fille, d'abord hors de la scène, ne se manifeste que par les morceaux qu'elle joue au piano toujours plus fort, au fur et à mesure que son père, exaspéré, lui demande d'arrêter. Cette scène annonce le scandale provoqué par le départ d'Isabelle avec un étranger en cavale à la fin de la pièce.

seuls moments de bonheur partagé entre les deux personnages coïncident avec les scènes musicales. Winnie supplie Willie de continuer à chanter[1] et enclenche une boîte à musique ; Beckett indique que « Peu à peu une expression heureuse » se dessine sur le visage de Winnie : « Oh le beau jour encore que ça aura été ! », s'exclame-t-elle, chantant à son tour : « Heure exquise / Qui nous grise »[2]. Une didascalie annonce la « Fin de l'expression heureuse »[3] au moment où le chant s'arrête : un silence pesant envahit la scène, semblant détruire l'effet unificateur de la musique. Willie, encouragé par le chant de Winnie, rampe à quatre pattes, essaye de monter la pente pour la rejoindre, et finit par tomber ; mais il « lève les yeux vers elle »[4] : ce regard, seule marque de leur échange, découle du chant et révèle la réussite d'une communication entre eux.

La musique, telle que les auteurs la mettent en scène, mène à des dénouements heureux : l'« Opéra-comique » *Paul et Virginie* de Cocteau s'ouvre sur un acte intitulé « Le Paradis perdu », auquel répond le dernier acte, appelé « Le Vrai Paradis », qui s'achève en musique, alors que « tous, en chœur, chantent » et « frappent dans leurs mains »[5]. La réunion de tous les personnages sur scène à la fin de la pièce est un moyen dramaturgique efficace de signifier la communauté. Quant au *Chasseur français* de Vian, il se clôt sur l'intervention réussie d'un personnage de nain, Ricardo. Chef d'orchestre, il interrompt les autres personnages – « vous n'avez aucun ensemble » – et les somme de chanter ensemble – « Accordez-vous »[6] –, obtenant un « fond harmonieux ». La conclusion est laissée au duo formé par Jacques et Clémentine : « Il faut apprendre à s'accorder / Pour vivre unis sur terre »[7]. L'injonction de Ricardo ne concerne donc pas uniquement la musique, et le verbe « s'accorder » doit être compris dans ses deux sens, courant et musical.

Le personnage de chef d'orchestre peut être interprété comme une figure de l'auteur qui s'efforce de faire évoluer des personnages et de réunir un public autour d'une œuvre. Forme artistique supérieure, métaphore de l'écriture, de la création, la musique permet donc de penser le monde et les rapports entre les hommes. Dans *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau suggérait le rapprochement entre lui-même et un chef d'orchestre : « Cet oiseleur

[1] « Encore, Willie, encore ! (*Elle bat des mains*.) Bis, Willie, je t'en supplie ! », S. Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit*., p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 77.
[3] « Il y a un problème ici […] On ne peut pas chanter. […] Ça monte aux lèvres, on ne sait pourquoi, […] on ravale », *ibid.*, p. 68.
[4] Il a « le visage levé vers elle », précise une didascalie, *ibid.*, p. 77.
[5] J. Cocteau, *Paul et Virginie*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 148.
[6] B. Vian, *Le Chasseur français*, *op. cit.*, p. 349-350.
[7] *Ibid.*, p. 360.

et cet épouvantail, c'est un chef d'orchestre »[1]. Plus largement, la comparaison entre l'écrivain et le musicien est à l'œuvre dans sa pensée et dans ses textes, ainsi que le montre son obsession pour la figure d'Orphée et son identification au joueur de lyre mythique. Orphée, capable de charmer, d'apaiser, d'attendrir avec son instrument, était le personnage le plus à même d'incarner le pouvoir de la musique sur tout être, animal, dieu, humain. Peu importe l'instrument – le piano, la lyre, l'ensemble de l'orchestre –, peu importe le genre – chanson, opéra – : la musique emporte, touche et rassemble. C'est peut-être plus évident encore avec le jazz, qui « prend son envol » au moment où les dramaturges sont joués sur scène.

Le jazz : « Ce soir on improvise »[2]

Plus que toute autre musique, le jazz constitue une métaphore pertinente et éclairante pour le théâtre qui nous intéresse. Il ne s'agit pas de comparer l'écriture et le style des dramaturges à ce genre musical[3] et à ses rythmes particuliers, ni de se limiter à l'étude des mises en scène du jazz dans les pièces de ces auteurs[4]. Il s'agit de convoquer le jazz comme une image libre qui permet de mieux saisir les enjeux d'un théâtre qui cherche, par le scandale, à mener chacun à improviser avec les autres en vue de créer une communauté dynamique et originale[5]. Né au début du XX^{e} siècle et diffusé rapidement en France, le jazz a tout pour fasciner les écrivains[6]. Musique de protestation, musique de liberté, musique venue de l'étranger, le jazz représente toutes les audaces : il menace ce qui est stable, inquiète et réveille ce qui s'endort. Alors qu'il séduit les artistes et influence l'art – les tableaux de Picasso et Matisse en témoignent –, il constitue pour les Nazis une musique

[1] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 432. On sait, depuis la série d'autoportraits que constitue *Le Mystère de Jean l'Oiseleur*, que Cocteau se désigne comme un oiseleur.
[2] Titre de la pièce de Pirandello.
[3] Des critiques ont parfois perçu des ressemblances entre le jazz et le style de certains auteurs : *Libération*, par exemple, soulignait les similitudes entre le style des *Bâtisseurs d'Empire* et le jazz, « *Les Bâtisseurs d'Empire* et la Presse », *op. cit.*, p. 99. De plus, Cocteau, après avoir expliqué qu'écrire pour lui, c'est dessiner, établit un parallèle entre sa façon de dessiner et le jazz : « ma méthode de dessin ressemble beaucoup à l'improvisation du jazz ». Il se compare à Charlie Parker improvisant avec son saxophone et conclut que « c'est souvent l'improvisation qui est émouvante », documentaire I.N.A « Portrait d'un inconnu » projeté lors de l'exposition « Jean Cocteau, sur les pas d'un magicien » au Palais Lumière à Evian en juillet 2010.
[4] La musique est pour nous un révélateur, un point de départ à notre réflexion. Les mentions et mises en scène du jazz par les auteurs, relativement rares, seront relevées et étudiées. On peut remarquer que Pirandello, dans *Ce soir on improvise*, fait déjà entendre cette musique sur scène et l'associe à la provocation : « Soudain, à peine éteintes les dernières notes de l'église, par un violent contraste éclate un air de jazz dans le Cabaret », dans lequel se trouvent notamment « trois filles décolletées, outrageusement fardées », *op. cit.*, p. 277.
[5] Le jazz n'est donc envisagé ici ni comme un modèle stylistique ni comme un simple thème.
[6] On peut mentionner André Hardelellet, Jacques Reda, Robert Goffin, Marc Danval.

dégénérée qu'il faut interdire[1]. Condamné, le jazz n'en avait que plus de valeur ; tabou, il devenait la musique la mieux à même d'exprimer une haine de la répression, une envie de liberté.

Le jazz est étroitement lié au scandale. Avec humour, Vian insiste sur le caractère subversif de cette musique dans un article dont le titre donne le ton : « Le jazz est dangereux. Physiopathologie du Jazz par le Dr Gédéon Molle (ancien interné des Hôpitaux psychiatriques, médecin des Assurances, peintre du jeudi, médaillé militaire) ». Il donne la parole à ce personnage ridicule, qui estime que le jazz est « la source de tous les maux sous lesquels fléchit l'armature de notre société actuelle » : « nous disons à l'administration : ATTENTION ! Il y a danger, Supprimez le jazz et vous aurez tué dans l'œuf tous les germes de rébellion sociale qui, à brève échéance, engendreront, tôt ou tard, la guerre atomique »[2]. Derrière la moquerie, Vian rend compte d'un discours encore parfois tenu à l'époque sur cette musique, diabolisée, condamnée, dont on exagère les effets pervers et dangereux. Il n'en est pas moins convaincu de la force subversive et du pouvoir de cette musique pour laquelle, comme Cocteau et Sartre, il se passionna. Trompettiste dans les clubs de jazz de Saint-Germain-des-Prés, Vian joua notamment au Club du Tabou, ouvert en 1947, mais fut aussi directeur artistique chez Philips et chroniqueur dans *Jazz hot* de décembre 1947 à juillet 1958 ; il tint dans cette revue une chronique originale[3]. Quant à Cocteau, amateur de jazz, dont il a fait la découverte en 1917[4], il tente d'expliquer le succès de scandale provoqué par cette musique[5]. Dans « Django fils de l'air »[6], texte publié

---

[1] Une exposition nommée « Entartete Musik » eut lieu en Allemagne en 1938 pour dénoncer ces rythmes jugés dangereux.

[2] B. Vian, « Le jazz est dangereux », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, Paris : Fayard, 2001, p. 33.
En 1948, dans l'article « Pour vous qu'est-ce que le jazz », Boris Vian souligne la fonction subversive du jazz qui « peut apparaître […] comme un mode de réaction […] Non-conformisme, violence… », et remarque que « paradoxalement, les surréalistes négligèrent ce moyen de scandale », *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, Paris : Fayard, 2000, p. 42. C'est le même Gédéon Molle que Vian fait parler l'année suivante dans un autre article, lui faisant « dénoncer les graves désordres qui peuvent résulter de l'abus du jazz » : « Pourquoi nous détestons le jazz ? Une grande enquête de « Jazz News » par le docteur Gédéon Molle, peintre du samedi grand-croix du Mérite agricole, médecin colonial ex-infirmier spécial du Dépôt », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 42.

[2] Regis Tettamanzi évoque le dédain de Montherlant pour le jazz, qu'il associe dans *Service inutile* à la « chanson à la mode » ; goûté par « l'élite européenne », « niais et avilissant », le jazz est pour lui synonyme « de vulgarité, de bêtise et de bassesse sonore », colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010. Montherlant prend ses distances avec Cocteau, condamnant, lors d'une discussion avec Maurice Martin du Gard, « le dégradant tapage des musiques nègres » aimées par Cocteau, J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 121.

[3] En 1967 paraissent les *Chroniques de jazz* de Vian. Son œuvre romanesque elle-même est profondément marquée par le jazz ; il suffit de rappeler *L'Ecume des jours*, parsemé de références à cette musique, qui influence son auteur dans l'écriture même.

[4] Le 22 septembre 2010 a eu lieu, au Grand foyer du Châtelet à Paris : une soirée appelée « Cocteau, homme de jazz », au cours de laquelle Jean-François Zygel a interprété des œuvres des compositeurs du Groupe des Six, et Christine Gagneux des textes de Cocteau sur le jazz.

[5] Cocteau s'exprime sur le jazz dans *Carte blanche* en 1918 et dans *Le Coq et l'Arlequin* en 1919.

[6] Le titre « Django fils de l'air » exploite la même image que celle d'un poème écrit par Cocteau en 1936, et qui servit ensuite de titre à un projet de mimodrame, *Le Fils de l'air*.

en 1937 par la revue *Jazz hot*[1], il s'exprime sur ce qui, selon lui, fait la force du « band » réunissant Django Reinhardt et Grappelly : « Il nous groupe autour d'un feu de camp bohémien et nous enlève à nos familles spirituelles (je veux dire à nos habitudes) »[2]. Le musicien de jazz, tel Django Reinhardt, a cette capacité à se libérer et à libérer ceux qui ressentent la puissance de sa musique.

Joué à l'origine par les Noirs, le jazz plait d'autant plus aux auteurs qu'il émane d'une minorité persécutée qui a su faire de lui une arme[3] : le jazz est la musique de l'opprimé et, plus largement, de tous ceux qui s'identifient à la condition de ce dernier, tels les auteurs qui nous occupent. Le jazz renverse les hiérarchies et les statuts selon Vian, qui pose cette question provocatrice : « Faut-il zigouiller les Blancs ? », avant d'affirmer la supériorité des musiciens noirs : « En principe, j'étais pour les mélanges. Mais je suis bien forcé de me rendre compte de l'égoïsme de cette opinion : bien sûr, que c'est agréable de jouer avec des Noirs. Mais qui en tire profit ? Sûrement pas eux »[4]. Vian a joué avec des musiciens noirs et ne souhaitait évidemment pas que le jazz soit interdit aux Blancs, mais il anéantit avec force leur hypothétique supériorité en mettant en avant la virtuosité des Noirs.

Le jazz est donc plus qu'une musique provocatrice, il ne se résume pas à un fond contestataire, à un cri de liberté : il est un art exigent, difficile d'accès, dont Boris Vian a souvent évoqué la complexité[5]. Il est, explique Cocteau lors du Festival de Cannes en 1958, une « musique de chambre », et pas seulement « une musique de danse » ; autrement dit, il implique une grande maîtrise, mais il est aussi propre à soulever l'enthousiasme. On voit comment, à travers la pensée coctalienne, on peut saisir le parallèle entre le jazz et le théâtre. Moyens d'expression qui impliquent à la fois une rigueur, un jeu public et une part majeure d'improvisation, ils entraînent des émotions intenses[6]. Le jazz, comme le théâtre,

---

[1] Revue créée en 1935, dont le rédacteur en chef est Charles Delaunay.

[2] Exposition « Le Siècle du Jazz » au Musée du Quai Branly à Paris en 2009.

[3] « Faut-il zigouiller les Blancs ? », demande avec humour Vian, soulignant que le jazz permettait aux Noirs de se distinguer, de prendre leur revanche sur les Blancs, *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, *op. cit.*, p. 73. Dans *Cérémonie pour un Noir assassiné*, François, un Noir, entre à plusieurs reprises avec un phono pour faire écouter de la musique à Jérôme et Vincent ; pendant que tourne le « disque Saint-Louis Blues, de Louis Amstrong », François a une « attitude recueillie », puis « danse cérémonieusement et d'une manière étrange », *op. cit*., p. 175.

[4] B. Vian, « Faut-il zigouiller les Blancs ? », *op. cit.*, p. 73.

[5] Dans le numéro 3 de *Jazz News*, publié en 1949, Vian dresse la liste des « principaux motifs » qui peuvent pousser quelqu'un à devenir critique de jazz. Après avoir mentionné des raisons farfelues – On peut le faire « Pour embêter Delaunay » ou encore « Parce qu'il n'y a aucune raison pour que n'importe qui ne soit pas critique de jazz » –, il évoque, comme s'il s'agissait d'une motivation secondaire, « des gens du modèle sérieux qui affirment être devenus critiques de jazz par amour du jazz ». Et Vian d'ajouter : « Ces gens-là sont inconscients : il est bien rare que le jazz leur rende l'amour qu'ils lui portent », cité dans B. Vian, *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit*., p. 15.

[6] Cocteau, marqué par l'onde de choc que provoqua le jazz américain après la première guerre, avait fait venir de Londres le band « Billy Arnold », d'abord hué par le public parisien, C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 204. Il mentionne dans *La Jeunesse et le scandale* un évènement sur lequel il tient à revenir : « Il y a

n'est donc pas le choix de la facilité : il réclame une attention, une écoute particulières et se révèle ingrat à celui qui n'en est pas capable. En 1921, Sartre raconte dans *Carnets de la drôle de guerre* que le jazz incarnait à ses yeux un monde fascinant dont il se sentait exclu :

> Nous étions alors naïfs et de bonne foi. […] Nous avons découvert le jazz mais comme des pauvres : nous ne savions pas danser. Nous entendions dire qu'on pouvait avoir de merveilleuses aventures d'amour au son du banjo mais elles n'étaient pas pour nous, nous étions trop jeunes, trop pauvres et trop laids. Le jazz avait pour nous une beauté cruelle et sexuelle de défendu. […] Toute cette fameuse vie d'après-guerre fut pour nous une féérie hors de portée, un rêve.[1]

Paradoxalement, le jazz, musique des opprimés, exclut ici les défavorisés – « pauvres », « laids » – et semble utopique, inaccessible. Pourtant, par le théâtre, les auteurs s'efforcent de se rapprocher des « merveilleuses aventures d'amour » évoquées, non sans une pointe d'humour, par Sartre. Si le jazz constitue un modèle pour leur théâtre, c'est pour sa « beauté cruelle et sexuelle de défendu », mais surtout pour l'une de ses caractéristiques majeures : l'improvisation collective.

A la lumière de l'image du jazz, nous envisagerons ici le théâtre comme le lieu de l'imprévu et de l'improvisation. Le jazz sera donc une métaphore permettant d'exploiter des notions et des figures telles que la syncope, le soliste, la répétition, le band, l'improvisation individuelle mais aussi, et surtout, collective[2]. La première correspondrait au solo, naîtrait de l'initiative d'un individu, auteur ou spectateur ; la seconde, élément majeur de la définition du jazz, désigne le fait de jouer – aux sens musical et théâtral – tous en même temps. Elle implique une écoute attentive des autres, une répartition préalable des rôles, un principe de coopération, comme dans toute situation de communication.

Le lien entre le théâtre d'une part, l'improvisation et l'imprévu d'autre part, ne va pourtant pas de soi. Souvent, le public, majoritairement bourgeois, prévoit d'aller au spectacle et a une idée de ce qu'il va y voir ; il connaît l'auteur, voire la pièce jouée, ou en a entendu parler. Même si l'auteur est un inconnu, et la pièce une création, le public apprend, par la presse, par le bouche à oreille, ou au plus tard par la lecture d'un programme, de quoi il s'agit. Il connaît les codes, est familier avec les pratiques théâtrales. De son côté, le dramaturge pense son projet, écrit, imagine l'effet que sa pièce produira,

---

encore un scandale dont il importe que je me lave, c'est celui du jazz-band […] que j'aimais comme on aime un violon d'Ingres », *op. cit.*, p. 126-127. Le violon, instrument classique, se trouve sciemment associé à une musique de scandale : Cocteau souligne à la fois la grandeur et la virtuosité du jazz – dont il sent qu'il sera un jour intégré à la culture française – et sa force subversive, qui agit immédiatement.

[1] J-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*, p. 161.

[2] Les allusions au jazz seront parfois plus lointaines et plus imagées, puisque notre propos reste le théâtre, le jazz n'étant qu'une porte d'entrée pour l'étudier.

tente d'anticiper la réception[1]. L'écriture, en cela, semble s'opposer à l'improvisation[2]. La mise en scène prolonge les questionnements déjà soulevés lors de l'écriture ; tout doit être organisé, les décors préparés, les acteurs sûrs de leur texte. « Le théâtre est toujours du côté de la répétition »[3], affirme J-M. Gardair : c'est selon lui la vérité et la leçon du théâtre pirandellien. Or, improvisation et répétition semblent s'opposer, la première supposant l'absence de la seconde. Comme Pirandello, les auteurs qui nous intéressent attachent de l'importance aux répétitions : elles sont des étapes nécessaires à la création d'une pièce de qualité. Les dramaturges ne cherchent pas à faire oublier au public l'existence de ce travail en amont de la représentation : *La Répétition* d'Anouilh contient dans son titre le sujet de la pièce ; quant à *Sortie de l'acteur* de Ghelderode et aux *Nègres* de Genet, ils mettent en scène des répétitions d'acteurs. L'imprévu au théâtre semble alors être réduit à la mise en scène convenue de péripéties – lorsque la surprise produite est divertissante et constitue un ressort convenu de l'intrigue – ou de catastrophes, au sens de coups de théâtre, de bouleversements.

Lorsqu'il se produit en dehors de l'intrigue dramatique en revanche, l'imprévu est source d'inquiétude, pour le public comme pour les dramaturges[4]. Ces derniers mettent en scène la peur de l'imprévu dans leurs pièces, peur qui touche aussi bien les spectateurs et la critique que les acteurs. Anouilh, notamment, parsème son théâtre de répliques sur ce sujet. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, le pianiste commente l'histoire d'Electre et d'Oreste sur le point d'être jouée sur scène : « Ce qu'il y a de réconfortant dans la tragédie, c'est qu'il n'y a pas de ratés. C'est de la bonne mécanique[5]. Ils vont se tuer tous, et nous, nous irons nous coucher. […] Ce n'est pas triste la tragédie, malgré toutes ces horreurs… C'est apaisant »[6]. La tragédie, prévisible, ne laissant pas de doute sur sa sombre fin, est donc reposante pour le public. Le personnage principal du *Songe du critique* s'emporte contre le metteur en scène dont il est chargé de juger la dernière œuvre, le qualifiant d'« amateur prétentieux qui se figure qu'on peut improviser n'importe quoi à la bonne franquette à Paris »[7]. L'improvisation indigne donc le critique – elle est perçue comme le contraire du professionnalisme – autant qu'elle affole l'acteur. *Le Rendez-vous de Senlis*

[1] Montherlant prévoyait la réception de *Demain il fera jour* avant la création : « Je me représentais très exactement les réactions que cette œuvre devait susciter, et c'est en pleine connaissance de ses effets que je l'ai fait jouer », « Les Tragédies de *Demain il fera jour* », *Théâtre*, *op. cit*., p. 602.
[2] Sauf, peut-être, dans le cas de l'écriture automatique.
[3] J-M. Gardair, « Préface », *Six personnages en quête d'auteur ; Chacun à son idée ; Ce soir on improvise*, *op. cit.*, p. 26.
[4] Certains auteurs sentent que le théâtre ne leur convient pas pour cette raison ; Queneau, par exemple, a fait du théâtre, mais répugnait à perdre le contrôle de son œuvre, vouée à être adaptée et mise en scène ; il jugeait le théâtre trop aléatoire et trop hors de sa maîtrise pour vouloir s'y consacrer pleinement.
[5] On pense à la métaphore de la mécanique, chère à Cocteau, à laquelle il fait notamment appel au début de *La Machine infernale*.
[6] J. Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *op. cit*., p. 968.
[7] J. Anouilh, *Le Songe du critique*, *op. cit*., p. 482.

montre la panique qui s'empare des comédiens lorsque Georges leur fait part de son projet de mise en scène : « Vous n'allez pas nous faire improviser, tout de même ? », s'écrie Mme de Montalembreuse[1]. Georges définit et distribue les rôles de chacun mais ne donne aucun texte à apprendre, comptant sur le talent des acteurs qu'il a engagés pour jouer la comédie. L'improvisation n'est donc pas facile, ni pour ceux qui la pratiquent, ni pour ceux qui y assistent. Vian constate, en parlant du jazz, que « très peu d'auditeurs apprécient réellement l'improvisation », qu'« [elle] ne peut être approuvée que lorsqu'il préexiste des conditions diverses chez l'écoutant », parce que « bien des gens n'apprécient que ce qu'ils ont déjà entendu »[2].

Les dramaturges ne sont pas étrangers au sentiment de crainte lié à l'imprévu : s'ils le mettent en scène, le prêtent à leurs personnages, ils le vivent aussi. Cocteau confie ses angoisses lorsqu'il doit s'exprimer à la radio : « Si j'improvise en prise directe, j'ai le trac et je perds tous mes moyens. Si j'enregistre la veille, sur disques, je me calme et je n'ai presque pas peur »[3] ; « Désormais j'improviserai toujours, mais en prise indirecte, sur disques », conclut-il. Cocteau émet donc des réserves quant à l'improvisation réelle, sans filet, et fait preuve d'une prudence qu'il ne peut avoir au théâtre au moment de la représentation. De même que dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, le « phono 1 » a conscience qu'il ne peut pas prévoir le résultat que donneront les photographies qu'il prend, le dramaturge ne connaît pas, avant la représentation de sa pièce, l'effet qu'elle produira :

> Encore, si je savais d'avance les surprises que me réserve mon appareil détraqué, je pourrais organiser un spectacle. Hélas ! Je tremble chaque fois que je prononce les maudites paroles. Sait-on jamais ce qui peut sortir ?[4]

---

[1] Dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, le premier marquis panique à l'idée d'être obligé d'improviser à la demande de l'auteur, *op. cit*., p. 1268. C'est une réaction courante dans le théâtre pirandellien ; dans *Ce soir on improvise* de Pirandello, l'improvisation inquiète et scandalise le public, la critique et les acteurs. A l'entrée désordonnée des acteurs sur scène, des « voix dans la salle » s'indignent : « c'est comme ça qu'on entre dans un théâtre ! […] Un vrai scandale ! », *op. cit.*, p. 287. Un vieux monsieur dans une loge s'écrie : « Mais qu'est-ce que c'est que ce scandale ? A-t-on jamais vu une chose pareille ? », condamnant « l'incroyable scandale de ce chahut », p. 249-251. Les critiques craignent l'annonce de cette « improvisation libre », « faute de la moindre indication leur permettant de se raccrocher à leurs jugements antérieurs ». Quant aux acteurs, ils se révoltent : l'actrice burlesque panique et reproche à Hinkfuss de vouloir les faire improviser : « Vous prétendez qu'on improvise… », p. 339. Les autres personnages d'acteurs réclament « des rôles à jouer […] acte par acte, scène par scène […] des répliques écrites noir sur blanc, mot par mot […] à un moment convenu et fixé à l'avance », p. 340-341. Même peur des acteurs face à l'improvisation dans *Six personnages en quête d'auteur*, qui s'emportent à l'unanimité contre le directeur : « Il veut nous faire improviser une pièce, comme ça, au pied levé ! […] Comme dans la commedia dell'arte ! […] Eh bien, s'il se figure que je vais me prêter à cette plaisanterie… », *op. cit.*, p. 84.

[2] L'écoutant connaît le thème ou les improvisations précédentes, B. Vian, « Improvisation », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 377-378.

[3] C'est que la radio, précise Cocteau, s'adresse non à une foule mais « à chacun de ces individus en particulier », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 21.

[4] J. Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit*., p. 47.

La crainte du photographe naît d'un sentiment d'impuissance : chaque fois qu'il prononce la phrase traditionnelle « Un oiseau va sortir », comparable aux trois coups annonçant le début de la représentation théâtrale, un processus dont l'issue est imprévisible s'enclenche. De son appareil sortent une baigneuse, un lion et un enfant terrible qui provoque le scandale[1]. Ainsi, toute improvisation est fragile, se dérobe au contrôle : cela tient en partie au fait qu'elle se déroule dans l'instant. Sartre souligne le présent du jazz par une comparaison amusante : « La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place »[2]. Au moment et à l'endroit même où elle se joue, cette musique agit ; comme pour le théâtre, son temps est le présent, avec l'incertitude qu'il comporte.

Dès lors, comment les auteurs s'y prennent-ils pour vaincre leur peur de l'imprévu ? Ils s'efforcent de prendre le contrôle, d'être à l'origine de l'imprévu plutôt que d'en être la victime. Leur attitude est paradoxale : ils prônent l'improvisation, la veulent, tout en craignant ses effets et conséquences. L'auteur soliste crée donc l'évènement, le prépare en amont pour surprendre les spectateurs ; son désir de contrôle s'exerce à travers ses tentatives pour anticiper les réactions que sa pièce suscitera. Il pense pouvoir prévoir l'effet que produira son œuvre, avoir une capacité à sentir ce qui peut être accepté ou ne pas l'être. Genet envisage tous les cas de figures dans la salle à la création des *Nègres* : « si […] elle était jouée un soir devant un public de Noirs », « si aucun Blanc n'acceptait cette représentation », « si les Noirs refusent les masques »[3], et propose une solution à ces incidents potentiels. Le dramaturge semble donc avoir le contrôle sur la création, mais aussi sur la réception. Il effectue ce que Jeanyves Guérin appelle une « lecture prévisionnelle »[4], certes faillible, mais rassurante.

Dernière ruse des auteurs pour se protéger des conséquences de l'improvisation sans la rejeter ni donner l'impression d'un théâtre convenu et prévisible : donner l'illusion de l'improvisation. Leur goût pour le genre de l'impromptu est un exemple remarquable de cette posture. L'impromptu – dont « Molière a créé le genre avec *L'Impromptu de Versailles* » – est une petite « pièce dans laquelle un auteur dramatique s'explique sur son art »[5] et qui a davantage l'air improvisée qu'elle ne l'est vraiment ; elle est censée, par

[1] Ce principe est valable sur scène comme dans la salle.
[2] J-P. Sartre, *Jazz 47*, numéro spécial d'*América*, éd. Seghers, mars 1947, cité dans B. Vian, *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, *op. cit.*, p. 323.
[3] J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 475. Dans *Ce soir on improvise*, Pirandello imagine les réactions des spectateurs – « s'il ne reste dans la salle pas un spectateur. Dans ce cas (qu'il faut bien prévoir), […] le mal serait facilement réparable » – et explique ce que le personnage de directeur devra faire, *op. cit.*, p. 303.
[4] J. Guérin, « Batailles et plébiscites : remarques sur quelques événements dans l'histoire du théâtre », *op. cit.*, p. 207. G. Banu note que l'auteur « intègre les réactions à venir du public lorsque la pièce sera jouée », *La Scène surveillée, op. cit.*, p. 135.
[5] M-C. Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Impromptu », *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 99-100.

l'impression de spontanéité qu'elle dégage, susciter celle des spectateurs[1]. Ce genre plaît beaucoup à Cocteau notamment, auteur de trois pièces explicitement définies comme telles[2]. Ionesco est l'auteur de *L'Impromptu de l'Alma*[3], et Beckett a écrit *L'Impromptu d'Ohio*[4]. Quant à *La Grotte* d'Anouilh, elle fut souvent rapprochée de la tradition de l'impromptu et du théâtre pirandellien. Pour Cocteau, c'est aux acteurs que revient le rôle de donner l'impression d'improviser des répliques pourtant répétées et travaillées : « j'estime, comme Jouvet, que le véritable comédien nous donne l'illusion d'improviser son texte. Si nous l'obligeons à un contrôle excessif, le somnambule se réveille et tombe »[5]. Cet exploit exige du talent de la part de l'acteur, et l'on se rappelle, dans *Kean*, le jeu et l'improvisation lamentables d'Anna dans le rôle d'Ophélie lors d'une scène de répétition[6]. Le contrôle est la condition d'un jeu sérieux, d'un travail efficace qui permet d'avoir l'air naturel et spontané, alors même que l'on récite.

Pour le jazz comme pour le théâtre, l'improvisation exige donc à la fois une spontanéité – il s'agit, dans le même temps, de composer et d'exécuter –, une créativité, une réactivité et une technique. Elle impose un travail de groupe, une entente impliquant la scène comme la salle. L'improvisation est paradoxalement un art et suppose des codes, des contraintes. Les nuances que Vian apporte sur le jazz – « [le jazz est] beaucoup moins imprévu […] qu'il n'y paraît. Le chaos est apparent – j'irai jusqu'à dire : l'improvisation aussi »[7] – sont les mêmes que celles de Cocteau sur son propre théâtre : « Ne pas confondre *Parade* avec une improvisation »[8], prévient-il. Ainsi, l'impression d'improvisation et son effet comptent plus que l'improvisation réelle. Dans ses impromptus, Cocteau crée fréquemment des personnages de spectateurs interrompant la représentation ou des acteurs brisant l'illusion théâtrale pour parler de leur travail ou de leur rôle. A chaque fois, il imagine que ces comportements scandalisent. Dans *L'Impromptu d'Alice*, le personnage du régisseur s'indigne des remarques d'une spectatrice

[1] « Comme le public l'a compris, cette rébellion des acteurs a été convenue entre nous : ils font semblant de se rebeller à mes ordres pour rendre leur représentation plus vivante et plus spontanée », annonce Hinkfuss dans *Ce soir on improvise*, *op. cit.*, p. 264. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello souhaite que les spectateurs « aient dès le début l'impression d'un spectacle non préparé », *op. cit.*, p. 49. Les pièces montrent que l'improvisation est une illusion et que le théâtre implique un travail, des règles et de l'ordre.

[2] *L'Impromptu d'Alice*, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens* et *L'Impromptu du Palais-Royal*, que Cocteau a repris et retravaillé en 1962, estimant avoir été obligé de l'écrire trop vite en 1947.

[3] Le genre est nommé dans le titre et apparaît dans la pièce même : « Ce sera un impromptu », annonce le personnage de Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 429.

[4] S. Beckett, *L'Impromptu d'Ohio, Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Editions de Minuit, 1986.

[5] J. Cocteau, « Préface de la nouvelle version de *L'Impromptu du Palais-Royal* », *op. cit*., p. 1263.

[6] J-P. Sartre, *Kean*, *op. cit*., p. 636-638.

[7] B. Vian, « Le jazz et ses querelles », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 312.

[8] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit*., p. 445. « Il s'agissait de [...] régler [la farce] de telle sorte qu'on pût croire au désordre, l'improvisation, mais sans le moindre hasard », J. Cocteau, « Notice », *Le Bœuf sur le toit*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1586. Dans *Orphée*, Cocteau prête à l'acteur chargé du rôle-titre un prologue artificiellement imprévu, adressé au public : « Mesdames, Messieurs, ce prologue n'est pas de l'auteur. Sans doute sera-t-il surpris de m'entendre », *op. cit*., p. 389.

installée dans la salle : « C'est un scandale sans précédent. Il est sans exemple qu'une spectatrice ose interrompre un de nos spectacles »[1]. Le personnage de la spectatrice se révolte contre une règle tacite au théâtre – celle du silence du public – et se permet d'intervenir pour réclamer « des sujets scandaleux, subversifs ». Cocteau fantasme donc un public aux interventions et réactions inattendues et audacieuses qui scandalisent d'autres personnages sur scène. Si ce procédé révèle une envie d'inciter le public à participer, il témoigne encore d'un désir de contrôle : en mettant en scène des spectateurs scandalisés, Cocteau croit anticiper ce qui pourrait se produire, et se protéger par avance. La mise en scène de l'imprévu par Cocteau est donc artificielle, bien qu'elle cherche une apparence de naturel. C'est ce que Ionesco lui reproche avec sévérité dans ses *Notes et contre-notes* : « le théâtre de Cocteau […] nous parait factice, superficiel [;] procédés trop évidents chez Cocteau »[2].

Malgré leurs efforts pour garder le contrôle de leur œuvre, les auteurs ont conscience que leurs tentatives sont vouées à l'échec, d'autant plus que l'imprévu se produit déjà en amont de la présentation d'une pièce à un public, au moment de l'écriture. Pour Ionesco, l'imprévu est en effet une composante essentielle de la création littéraire : « toute pièce est, pour moi, une aventure, une chasse, une découverte qui se révèle à moi-même, de la présence duquel je suis le premier à être étonné »[3]. Anouilh décrit le même sentiment de surprise : « j'écris sans savoir ce qui va se passer à la scène suivante […] Je ne sais jamais ce qui va arriver dans mes pièces »[4]. Que ces confidences soient sincères ou qu'elles soient des poses de poètes qui élaborent leur image d'artiste animé par une force créatrice supérieure, elles manifestent la volonté d'admettre que, de la poétique à la représentation sur scène, la pièce n'est pas sous le contrôle du dramaturge.

Les auteurs réalisent la force d'improvisation du public et mettent en scène l'échec du désir de contrôle. Leur théâtre montre que toute activité prévisionnelle est déceptive ; elle est un signe de vanité, aux deux sens du terme : inutile et orgueilleuse, la tentative pour tout prévoir ne peut qu'échouer, comme l'illustre la figure du voyant[5]. Dans *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, Cocteau imagine un personnage ridicule de voyante, Madame Estelle, qu'un poète, qui n'est autre que Cocteau lui-même, vient interroger.

[1] J. Cocteau, *L'Impromptu d'Alice*, *op. cit*., p. 669-670. Dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, Cocteau invente à nouveau un personnage de spectatrice installé dans la salle qui se « paye le luxe de sauter l'obstacle conventionnel et injuste qui oblige le public à se taire » ; le personnage de Louis XIV finit par s'impatienter : « Je commence à trouver indécente la liberté d'interrompre le spectacle que vous prenez tous », *op. cit*., p. 1278.
[2] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 10.
[3] E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit*., p. 65.
[4] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit*., p. 1343-1346.
[5] Un personnage de soldat dans *La Machine infernale* manifeste sa lassitude : « On commence à en avoir soupé des oracles », *op. cit*., p. 476.

Admettant qu'il n'a pas de pouvoir lui permettant de lire l'avenir – « Je ne suis pas extralucide »[1] –, le poète comprend que la voyante est incompétente et ne lui apportera aucune aide. Elle-même le reconnaît dans sa réplique finale : « Quel dommage que je ne sois pas vraiment extralucide ! »[2]. Quant à Tirésias, Cocteau en fait un devin malmené et ridiculisé par Jocaste – elle l'appelle « Zizi » – et par Œdipe, qui le méprise et tente même de l'étrangler[3]. Croire ou vouloir tout savoir d'avance, refuser l'imprévu sont des attitudes rarement récompensées au théâtre. De Cassandre, incarnation malheureuse de la figure du devin, les personnages des *Troyennes*[4] de Sartre ne veulent rien entendre : le Chœur, convaincu qu'« Elle délire », lui impose le silence : « tais-toi ! »[5]. Cassandre est une figure possible de l'auteur : le pouvoir qu'elle détient est stérile ; elle s'efforce de prédire en vain, personne ne l'écoute, rien ne dépend d'elle.

A la figure du voyant correspond le personnage d'auteur ou d'artiste qui croit maîtriser le spectacle, et qui est ramené à la réalité du théâtre et de son caractère imprévu. Deux pièces, notamment, reprennent le schéma de l'arroseur arrosé : au lieu de surprendre, des personnages sont dépassés, surpris par le public ; l'impression de contrôle et de supériorité se trouve alors détrompée, parfois durement. Ghelderode le montre avec *L'Ecole des bouffons*, à travers la déconvenue de Galgut. Ce dernier prépare un « impromptu »[6] pour Folial, son maître. Il s'agit d'une pièce en apparence innocente, qui devra déboucher sur le meurtre de celui-ci, mais, contre toute attente, c'est Folial, le spectateur, qui va faire l'impromptu. Dès le début, alors que le rideau s'écarte, « Folial, debout, semble vouloir marcher vers le théâtre, mais se ravise et se rassied »[7]. Au moment où le personnage de Folial II s'apprête à commettre un meurtre sur scène, « Folial rejette son fauteuil », « a sauté sur la scène et a saisi le bras de Bifrons », « pousse Bifrons hors du théâtre, […] saisit Horrir […] et le jette à son tour hors de la scène »[8]. Dernier coup de théâtre : Folial simule la mort avant de se relever et de soumettre les bouffons conspirateurs en les frappant. Tel est pris qui croyait prendre : celui qui pensait mener la danse réalise que la partie comprend plusieurs joueurs dont les cartes cachées peuvent bouleverser la donne.

[1] J. Cocteau, *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*, *op. cit.*, p. 777.
[2] *Ibid.*, p. 784.
[3] J. Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit*., p. 521.
[4] Pièce créée en 1965 au théâtre du Palais de Chaillot par M. Cacoyannis.
[5] J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2005, p. 1068-1069.
[6] M. de Ghelderode, *L'Ecole des bouffons*, *op. cit*., p. 296. « Vos élèves ont préparé un impromptu […] Vous êtes au théâtre. Nous voulons vous distraire », explique Galgut à Folial, p. 312.
[7] Au cours de la représentation, Folial « s'est arraché de son fauteuil, et fait quelques pas vers le petit théâtre, comme s'il voulait intervenir », *ibid.*, p. 316.
[8] *Ibid.*, p. 327.

Aussi réticents soient-ils à voir leur échapper leur œuvre, à n'en avoir qu'une maîtrise partielle, les dramaturges savent que le renoncement à leurs certitudes est la condition de l'exercice du théâtre. Dans « Une soirée mémorable », publié anonymement dans *Le Coq* en 1920, Cocteau imagine la performance d'un improvisateur dans une salle de café-concert. Après avoir constaté que « Ce jeu offre des chances très inégales », il montre que le spectacle dégénère des suites de nombreuses interventions improvisées du public qui produisent un résultat désastreux. Des voix huent l'artiste : « A la porte ! à la porte ! C'est un scandale ! », et, alors qu'« On baisse le rideau[,] les spectateurs se battent »[1]. La scène semble caricaturale, excessive ; c'est pourtant ce qui peut se passer au théâtre quand le public se scandalise face à une œuvre qui le choque ou qu'il désapprouve.

Chacun au théâtre est sous l'influence des autres, tous interagissent. C'est même un jeu sans fin et imprévu, dont les auteurs saisissent les bienfaits. Une forme dynamique de communication résulte de ces multiples possibilités d'expression, émanant de tous ceux qui sont présents dans le théâtre. Anouilh souligne les avantages de « Tous ces imprévus » au théâtre, qui incluent aussi des questions matérielles tels qu'un changement d'acteur subit ou une salle trop grande : autant de problèmes apparents qui obligent à s'adapter et qui « stimulent l'invention dramatique »[2] selon Anouilh. Loin d'effrayer Genet, l'imprévu le rend plus fort : il explique en avoir compris très tôt l'importance dans la vie[3] ; cette prise de conscience remonterait à une anecdote précise, relatée par E. White, celle de l'effondrement de la tour du fort Andréa que Genet avait participé à construire[4]. Le fort, vu comme une métaphore de l'œuvre, ou même de l'auteur, est soumis à des forces extérieures qui influent sur lui de manière imprévue ; s'il les accepte, il a plus de chance de se maintenir ou de se reconstruire que s'il les nie. Au théâtre, la plus grande force extérieure aux dramaturges et susceptible de faire tout s'effondrer ou, au contraire, de soutenir la création, est le public, libre de s'exprimer et de tout faire basculer.

Arrabal va plus loin dans la part d'improvisation laissée au public : il ne la subit pas, il la désire, l'encourage. Dans ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, après avoir constaté qu'« On ne peut prévoir ni imaginer les réactions du public », Arrabal décrit le système qu'il imagine pour intensifier les rapports entre la salle et la scène, description complétée au cours de la pièce par le personnage d'Amiel :

> L'un des principes fondamentaux de ce spectacle : il n'y a pas d'opposition acteur-spectateur. Les acteurs inventent un jeu, invitant le spectateur à se

[1] J. Cocteau, *Une soirée mémorable*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1321-1324.
[2] J. Anouilh, « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit*., p. 1342.
[3] « Est-ce que l'homme […] n'a pas besoin […] d'imprévu et de sentir dans ses entours que le monde n'est pas un grand jardin potager », S. de Beauvoir, *La Force des choses II*, *op. cit*., p. 201.
[4] E. White, *Jean Genet, op. cit.*, p. 105.

> joindre à eux […] Les acteurs, lorsqu'ils ne jouent pas, se tiendront parmi le public, les actrices pourront peut-être appuyer leur tête sur le genou d'un spectateur […] Tous les soirs lorsque ce moment arrive, notre groupe improvise […] Tous les acteurs […] égaillés dans la salle disent à l'oreille au spectateur « Si tu veux raconter un passage de ta vie, fais-le » ou quelque chose de ce genre […] Et ce qui en résulte est toujours pour nous une grande surprise.[1]

Au cœur de la pièce donc, le jeu, l'échange, l'improvisation – qui est autant le fait des acteurs que des spectateurs –, et un rapport presque charnel. Ce type d'expériences théâtrales se répandra notablement par la suite, mais Arrabal ajoute à ce jeu un rituel exposé dans l'épilogue à sa pièce. Il consiste en une invitation des spectateurs à rester « célébrer un rite » : il s'agit de les cagouler, de leur faire se frotter les mains avec du sable entre eux, enfin de leur proposer « d'être fouetté ou de fouetter quelqu'un ». L'épilogue prolonge le dénouement heureux réunissant « les hommes et les femmes, avec des chants joyeux [qui] chantent ensemble la fin de la répression et le commencement d'une époque nouvelle »[2]. C'est là encore à la musique que l'on prête le pouvoir de réunir les personnages, musique dont les effets sur scène devaient mener les spectateurs à accepter l'invitation au jeu, par-delà la pièce.

Le jazz – parce qu'il développe le principe de l'improvisation collective – est la métaphore musicale qui permet le mieux de comprendre le type de communauté que les dramaturges envisagent au théâtre, et, on l'a vu avec Arrabal, au-delà de la représentation. Vian précise que l'« improvisation collective » n'est pas, comme on pourrait le croire, une « cacophonie »[3] : elle ne se réduit pas à un mélange confus de bruits, de sons discordants, de voix qui ne peuvent s'entendre. Elle est au contraire une tentative pour créer ensemble, avec des sensibilités et des talents différents, chaque musicien apportant sa personnalité et sa créativité. Les voix ne se confondent pas, se distinguent les unes des autres, mais communiquent, se répondent. Vian se penche sur l'origine incertaine du mot « jazz » : il désignerait ce qui est « forgé dans le tumulte de conversations de bar », ou viendrait peut-être du français « jaser », faisant allusion à la conversation entre les instruments[4]. Cette notion de conversation est centrale pour Vian, et plus encore pour Cocteau, qui en fait un mode de communication privilégié entre son public et lui. « Je n'ai de cesse de converser avec vous. Avec qui d'autre converserais-je ? », demande-t-il dans le chapitre « De la conversation » de *La Difficulté d'être* ; il dit souhaiter « [s]e livrer au seul sport qui [lui] plaise, […] qui est la conversation[5]. La notion de conversation revêt couramment un

[1] F. Arrabal, *... Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *op. cit*., p. 165-209.
[2] *Ibid.*, p. 254.
[3] B. Vian, « Histoire abrégée du jazz », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 329.
[4] Le mot « jazz » possède aussi « signification nettement sexuelle », *ibid*., p. 324.
[5] J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 862. « Mon livre, insiste-t-il, n'a d'autre projet que d'engager une conversation avec ceux qui le lisent. Il est l'inverse d'un cours », p. 949.

caractère mondain qui semble éloigné du jazz tel qu'il était pratiqué à l'époque dans les bars, et la présence de Cocteau dans les salons lui fut souvent reprochée[1]. Il nous semble pourtant qu'elle signifie plus pour Cocteau qu'une simple discussion mondaine, et qu'il convoque les idées de retour et d'intimité que ce concept comporte étymologiquement. L'article « Conversation » du *Lexique du drame moderne et contemporain* propose une distinction intéressante entre « La notion de conversation et celle de dialogue dramatique », la première « sembl[ant] avoir été forgée pour contredire [la seconde] » : « Autant l'un paraît construit, systématique, soumis au projet du dramaturge et de ses personnages, autant l'autre passe pour désorganisée, accueillante aux propos anodins ou dénués d'intentions précises », et fait ressortir du dialogue « l'élan primitif, la part vivante et naturelle »[2]. Sartre semble aller dans ce sens, débarrassant le terme de conversation de toute mondanité et définissant ainsi le théâtre : « Il s'agit d'une conversation de gens qui se jettent à la figure des choses qu'ils ont à se dire »[3].

Le scandale est-il autre chose que cela : « une conversation de gens qui se jettent à la figure des choses qu'ils ont à se dire » ? Il ne serait alors pas rupture, division, ainsi qu'on a l'habitude de le considérer. Pour filer la métaphore du jazz, le scandale ne serait pas syncope, mais improvisation collective débouchant sur une forme inédite d'échange dynamique entre les hommes. Dans *Opium*, Cocteau exploite cette image empruntée au vocabulaire du jazz pour expliquer son théâtre : « Je suis incapable d'écrire une pièce et de la monter pour ou contre quelque chose ; mais je me félicite qu'un instinct de révolte, l'esprit de contradiction qui habite le poète, m'aient soufflé une pièce d'unité, de statisme, une contradiction complète aux syncopes du jazz »[4]. Le jazz fait ici seulement figure de contre modèle par le biais de la syncope, l'un de ses éléments majeurs. Le scandale, certes violent, provoque des heurts, mais il doit dépasser la rupture. Un auteur aussi individualiste et sévère envers la société que Vian se laisse gagner par l'optimisme en évoquant le pouvoir du jazz. Il est « une musique terrestre, il suscite […] la même ferveur dans tous les pays du monde », « son plus beau titre de gloire [est d']être, au-dessus des frontières, le lien de millions d'âmes naïves peut-être, mais de bonne volonté à coup sûr » ; il est enfin « la seule musique qui transcende les nationalités et les croyances, qui chasse les préjugés sous le formidable coup de balai de la détente et de la joie »[5]. Dans un article intitulé « Le jazz et la paix », Vian évoque les actions de Garry Davis avant d'encenser à nouveau le jazz :

[1] Par Soupault par exemple, on l'a vu.
[2] Article « Conversation », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 56.
[3] S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 240.
[4] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 263.
[5] B. Vian, « Histoire abrégée du jazz », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 339.

> Il y a déjà toute une grande bande de citoyens du monde qui fonctionnent depuis un bout de temps. Ils s'appellent les amateurs de jazz. Car s'il y a une vraie patrie mondiale, c'est bien celle des jazzophiles de tout poil […] La patrie mondiale se fera dans le cadre du jazz ou ne se fera pas… d'ailleurs elle est déjà faite.[1]

Le discours est excessif, et Vian s'amuse probablement en adoptant un ton prophétique et exalté pour annoncer l'avènement d'une société unie par le jazz. Il faut pourtant accorder de l'attention à ce rare éclat d'enthousiasme d'un auteur volontiers piquant et ironique. Ces propos révèlent un désir de croire à une communauté unie par une même passion et une même culture, culture vivante[2] qui fait sauter les frontières. Le théâtre tel que le pratiquent les dramaturges de notre étude nous semble capable de jouer ce rôle confié par Vian au jazz.

Une œuvre peu connue de Ghelderode appuiera cette hypothèse : *Le Voleur d'étoiles,* l'une des rares pièces qui mettent en scène le jazz, d'où notre choix de terminer avec elle. Elle s'achève sur un concert improvisé de jazz au Paradis, suggérant implicitement le parallèle entre cette musique et le théâtre. Monté au Ciel, Ivo le poète est accueilli par les anges qui, « Tous ensemble et à plusieurs voix […] chantent ». Le concert est interrompu par le premier Ange : « Halte ! […] Il y a quelqu'un qui chante faux ! » ; il s'agit de Laberdezwie, le capitaine qui pourchassait Ivo sur terre. Le capitaine réclame les paroles : « Invente-les… mais qu'elles soient poétiques. Tous les anges sont poètes et improvisent… Allez ! », lui répond l'Ange. Le diable emporte l'imposteur et Ivo, constatant que « Tout finit bien », « propose de célébrer [s]a promotion en musique » : « Vous n'avez pas d'orchestre un peu plus relevé ? », demande-t-il. Voici comment finit la pièce :

> Derrière les nuages apparaissent des instruments de jazz. Le poète empoigne un saxophone et l'ours une trompette. Les quatre anges prennent des instruments divers […] Tous jouent en syncope un jazz sur l'air « Au clair de la lune ». La Lune danse gracieusement. Ivo et l'ours dansent autour d'elle tout en jouant. Danse burlesque évidemment. Les anges se trémoussent. Le rideau tombe sur ce fracas et cette parade.[3]

Ghelderode invite certes à une forme de distance par rapport à ce Paradis typique – situé au ciel, peuplé d'anges – qui verse dans le « burlesque », mais la joie l'emporte et place le spectateur dans une atmosphère festive et positive. Le Paradis imaginé par Ghelderode est un lieu communautaire dans lequel règne l'harmonie, où l'on ne peut pas tricher, un lieu

[1] B. Vian, « Le jazz et la paix », *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, *op. cit.*, p. 127-128.
[2] Selon Vian, il faut « interpréter [le jazz] selon la tradition », mais la « tradition noire est encore en pleine évolution » : il ne s'agit donc pas d'une culture figée, « Au fait, qu'est-ce que le jazz ? », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 291.
[3] M. de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles*, *op. cit*., p. 375-377.

qui accueille les artistes et accepte l'individu et ses initiatives ; celle d'Ivo vise à donner vie à cette communauté, par le jazz et ses rythmes endiablés, pourrait-on dire.

Les auteurs tendent à égaler au théâtre la forme de communauté artistique idéale qu'est pour eux le jazz, avec, au centre, l'aspiration à l'improvisation collective, fruit d'un échange entre la salle et la scène. Plus audacieux encore, les dramaturges s'efforcent de dépasser l'expression verbale – la musique est encore de la parole, même s'il s'agit d'une parole chantée – par l'expression des corps : la danse, festive, sensuelle, scandaleuse, semble être la manifestation publique de l'assomption heureuse du corps, individuel et collectif.

« Vous aimez la danse ? »[1]

Le théâtre a la faculté d'accueillir sur scène tous les arts, capable de réaliser l'œuvre totale dont tant d'artistes ont rêvé, surtout depuis Wagner. Les disciplines se ressemblent, se complètent, s'influencent, et, parfois, s'opposent, se concurrencent. Après avoir évoqué les rapports entre poésie et musique, il est temps de s'attarder sur ceux qu'entretiennent la musique et la danse, qui retiennent toutes deux l'attention des dramaturges. Soupault rapproche les deux formes d'expression, soulignant leur point commun majeur : « L'extraordinaire puissance de la danse et sa pureté […], estime-t-il, ne peuvent être comparées qu'à celles de la musique »[2] : ainsi, « musique et danse sont portées par la même puissance physique ». Dans *Le Jeune Homme et la Mort*[3], Cocteau les confronte en faveur de la danse : « la ligne de la musique et celle de la danse […] se contrarient […] ainsi prouverai-je combien l'œil prime l'oreille au théâtre »[4]. Il souligne à nouveau la supériorité de la danse sur la musique au théâtre dans le texte « En marge de « Parade » » :

> Notre danse, elle n'exprime aucune chose.
> Ainsi, tu ne verras rien de significatif ou ce que tu verras c'est d'un peu moins entendre. Car la danse elle est pour nous une modulation que ton oreille néglige et qui par ton œil pénètre dans ton cœur.[5]

La danse obtient les faveurs de Cocteau parce que, selon lui, elle parle le langage de l'émotion et de l'abstraction, et non du sens. Elle transcende le réel, prenant ainsi le pas sur

[1] C'est la première réplique du *Pauvre matelot* de Cocteau, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 189.
[2] Soupault cité par C. Coste, « La musique dans la vie et l'œuvre de Philippe Soupault », *op. cit*., p. 182.
[3] Mimodrame créé en 1946 à l'Opéra de Paris.
[4] J. Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, *op. cit*., p. 66.
[5] J. Cocteau, « En marge de « Parade » », *op. cit.*, p. 13.

la musique. Cela revient, plus largement, à affirmer la supériorité de la vue sur l'ouïe[1], mais aussi du regard et du corps sur les mots[2]. Le choix de la danse semble signifier le recul du texte, le renoncement au langage verbal, son dépassement par l'expression corporelle. Dans un article intitulé « Le théâtre, la danse. Interrogations », Odette Aslan interroge la place du visuel et de l'auditif au théâtre :

> Le mouvement développe la pensée et la parole est une fonction du corps dont elle s'expulse. La parole aurait-elle un statut plus noble que l'expression du corps ou la danse ? Que recouvre au juste le mot théâtre, dont l'étymologie nous apprend qu'il vient du grec, théa, contemplation, et qu'il est un art fait pour être vu autant sinon plus qu'écouté ? […] Quand on injecte de la danse dans un théâtre qui a oublié l'alliance des arts, c'est pour y réinjecter du corps.[3]

Si Odette Aslan met en doute la supériorité de la parole sur la danse au théâtre, elle conclut sur une remarque plus nuancée qui cesse d'opposer le mot au corps, et qui permet d'aborder la pensée des dramaturges à ce sujet. En célébrant la danse, ils semblent contredire leur propre œuvre, consacrée à l'écriture, et affirmer l'insuffisance du langage ; on sait que la condamnation de ce dernier relève de la posture, puisque les auteurs, par définition, choisissent de s'exprimer par les mots. Ainsi, la danse, si elle constitue un modèle pour le théâtre, ne le remplace pas : au mieux, elle s'insère dans le théâtre pour le transcender, le sublimer, mais elle concurrence moins les mots qu'elle ne les accompagne.

La fascination pour la danse n'est pas nouvelle : dans les années 1930 en France, la danse et les danseurs ont passionné les artistes et stimulé la création artistique[4]. Le théâtre, très tôt, a su faire de la danse un élément majeur du spectacle[5] : c'est notamment le cas des comédies-ballets de Molière telles que *Le Bourgeois gentilhomme* ou encore *Le Malade imaginaire*. Ces spectacles étaient des divertissements de cour qui touchaient également un public étendu et qui obtenaient un franc succès. Danse et théâtre semblent faits pour s'accorder : comme la danse, souligne A. Ubersfeld, « Le théâtre est un espace où évoluent les corps », à cette différence près – différence de taille – que le théâtre est un « espace où évoluent des corps parlants »[6]. Les dramaturges s'emparent de la danse, discipline qu'ils

---

[1] J. Decock remarque que la peinture flamande influence la littérature belge, « une littérature de peintres », « une littérature de visuels », *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 14. Plusieurs des auteurs de notre étude, tels Ionesco ou Cocteau, dessinent ou peignent.

[2] « Le vrai théâtre, parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie », affirmait Artaud, opposant le livre à la scène : « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret », *Le Théâtre et son double*, cité par A. Longuet Marx, « L'obsession du vivant », *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, textes réunis et présentés par Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx. Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010, p. 73.

[3] A. Longuet Marx, « L'obsession du vivant », *op. cit.*, p. 73.

[4] Ainsi qu'en témoigne par exemple la pièce de Louis-Ferdinand Céline, *L'Eglise*.

[5] Pour Aristote, le chant et la danse doivent rester mineurs dans le spectacle ; le fait de leur donner plus d'importance constitue donc une rupture avec la théorie aristotélicienne.

[6] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 51.

aiment en amateurs ; tantôt ils l'intègrent comme accompagnement à une pièce, tantôt ils la placent au cœur du spectacle en composant des ballets. Cocteau a multiplié les « arguments chorégraphiques »[1], auteur des *Mariés de la Tour Eiffel*, « ballet satirique », du *Poète et sa Muse*, du *Jeune homme et la Mort*, mimodrame[2], de *Phèdre*, de *La Dame à la licorne*, ballet, du *Fils de l'air*, du *Dieu bleu*, farce, de *Parade*, ballet réaliste, et du *Train bleu*[3], les trois dernières œuvres ayant été dansées par les Ballets russes. L'échec du *Dieu bleu*[4] fit dire à Diaghilev cette phrase qui devint « [la] formule même [de Cocteau], […] sa devise particulière » : « Etonne-moi »[5]. Profondément marqué par la première représentation du *Sacre du Printemps* en 1913 au Théâtre des Champs-Elysées, Cocteau avait souhaité travailler avec Stravinsky et Nijinsky, qui avait « été encore plus que Stravinsky la cible des détracteurs et [dont la] chorégraphie a[vait] suscité un véritable tollé »[6] parce qu'elle mettait à mal les conventions du ballet traditionnel. Cocteau a donc su s'entourer des plus grands chorégraphes et danseurs[7]. Présentant ses collaborateurs dans *Le Jeune Homme et la Mort*, il s'attarde sur celui qu'il a chargé de la chorégraphie : « J'arrêtai mon choix sur […] Roland Petit, chorégraphe, parce qu'il m'écouterait et me traduirait dans cette langue de la danse que je parle assez bien, mais dont la syntaxe me manque »[8].

Aucun auteur de notre étude n'a autant aimé la danse que Cocteau[9], mais elle est ici convoquée comme un modèle, revendiqué ou non. Afin de montrer ce qui fascine dans la danse, il convient d'interroger l'imaginaire de la société sur elle ainsi que celui des dramaturges. Est-elle un modèle esthétique ? Politique ? Ethique ? Qu'exprime-t-elle ? Elle semble apporter un équilibre supérieur à celui du cirque[10] : le corps assumé, célébré,

[1] C'est sous cette appellation que la collection de la Pléiade regroupe ces œuvres.
[2] Cocteau définit ainsi son œuvre : « *Le Jeune Homme et La Mort*, est-ce un ballet ? Non. C'est un mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à celui de la danse. C'est une pièce muette où je m'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots et des cris. C'est la parole traduite dans le langage », *op. cit*., p. 71.
[3] Ballet créé en 1924 au Théâtre des Champs-Elysées.
[4] Ballet créé en 1912 au Théâtre du Châtelet.
[5] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 116.
[6] Marie Dollé rappelle que le public mondain avait été choqué par Nijinsky qui, dans *L'Après-midi d'un faune*, « mimait une pénétration sexuelle avec l'écharpe abandonnée de la nymphe », « Un sacre mouvementé : *Le Sacre du printemps* », *Quel Scandale!*, *op. cit.*, p. 160.
[7] Cocteau a constamment manifesté son admiration pour les danseurs classiques, qui partagent avec les artistes de cirque leur sens prodigieux de l'équilibre, la maîtrise de leur corps et de l'espace dans lequel ils évoluent ; on se rappelle l'enthousiasme sans bornes de Cocteau pour les performances de Nijinsky. Il choisit par ailleurs ce dernier pour interpréter le rôle du Dieu bleu dans son argument chorégraphique de 1912. Ce rôle exige un grand équilibre, puisque le Dieu saute, vole, évite les obstacles et les perturbations avec une agilité surhumaine sans jamais tomber.
[8] J. Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, *op. cit*., p. 67. C'est aussi Roland Petit qui chorégraphie *Le Loup*, ballet de Henri Dutilleux sur un argument de Jean Anouilh en 1953 au théâtre de l'Empire. Anouilh a également composé une comédie-ballet, *Le Bal des voleurs*, renouant avec la tradition moliéresque.
[9] « J'aimerais une danse autour de mon bûcher, non pour glorifier ma défaite, mais ma victoire », Cocteau cité par P. Macris, « L'Ange et Cocteau », *Cocteau et les mythes*, *op. cit.*, p. 106.
[10] Le cirque et la danse ont en commun de proposer une solution esthétique et de viser la maîtrise du corps ainsi que sa célébration. La danse accède néanmoins à un degré supérieur d'esthétique et transcende le langage.

sublimé mais aussi érotique, sensuel et subversif, la promotion du sens du toucher, l'abolition des frontières entre les hommes sont autant de qualités qui font défaut au cirque, ou du moins qu'il réalise à un degré inférieur. L'équilibre – notion physique et morale –, apanage du danseur comme de l'acrobate et de l'auteur, permet enfin de ne pas choisir : on balance entre deux espaces, entre des possibilités, sans donner de réponse figée. Le théâtre, en s'inspirant de la danse, du mouvement qu'elle suppose, peut donc suspendre le choix, rester ouvert, échapper à la prise de position définitive[1]. Le théâtre n'est pas indifférent, comme le cirque, au monde et à la nécessité d'y jouer un rôle, de choisir un masque, mais maintient l'ambiguïté et défend la légèreté.

Partir de la Bible s'avère utile pour démêler les différentes fonctions de la danse. « Il y a un temps pour tout, un temps pour toute chose sous les cieux », nous dit L'Ecclésiaste : « un temps pour se lamenter, et un temps pour danser »[2]. La danse est clairement opposée à la tristesse : elle est manifestation de bonheur. Dans la société, elle constitue un divertissement joyeux, elle peut être intégrée à la fête[3]. A sa dimension festive s'ajoute son caractère esthétique : la danse est beauté, grâce et légèreté. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, une baigneuse de Trouville sort de l'appareil du photographe et offre une danse en spectacle aux autres personnages, provoquant des applaudissements et l'exclamation ravie du Phono 1 : « Oh ! la jolie carte postale ! »[4]. Agacé par l'irruption de la danseuse, « Le photographe ne partage pas les plaisirs de la noce » et la fait disparaître, malgré des voix qui réclament un nouveau passage de la jeune femme. C'est que le photographe supporte mal de perdre le contrôle de son appareil dont sortent des personnages inattendus et perturbateurs. Dès lors, la danse, qui ne semblait être qu'un numéro plaisant et charmant, signifie bien plus. Elle sublime le réel par une esthétique qui dépasse les considérations concrètes.

La danse séduit parce qu'elle est subversion[5] : elle bouleverse la notion d'espace et les modes d'évolution des hommes dans l'espace, unissant les corps. « Sœurs et ennemies, la musique et la danse ne proposent pas du tout le même rapport au monde », explique Soupault. Alors que la première cherche à contrôler le mouvement « en lui donnant la régulation ou la régularité d'un rythme, [et] l'ouvre à la répétition, c'est-à-dire à la durée », la seconde est l'« art de l'instant » et « permet aux hommes de s'approprier l'espace »[6]. Quoique méritant d'être discutée, cette double définition des fonctions de la musique et de

[1] La danse révèle comment les auteurs cherchent à trouver d'autres modèles et d'autres réponses que celles proposées par un théâtre métaphysique ou encore par un théâtre brechtien.
[2] Ecclésiaste, 3, 4.
[3] La danse est un élément essentiel de la fête que doit être, pour les dramaturges, toute représentation.
[4] J. Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit*., p. 46.
[5] Subversion réelle, contrairement à la fête.
[6] Soupault cité par C. Coste, « La musique dans la vie et l'œuvre de Philippe Soupault », *op. cit*., p. 188.

la danse permet de sentir le potentiel scandaleux de la seconde, qui justifie l'intérêt que lui portent les dramaturges. La danse scandalise parce qu'elle a pour instrument le corps – « La corrida, le flamenco, sont une langue qui parle avec le corps »[1] – : expression de la sensualité, de la sexualité, la danse est pulsion, extase[2], elle comporte le souvenir des cérémonies dionysiaques. Elle est exhibition[3], elle donne à voir le corps, le célèbre sans pudeur. Dans la danse, la chute est volontaire et belle, le scandale assumé.

Forme d'expression privilégiée, elle permet une occupation subversive de l'espace par la sensualité de ses mouvements et par les situations ou lieux inappropriés dans lesquels elle s'exécute. Dans *La Fourmi dans le corps,* Pic-Saint-Pop intervient au moment où les abeilles proposent un « petit ballet »[4], empêchant les danseuses d'achever, et coupant la parole à l'écrivain, emporté dans une tirade célébrant le corps. La jeune femme interrompt le spectacle de corps heureux et unis par le ballet. Dans le théâtre qui nous intéresse, la danse est presque toujours pratiquée par des personnages qui s'opposent, protestent, mais qui trouvent dans la danse un moyen de communication privilégié avec les autres.

La danse est liberté – liberté du corps en mouvement[5], liberté de l'esprit qui s'exprime par le corps – et libération ; elle réunit ce qui semblait séparé. Spontanée ou chorégraphiée, collective ou individuelle, expression de sentiments, d'émotions ou de situations très divers, elle n'a pas de lieu imposé : chacun peut danser où il veut, en intérieur, en extérieur, sur scène, dans la rue, seul ou accompagné, lors d'une fête ou sans occasion particulière. Dans l'œuvre de Genet, on danse même en prison[6]. « Hymne à l'action, à la liberté »[7], la danse genetienne métamorphose un espace contraint, fermé, en lieu de mouvement et de liberté. Genet situe sa pièce *Le Bagne* dans une prison,

[1] J. Cocteau, *La Corrida du 1er Mai*, *op. cit*., p. 1017.

[2] Dans *L'Ecole des bouffons* de Ghelderode, la danse des bouffons « se fait rageuse, une sorte de piétinement forcé », et ce spectacle provoque l'« extase » de Folial, qui se met lui aussi à danser, *op. cit*., p. 307.

[3] La danse est exhibition, comme la prostitution, mais lui est supérieure dans sa capacité à exister sans la question de l'argent.

[4] J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps, op. cit*., p. 165.

[5] A la danse et au mouvement du corps s'oppose le corps immobilisé tel qu'il est représenté dans *Le Nouveau locataire* de Ionesco, *Guernica* d'Arrabal, *Oh ! les beaux jours* et *Comédie* de Beckett.

[6] Le spectacle de danse *Murmures*, créé par la compagnie Malka à la salle de La Rampe d'Echirolles en 2010, est un duo sur le thème de l'enfermement, né de l'expérience de Bouba Landrille Tchouda, intervenant en Maison d'arrêt et inspiré de textes de détenus : « Des écrits magnifiques, bouleversants, ont été produits en captivité. A partir de certains d'entre eux, je souhaite restituer par le geste des états de corps… corps empêchés, corps privés, corps espérant, corps dansant ! […] Danser pour libérer son esprit, pour traverser ce mur qui nous empêche de jouir des rayons du soleil, […]… Par la danse, évoquer de façon poétique cette irrépressible nécessité de créer des passerelles entre un monde clos et un monde ouvert », explique le chorégraphe.

[7] « Bulkaen valsait dans la prison, parce que son rythme naturel était la valse, mais il espérait que ses tourbillons feraient tomber les murailles et l'entraîneraient au soleil. Son corps chantait un hymne à l'action, à la liberté », J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 270. La danse n'est cependant pas magique et, si elle donne l'espoir d'une libération, elle ne l'entraîne pas toujours, comme le montrent les danses dérisoires et pathétiques de Pozzo dans *En attendant Godot* et d'Ivo dans *Le Voleur d'étoiles* de Ghelderode, quoique ce personnage s'y prête volontiers : « Je danserai… la danse est une fonction poétique… », *op. cit*., p. 301.

traditionnellement envisagée comme un lieu de figement, de restriction. Grâce à la danse, elle devient un espace de liberté, de changement et d'amour ; Roger, ignorant le paravent qui le sépare de Rocky, « commence à se déhancher » et amorce « un mouvement de valse » pour son amant : « D'accord pour un pas de valse sous tes murs. Peut-être que ma chaloupée les fera bouger »[1]. Quant à Barabbas dans la pièce de Ghelderode, tout juste sorti du cachot, il se met à danser pour célébrer sa libération et sa grâce par le peuple : « Barabbas qui danse ! Vive Barabbas ! L'homme libre qui danse ! »[2]. Même exaltation au début des *Paravents* : La Mère raconte le jour où elle a mis à la porte un huissier qui voulait saisir sa cabane, occasion pour elle de s'élever à la fois physiquement et symboliquement en portant des talons hauts. Son fils Saïd l'invite alors à les remettre et à danser :

> Mettez vos souliers à talons hauts [...] Et dansez ! Dansez ! *(Elle fait deux ou trois pas comme un mannequin et montre en effet beaucoup d'élégance.)* Dansez encore, madame. Et vous, palmiers, […] baissez vos têtes […] pour regarder ma vieille. Et pour une seconde, le vent qu'il s'arrête pile, qu'il regarde, la fête est là ! *(A la Mère :)* Sur vos pattes incassables, la vieille, dansez ! […] Et vous aussi, cailloux, regardez donc […] Que ma vieille vous piétine comme une révolution le pavé des rois.[3]

Le fils et la mère rient aux éclats : la danse, bien plus qu'un moment d'évasion, les a fait se sentir libres, et la Mère, en haillons, ridée, ainsi que Genet la décrit, est transfigurée par ses mouvements. Promesse de révolution, sa danse annonce la suite de la pièce et revêt, a posteriori, un caractère politique.

La danse dépasse la simple provocation : ambiguë, elle combine scandale et sacré, le sacré étant transcendé par le désir d'unir individu et société. En effet, la danse est un rituel religieux : elle libère l'individu opprimé, l'élève, mais l'intègre aussi à la société qui, depuis la Grèce antique, fait de la danse une pratique liée au rite et à la religion. Dans le Deuxième Livre de Samuel, « David dansait de toute sa force devant Yahweh […] David et toute la maison d'Israël firent monter l'arche de Yahweh avec des cris de joie et au son de la trompette »[4]. « Mikal, fille de Saül, […] voyant le roi David bondir et danser devant Yahweh, elle le méprisa dans son cœur » : « Quelle gloire aujourd'hui pour le roi d'Israël de s'être découvert aujourd'hui aux yeux des servantes de ses serviteurs, comme se découvrirait un homme de rien »[5]. Cocteau rappelle la danse joyeuse de David dans le texte « En marge de « Parade » », reprenant son histoire, ses paroles – « C'est devant Jéhovah

[1] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 773.
[2] M. de Ghelderode, *Barabbas*, *op. cit*., p. 136.
[3] J. Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 581-582.
[4] Deuxième Livre de Samuel, 6, 14-16.
[5] *Ibid.*, 6, 20.

que j'ai dansé »[1] – et en fait le point de départ d'une célébration de la danse. Les auteurs ont donc à l'esprit les origines religieuses de la danse[2]. Pour Ionesco, celle-ci, parce qu'elle répond à un rituel, permet d'accéder à une réalité supérieure, au-delà de la réalité quotidienne[3]. Elle dépasse les limites de la raison et de l'humain.

Les auteurs jouent sur l'ambiguïté de la danse, sur son balancement entre sacré et profane[4]. Souvent, la danse subversive est l'apanage de la femme. Depuis Salomé[5], on associe la danse à une sensualité redoutable, qui donne le pouvoir à celle qui sait séduire. D'Hérode Antipas, son beau-père, Salomé obtient ce qu'elle veut, la tête de Jean-Baptiste. L'imaginaire culturel a été marqué par ce personnage, convoqué par Wilde, Michel Leiris[6] ou encore Apollinaire. Dans *Le Bœuf sur le toit*, le parallèle entre cette figure biblique et le personnage de la Dame rousse est explicite ; le Barman présente à celle-ci la tête d'un Policeman décapité sur un plateau : « [La Dame] danse. Sa danse est une charge des danses de Salomé en général. […] Finalement, elle marche sur les mains comme la Salomé de la cathédrale de Rouen »[7]. D'abord indifférente à la mort du policier, elle finit par « secoue[r] la tête du policier comme un cocktail », exécutant un geste violent envers l'un des représentants de la loi et du pouvoir avant de quitter la scène. La chevelure rousse de la femme répond par ailleurs à une tradition qui voit dans cette couleur la marque du Diable et de la tentation.

Dans *Le Dieu bleu*, c'est encore la femme qui, par sa danse, s'oppose scandaleusement à la société et aux règles au nom d'une union supérieure. Un temple dans lequel un jeune homme s'apprête à devenir prêtre est bouleversé par une jeune femme qui envahit soudainement la scène et se met à danser pour détourner son amant de sa vocation : « le Jeune Homme […] se trouble » face à « l'audacieuse qui trouble et désordonne »[8] la cérémonie, et le rituel tourne court. Alors que des démons sont libérés par les prêtres pour tourmenter la jeune fille, la Déesse parait pour la sauver, réunissant les amants, s'opposant aux créatures diaboliques dont le dessein est de désunir et d'inspirer la haine, conformément à l'étymologie du mot « diable ». Ainsi, s'il est séduit par le scandale, Cocteau refuse la fascination qu'exerce le Diable auquel on prête une force et une

[1] J. Cocteau, *Parade*, *op. cit*., p. 14.
[2] Nijinsky eut ce mot devenu célèbre, qui joue sur les deux sens du mot « grâce » : « La grâce est un don de Dieu ».
[3] Idée rappelée lors de l'exposition Ionesco à la BnF en 2010.
[4] Le funambule auquel s'adresse Genet devient l'équivalent d'un Dieu inaccessible et puissant, séparé des hommes, au-dessus d'eux. Sa danse comporte un caractère sacré qui, dans le même temps, lui fait défier toute force supérieure : « Pourquoi danser ce soir ? […] Sache contre qui tu triomphes. Contre nous, mais ta danse sera haineuse. […] De haine contre quel dieu ? […] De quel Dieu je te parle ? Je me le demande », J. Genet, *Le Funambule*, *op. cit*., p. 829-831.
[5] Matthieu, 14, 1-12 ; Marc, 6, 14-29.
[6] Dans *L'Âge d'homme*, Leiris évoque sa tante Lise qui a joué le rôle de Salomé à l'opéra.
[7] J. Cocteau, *Le Bœuf sur le toit*, *op. cit*., p. 29.
[8] J. Cocteau*, Le Dieu bleu*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 6.

intelligence qu'on retire injustement à Dieu, associé à la « bonté molle »[1]. Son théâtre témoigne d'une foi dans le scandale, capable de raviver l'amour et de réunir les êtres, semblant répondre à un équilibre entre aspiration à une transcendance – avec l'intervention de la Déesse – et scandale.

Dans *Les Mouches*, Electre interrompt la cérémonie organisée par Egisthe sous la surveillance de Jupiter en effectuant une « danse sacrée » : « je danse pour la joie, je danse pour la paix des hommes »[2]. Elle semble dépasser sa condition humaine ; si sa danse fascine la foule, c'est parce qu'elle possède une force d'union. Pourtant, elle est aussi sacrilège et Jupiter, outré par l'audace de la jeune fille, simule la colère des morts pour effrayer le peuple. Les dramaturges s'imprègnent donc des origines religieuses de la danse tout en la mêlant à des actes scandaleux : Electre et le funambule choquent, provoquent par la danse, qui ne peut se limiter à une fonction sacrée ; ce qui est sacré est séparé, coupé du monde, et les dramaturges aspirent à l'abolition des distances.

L'équilibre promis par la danse passe par une capacité à accorder l'initiative spontanée et individuelle à la chorégraphie, collective. La danse, dans les mises en scène des auteurs, est synonyme de spontanéité et d'ouverture, conforme à la manière dont Soupault la rêve dans son essai *Terpsichore*[3], paru en 1929 : il y raconte « à la fois son amour de la danse et les solides réserves que lui inspirent la plupart des chorégraphies contemporaines », dressant une « violente critique des séductions du spectacle »[4]. Selon Soupault, « Afin de renouer avec son essence, la danse doit se détourner de tout désir de représentation » ; « [il] retrouve aux sources de la danse la même passion qui anime l'écriture automatique : même désir de parcourir l'espace, de vivre et d'écrire en direct, sans brouillon, au plus près de sa spontanéité ». Au contraire, « la chorégraphie […] vient tuer toute énergie vitale ». Ecriture et danse répondent donc à une même exigence selon l'auteur des *Champs magnétiques* : celle de la spontanéité. Elles doivent être immédiates, instantanées, instinctives. Soupault ajoute que « L'essence de la danse s'exprime grâce aux danseurs noirs »[5]. On rejoint ici la question déjà abordée de l'improvisation qui donne sa valeur à une œuvre, et l'on sait combien, au théâtre, celle-ci est aussi, et souvent, impression d'improvisation, comme dans le jazz. De même, la danse exige des répétitions,

[1] J. Cocteau, « Préface », *Bacchus*, *op. cit*., p. 1181.
[2] J-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit*., p. 31. A la danse d'Electre s'ajoutent celles d'Aglaé et d'Alarica, toutes deux marquées par le scandale. Mère de famille et épouse de Julien, la première « danse frénétiquement » sous le regard désapprobateur de son mari : « Tu ne devrais pas donner ce spectacle à tes enfants », *Ne réveillez pas Madame*, *op. cit*., p. 859. Quant à Alarica, déçue par le monde et par les hommes, perdant ses illusions, elle se déshabille entièrement à la surprise de tous et « danse, provocante, entre les autres, qui s'essoufflent », *Le Mal court*, *op. cit*., p. 69. Le comportement de la jeune femme naïve doit être envisagé autrement que comme une seule volonté de scandaliser. Son geste, spontané, impulsif, est ouverture.
[3] Dans la mythologie grecque, Terpsichore est la muse de la danse.
[4] C. Coste, « La musique dans la vie et l'œuvre de Philippe Soupault », *op. cit*., p. 181.
[5] *Ibid.*, p. 182.

de la souffrance, une composition pour donner une impression de légèreté, de spontanéité, de naturel, de facilité. La chorégraphie n'est pas insignifiante ni inférieure à l'improvisation : elle implique la création de pas et de figures mettant chaque danseur en valeur, l'agencement de l'espace et des corps qui s'y meuvent, une place donnée à chacun en harmonie avec les autres[1]. Elle est donc un art complexe qui célèbre à la fois l'individu et la troupe. Sartre a compris l'intérêt de la chorégraphie lors de « représentations de danses religieuses noires » auxquelles il a assisté au Théâtre national de Cuba. Dans *Un Théâtre de situations*, il décrit et analyse longuement cette expérience qu'il présente comme « un point de repère » pour « comprendre ce qu'est une cérémonie théâtrale » et « échapper à la confusion totale où on est actuellement sur le théâtre » :

> il y avait dans la salle, pour commencer, des rires et des applaudissements – ce qui est un caractère universel de la représentation – et, d'un autre côté, il y avait aussi une danse qui petit à petit s'emparait de certains spectateurs noirs et qui finissait par les faire danser debout à leur place, en même temps que les gens d'en face […] la danse était un fait commun à tous […] ils se mettent à danser quand quelqu'un danse religieusement à côté d'eux et […] une communion s'établit sans même se voir en quelque sorte, par le rythme. D'un autre côté, il y avait introduction d'un nouveau mode de communication, si je puis dire, par les sens les plus éloignés (pas le toucher ni même l'odorat, mais par les yeux et les oreilles), il y avait là un fait absolument nouveau […] Ainsi on avait un étrange rapport qui était un mélange de participation totale et de représentation et de distance.[2]

L'« étrange désordre » soulevé par ces représentations nous semble un exemple frappant de ce que les auteurs cherchent à faire naître au théâtre. Comme pour Soupault, Vian et Genet[3], c'est à nouveau l'approche émotionnelle et artistique des Noirs qui sert de modèle. La danse, lors de ces manifestations, est vécue intensément par chacun, est partagée avec tous les hommes présents, sur scène ou dans la salle. Comme la danse, le théâtre touche par ce que Sartre appelle « les sens les plus éloignés », la vue et l'ouïe, et s'efforce de trouver, entre la salle et la scène, un équilibre conciliant contact et distance, organisation et improvisation. C'est cet équilibre qui semble pouvoir mener à une forme de communauté nouvelle.

---

[1] P. Kadivar résume ainsi *Quad*, pièce de Beckett diffusée à la télévision en 1981 : « pas de texte, quatre corps qui […] parcourent un carré blanc au sol suivant des trajets bien définis », « marchant strictement au même rythme » avec une « absence manifeste de but » ; « *Quad* [...] constitue un cas unique dans l'œuvre de Beckett. Si le corps et son mouvement sont fondamentalement la préoccupation spécifique de la danse, alors *Quad* relève bel et bien de la chorégraphie. « Une certaine expérience de la danse [est] souhaitable », recommande d'ailleurs Beckett pour le choix des interprètes ». P. Kadivar, s'il convient qu'on ne peut considérer *Quad* comme « une œuvre purement chorégraphique », souligne chez Beckett une « préoccupation fondamentale de la chorégraphie, dans son essence », « Beckett, Chorégraphe ? A propos de *Quad* de Samuel Beckett », *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, *op. cit*., p. 73-78.

[2] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 117-118.

[3] Dans *Les Nègres*, Bobo « retrousse ses jupes et danse une danse obscène » au cours de la cérémonie de reconstitution du meurtre d'une Blanche par des Noirs, *op. cit.*, p. 506.

La danse est peut-être la seule discipline à même de créer une communauté idéale telle que l'imaginent les auteurs. Elle est, comme la définit Cocteau dans *Le Jeune Homme et La Mort*, le « déroulement des corps qui s'accrochent et se décrochent »[1] ; autrement dit, elle crée des rapports équilibrés et intenses entre les danseurs, tantôt proches, tantôt séparés. La violence et le choc de la rencontre des corps ne sont ni atténués ni effacés : ils font partie de la chorégraphie et lui donnent sa force. Ainsi, dans *Le Train bleu*, la « Gesticulation » finale des personnages témoigne de « l'exaspération » qui « amène les gifles », mais « Beau Gosse et Perlouse essaient de séparer les combattants et mêlent une danse d'amour à la danse-bataille »[2]. L'intervention des deux personnages n'annule pas la lutte des corps, elle n'affaiblit pas la puissance de leur opposition : elle l'enrichit d'une autre force, celle de l'amour, débarrassé de tout sentimentalisme. De l'entrelacement des corps naît cependant autre chose que le seul désir, et la danse n'est pas seulement l'expression de la sexualité : elle crée un lien étroit entre ceux qui la pratiquent, et, au-delà, entre ces derniers et ceux qui la contemplent. La danse est alors amour, principe de cohésion. *La Dame à la licorne* fait se succéder une « Danse d'amour » entre la Dame et le Chevalier et une « Danse amoureuse des trois couples »[3], emportant toujours plus de personnages dans sa ronde.

Dans *'adame Miroir*, Genet met en scène la danse du matelot et de son Image : « Tout ce mélodrame doit donner l'impression d'un jeu. Pour cela les danseurs chargent leurs attitudes d'intentions outrées : obscènes, crapuleuses, criminelles »[4]. Le duo imaginé par Genet pourrait donc choquer par sa crudité et par sa violence, augmenter encore le malaise des spectateurs assistant à une scène érotique homosexuelle, ou, à l'inverse, atténuer le malaise, dépassé par l'esthétique de la danse unifiant les corps et les êtres. En effet, « les deux danseurs tentent d'évoquer une course amoureuse » ; ils s'embrassent, et le spectacle est « érotique »[5], voluptueux, sensuel, mais aussi amoureux[6]. C'est bien d'amour qu'il s'agit entre Rocky et Roger, lorsque le premier murmure « doucement » au second : « Ecoute comme c'est doux ! […] Je vais danser pour toi, Rocky… […] Je danse pour toi, Rocky »[7]. La danse d'un autre couple homosexuel dans l'œuvre de Genet permettra de comprendre ce que cette discipline a la faculté d'exprimer et de générer ; dans *Miracle de la rose*, Rocky et Bulkaen, avant de se séparer, et « après s'être dit quelques mots maladroits d'amitié, […] firent le seul geste d'amour qu'il est permis de faire en public : ils

[1] J. Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, *op. cit*., p. 69.
[2] J. Cocteau, *Le Train bleu*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 61.
[3] J. Cocteau, *La Dame à la licorne*, *op. cit*., p. 83.
[4] J. Genet, *'adame Miroir*, *op. cit*., p. 252.
[5] *Ibid*., p. 249-252.
[6] Est érotique, à l'origine, ce qui a rapport à l'amour.
[7] J. Genet, *Le Bagne*, *op. cit.*, p. 773.

dansèrent ». Genet raconte ces heures volées, ce moment de bonheur entre des êtres abîmés par la vie :

> Les pieds nus dans leurs souliers sans lacets, pendant des heures, avec les quatre autres types, chants et danses mêlés. Et les danses les plus banales, des valses, des javas, qu'ils sifflaient en tournant. […] Ils étaient désespérés. Mais l'amour et la valse les emportaient dans une légèreté joyeuse, insensée et tragique. Ils venaient d'inventer spontanément la plus haute forme du spectacle, ils avaient inventé l'opéra.[1]

Ce que le langage ne peut dire, la danse le dit simplement et intensément, unissant des êtres marginaux que Genet transforme en artistes d'un spectacle improvisé et supérieur dont l'émotion doit se communiquer au public.

Le théâtre qui nous intéresse aime mettre en scène des communautés unies par la danse, qui n'est pas limitée au solo ni au duo, mais qui cherche à toucher le plus grand nombre. Ainsi, Kateb Yacine achève *Le Cadavre encerclé* sur une danse collective du peuple heureux et libre : « la foule s'est mise à danser », « le peuple s'était mis à danser »[2]. Leur danse est synonyme de liberté et devient un phénomène collectif qui resserre leurs liens[3]. Mêmes les communautés maintenant volontairement une distance entre leurs membres dépassent cet isolement grâce à la danse ; dans *Splendid's*, les malfaiteurs piégés par la police constituent une société criminelle que le personnage de policier rêve d'intégrer, mais Jean, leur chef, tient à empêcher une trop grande proximité entre eux. Au début, Genet indique qu'« ils ne se touchent jamais »[4], mais très vite « Entrent Bob et Bravo dansant enlacés ». Jean les somme de cesser – « Arrêtez ! », « Ne dansez plus » –, mais Bravo souligne le pouvoir de leur danse : « Devant toutes les fenêtres, on passe enlacés […] Les policiers nous voient […] Ils n'osent pas tirer. Ils regardent passer la fête ». Face aux réticences de Jean, Bravo remet en cause le fonctionnement de leur bande et les rapports de ses membres : « Jamais entre nous de contacts. Jamais d'amitié. On vivait ensemble et toujours éloignés. […] Cette nuit, je me colle à tout le monde. Et je danse »[5].

La danse ne met pas seulement en jeu le sens de la vue, mais aussi celui du toucher, « le seul sens qui comporte une réciprocité immanente : on ne peut toucher sans être touché », explique A. Corbin dans *Histoire du corps*. Dès lors, « ce sens très primitif et culturellement dévalorisé devient […] le vecteur d'une redistribution [égalitaire] des codes

[1] J. Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 355-356.
[2] Y. Kateb, *Le Cadavre encerclé*, *op. cit.*, p. 30.
[3] Dans *Le Fils de l'air*, la communauté est soudée par le cirque, on l'a vu, mais aussi par la danse : « Les tziganes se groupent, claquent des mains et dansent […] l'Enfant sort de la roulotte en riant et en se mêlant aux tziganes qui reprennent la danse », *op. cit.*, p. 92.
[4] J. Genet, *Splendid's*, *op. cit.*, p. 217.
[5] *Ibid.*, p. 221-222.

spatiaux et sociaux de la distance entre les gens »[1]. Cocteau évoque cette idée de distance dans *Le Jeune Homme et la Mort* :

> Ajouterai-je qu'une minute de contact entre une salle et une œuvre supprime momentanément l'espace qui nous sépare d'autrui ? Ce phénomène, qui groupe les électricités les plus contradictoires au bout de quelque pointe, nous permet de vivre dans un monde où le cérémonial de la politesse arrive seul à nous donner le change sur l'écœurante solitude de l'être humain.
>
> Un ballet possède, en outre, ce privilège, de parler toutes les langues et de supprimer la barrière entre nous et ceux qui parlent celles que nous ne parlons pas.[2]

La hiérarchie entre les arts semble claire chez Cocteau : la danse est supérieure à tout autre spectacle par son caractère universel et par sa capacité à abolir les frontières entre les hommes. Dans un texte placé avant *La Dame à la licorne*, Cocteau loue « la langue internationale de la danse »[3]. « Le cérémonial de la politesse », simulacre de vie sociale, n'est pas satisfaisant : il ne brise pas le sentiment pesant de solitude qui accable les hommes, pas plus qu'il ne les aide à se comprendre les uns les autres. C'est à une communication immédiate, intense et transparente que les dramaturges de notre étude aspirent au théâtre.

Leur mise en scène de la danse témoigne de leur fascination pour elle, capable de réunir des individus et des groupes qu'on croyait inaccordables. Anouilh, dans *Le Bal des voleurs*, imagine que, invités dans la villa de Lady Hurf, « les voleurs dansent avec les ladies […] une java extrêmement canaille »[4]. La danse unit donc ici ceux que la société oppose et mène même à une sorte de carnaval rendant caduques toutes les différences sociales : « les personnages de la pièce, entrés par toutes les portes, dansent en échangeant leurs barbes »[5]. Quant à Genet, qui a si souvent opposé Blancs et Noirs pour se ranger du côté des seconds, il avoue sa préférence pour la mise en scène des *Nègres* par Roger Blin, qui terminait la pièce sur une danse de tous les personnages, blancs et noirs, sur scène : « tous les acteurs rentrent en scène et se mettent à danser sur un rythme africain. […] Soudain, à la musique africaine succèdent les premières mesures du menuet de Mozart. […] tous se mettent à danser le menuet de Mozart »[6]. Ainsi, les différences sont dépassées par la danse. Peu importe l'origine, la culture, la musique – populaire ou classique –, tous, au cours de ce dénouement, sont unis par la danse et invitent les spectateurs au partage de ce moment de communion. La danse contient en elle toutes les qualités des formes

[1] A. Corbin, *Histoire du corps 3*, *Les mutations du regard, le XX^e siècle*, *op. cit*., p. 410.
[2] J. Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort*, *op. cit*., p. 70.
[3] J. Cocteau, « Le luxe spirituel est le seul qui nous reste », *op. cit*., p. 80.
[4] J. Anouilh, *Le Bal des voleurs*, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 2007, p. 366.
[5] *Ibid.*, p. 388.
[6] J. Genet, « Pour jouer *Les Nègres* », *op. cit.*, p. 474.

d'expression et de communauté précédemment envisagées[1] et les transcende : plus qu'une métaphore du théâtre, elle l'envahit et l'inspire, sans s'opposer aux mots, qu'elle accompagne plus qu'elle ne les rejette. Célébration du corps, compris dans le sens de siège des sensations, de la sensualité, mais aussi dans le sens de groupe formant un ensemble organisé, une assemblée, la danse laisse l'espoir d'un succès dans l'élaboration d'une communauté par le spectacle.

[1] La fête, le cirque, la prostitution, la musique.

CONCLUSION

« S'il faut absolument me résumer »[1]

Un tel exercice répugnait aux auteurs : « se résumer » revient à se limiter, à s'enfermer ; c'est aussi mettre un point final à une pensée toujours en cheminement. Pourtant, Cocteau se prête au jeu à la fin du *Secret professionnel* et propose, comme à contrecœur, de « jeter un coup d'œil d'ensemble sur [s]on parcours ». Le résultat est celui auquel on pouvait s'attendre, une longue liste de constats hétérogènes :

> S'il faut absolument me résumer [...], je constate : [...]
> Que le besoin de s'exprimer en public est une sécrétion n'ayant d'excuse que si elle nous vient de naissance et ne peut se guérir ; [...]
> Que la lutte nous stimule et la bonne volonté du public nous endort ; [...]
> Que le poète ressemble aux morts en cela qu'il se promène invisible parmi les vivants.[2]

Exhibition et invisibilité, conflit et besoin du public : l'ensemble du théâtre que nous avons étudié semble contenu dans ces quelques mots. Arrivé au terme de notre parcours, il est temps de « nous résumer » à notre tour. Commençons, comme Cocteau, par un constat : il aura fallu, afin de mieux cerner la notion de scandale, la définir de manière négative.

Le scandale est pensé et pratiqué d'une manière originale par les auteurs étudiés : ils le recherchent et le subissent, le célèbrent et le condamnent dans le même temps. Pour eux, l'esclandre et le scandale ne se recoupent pas, le second ne pouvant se réduire au chahut, à l'éclat spectaculaire. Le scandale n'est pas seulement un évènement, il est aussi une pensée, un fantasme, une peur, un moyen, une arme, une étape vers une forme d'échange supérieure. Il ne se confond alors pas avec la rupture, la division. Il ne vise pas la destruction et ne témoigne pas d'une pensée nihiliste, le théâtre proposé par les dramaturges n'étant pas, pour reprendre le mot de Malraux à propos des *Paravents*, « antitout »[3].

Dès lors, pour comprendre le scandale, il faut se garder d'adopter la posture du juge – tant décriée par les auteurs – qui condamne ; à l'inverse, un discours « moderne » célébrant l'évènement, le bruit, les sensations fortes, l'anarchie, ne convient pas davantage.

---

[1] J. Cocteau, *Le Secret professionnel*, *op. cit.*, p. 520.
[2] *Ibid.*, p. 520-522.
[3] « Compte rendu du débat parlementaire sur *Les Paravents* à l'Assemblée nationale en 1966 », *op. cit.*, p. 975.

Ce qu'on exalte ou condamne à travers le scandale, selon l'opinion adoptée, c'est la rupture, envisagée comme salutaire ou génératrice de trouble[1] : le scandale est en effet habituellement considéré comme un refus – celui d'un auteur opposé à la société, celui de la société contre cet auteur. Or, le scandale, contrairement aux conclusions de Marcel Aymé, n'est ni « un bienfait, une des mamelles du monde », ni « un vampire funèbre et ricaneur »[2]. Ni simple, ni bon ou mauvais, il est un phénomène complexe, une « figure de l'indétermination »[3] dont les mécanismes et enjeux sont moins visibles qu'il n'y paraît.

Evènement protéiforme et profondément ambigu, il conjugue le cri indigné et le regard intrigué. Ainsi, quel que soit le rapport entretenu avec le scandale, ce dernier révèle chez les dramaturges le désir d'un échange entre la salle et la scène, au point de devenir un mode de communication particulièrement adapté à une époque instable, en crise. La provocation constitue davantage un appel qu'une agression. Le scandale est alors bien moins le signe d'une rupture que d'une quête communautaire construite sur les idées d'ouverture et de mondanéisation[4]. Les dramaturges accordent leur confiance au théâtre, lieu privilégié du scandale, et croient en ses pouvoirs.

Comme le scandale, la communauté à construire se définit par des refus fermes. Elle ne peut plus être naïve, sereine, offrir une harmonie idéale telle que Vilar l'avait rêvée. Le théâtre étudié ne nie pas les conflits ni les tensions, envisagés dans leur force vive. De même, la société espérée ne repose sur aucune certitude, elle ne propose ni dogme, ni doctrine, s'éloignant radicalement du théâtre brechtien. Il s'agit d'un théâtre qui accepte le risque, l'imprévu que le scandale implique, faisant basculer toutes les convictions et les hiérarchies.

Une telle communauté ne peut exister que si elle abolit les frontières ; le scandale, parce qu'il constitue une transgression au sens étymologique du terme – il permet le franchissement, le passage –, suppose le rejet de la séparation, de l'exclusion. Tel que les auteurs l'envisagent, il abat le mur entre l'individu – le dramaturge – et le monde. Certes, le scandale séduit parce qu'il promeut son responsable, le consacre dans sa singularité : le théâtre étudié reste un théâtre d'auteur qui accorde donc la plus grande importance au texte. Pourtant, le scandale engage le dramaturge dans un rapport avec le public, l'oblige à

[1] « Nous sommes tous à la fois des conformistes vainqueurs et des opposants vaincus. Nous cachons tous, au fond de nous-mêmes, une rupture scandaleuse qui, révélée, nous changerait tout à coup en « objet de réprobation » », J-P. Sartre, *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 659.
[2] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 198.
[3] J-P. d'Introno, *Le Scandale comme « procédure quasi pure », op. cit.*, p. 22.
[4] Les auteurs partagent des points communs avec l'avant-garde telle que Vincent Kaufmann la définit : « l'horizon de l'avant-garde, c'est une communauté [...] à venir, [...] un désir de partage mis en acte au niveau de l'écriture », « un projet explicite et en général collectif, impliquant pour cette raison une esthétique communautaire » ; « internationaliste », « cosmopolite », elle est une « réappropriation des moyens d'expression mis au service d'une nouvelle communauté, d'une nouvelle forme de communication, si possible totale et sans réserve », *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 24-33.

s'ouvrir et à définir ses rapports aux autres. Le théâtre parvient alors à concilier l'individu et le groupe par le biais d'une rencontre tendue, celle d'un auteur et de son public, et à repenser, réinventer la vie communautaire.

Ainsi se redéfinissent non seulement la figure de l'auteur, mais aussi ses rapports au monde. Le scandale met à mal toutes les catégories, les distinctions qui enferment le dramaturge dans une position et des choix : l'opposition ou l'intégration, l'inscription dans la tradition ou l'aspiration à l'originalité, le succès ou l'opprobre. L'histoire littéraire a figé les auteurs dans des images auxquelles il est difficile d'échapper et qu'il nous a fallu affronter pour les brouiller. Paradoxalement, ces images sont contradictoires, montrant les dramaturges tantôt comme des avant-gardistes, des modernes, des artistes scandaleux, tantôt comme des classiques, des traditionalistes. Selon Gaëtan Picon, Marcel Aymé, chef de file d'une lignée d'artistes dont les œuvres « s'inscrivent dans le sens d'une littérature traditionnelle », a rédigé, avec *Le Confort intellectuel*, « le « manifeste » d'une arrière-garde »[1]. Bernard Franck oppose Aymé, un « grognard », aux modernes, dont Sartre fait partie selon lui. Roger Martin du Gard, constatant que Montherlant « adorait le passé », le trouve « démodé »[2]. Quant à Arrabal et Genet, par exemple, on les percevait sans nuance comme des anticonformistes provocateurs et marginaux, coupés du monde. Ces jugements, positifs ou négatifs selon l'opinion de leurs auteurs sur le rôle de l'écrivain[3], ont en commun de classer les dramaturges : érigés en héros anarchistes ou traités d'agitateurs, consacrés comme grands auteurs classiques ou accusés de conformisme, ils sont placés dans des catégories hermétiques.

La diversité des regards posés sur ces auteurs mène à questionner la pertinence des catégories afin de révéler la complexité de leur rapport au monde et à l'art. Les critiques contemporains des dramaturges ont su voir cette complexité, mais n'ont souvent envisagé la possibilité d'une évolution qu'à travers la notion négative de récupération. Les dramaturges, d'abord avant-gardistes et audacieux, auraient été assimilés et désarmés par la société. Genet, « qui se croit si révolutionnaire et si anarchiste, par le fait d'être joué sur une scène nationale et officielle, sera probablement « désamorcé ». Et l'embourgeoiser de cette façon était peut-être le plus mauvais tour qu'on pût lui jouer »[4], lit-on dans « Le

[1] Le personnage de M. Lepage s'en prend au culte moderne de l'originalité, *ibid.*, p. 158-159.
[2] P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome I*, *op. cit.*, p. 215. Montherlant, prenant pour modèles Racine et Corneille, écrit ses pièces entre 1942 et 1967 – exceptés *L'Exil* et *Pasiphaé* –, se plaçant en marge des grandes transformations dramaturgiques, remarquait M-C. Hubert lors du colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010.
[3] Ces jugements dépendent aussi de l'époque, les avant-gardes et les arrière-gardes étant tantôt célébrées, tantôt méprisées, *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 14-16.
[4] « Compte rendu du débat parlementaire sur *Les Paravents* à l'Assemblée nationale en 1966 », *op. cit.*, p. 971. Selon Sartre, Genet est « un opposant vaincu de la société bourgeoise », *Saint Genet*, *op. cit.*, p. 658.

Compte rendu du débat parlementaire sur *Les Paravents* à l'Assemblée nationale en 1966 ». Barthes situe plus tôt cette démarche d'embourgeoisement de Genet, la faisant remonter à la mise en scène du *Balcon* par P. Brook en 1960 qui, selon lui, « a procédé de la façon la plus classique » pour « désamorcer le scandale ». Barthes étend ce constat à l'ensemble du théâtre : « Genet subit aujourd'hui le sort de tout théâtre d'avant-garde, immanquablement liquidé, du jour où il est reconnu par le public avec lequel il prétend rompre »[1]. Parmi les auteurs soumis à ce sort selon Barthes, Cocteau, Beckett, Adamov et Ionesco figurent en bonne place. Même constat pessimiste de Dort à propos de « modernistes » comme Ghelderode ou Audiberti[2], « passé […] de la rive gauche à la rive droite ».

Certes, les dramaturges sont pris dans un paradoxe délicat : il est difficile de se dresser contre une société et une bourgeoisie qui constituent leur public et les font vivre. En effet, n'y a-t-il pas un malentendu dont les auteurs seraient en partie responsables ? Les dramaturges, s'ils adoptent la posture du scandaleux, sont en réalité bien plus ouverts à la société qu'ils ne le disent. Ils ne revendiquent pas leur appartenance à un mouvement avant-gardiste ni ne cherchent à rester en dehors du monde. Au contraire, ils croient en la possibilité d'une communauté, ce qui implique qu'ils s'envisagent eux-mêmes comme des membres de la société. La récupération[3], notion négative, doit alors être distinguée de l'intégration, idée optimiste.

« Non récupérable ! »

Est-il possible de répartir les dramaturges étudiés dans deux camps ennemis et étrangers l'un à l'autre : les traditionalistes et les avant-gardistes ? Tentons l'expérience afin d'en tirer la seule conclusion satisfaisante : les auteurs ne se limitent pas à une posture unique face au public et à la création, et ne peuvent pas se résumer à une image, celle du classique ou du moderne, du conformiste ou du scandaleux. En effet, les dramaturges, quand on les situe à l'avant-garde littéraire, rejettent, contre toute attente, ce qui la définit

---

S. de Beauvoir envisage Sartre comme un auteur récupéré : « C'est [le] paradoxe [des bourgeois] ; toute la culture, ils l'intègrent : ils avalent Sartre », *La Force des choses II*, *op. cit*., p. 404.

[1] « L'embrassement est le meilleur moyen d'étouffer un rival gênant », affirme Barthes, évoquant « un Théâtre […] sûr de tout récupérer », R. Barthes, « Le Balcon », *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 270. « L'avant-garde […] est au service de l'ordre », « N'est-ce pas la bourgeoisie qui nourrit l'avant-garde, qui l'entretient et qui la lit ? » ; « il vient toujours un moment où l'Ordre récupère ses francs-tireurs », explique Barthes, qui donne en exemples « Cocteau académicien », Beckett, Adamov et Ionesco, « joué au Théâtre de France », « Réponses », cité par A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 421-423.

[2] « *Le Mal court* est passé de la rive gauche à la rive droite [et] se met de ce fait au service de la classe dominante », R. Barthes cité dans « historique de la mise en scène », *Le Mal court*, *op. cit.,* p. 126-127.

[3] Les dramaturges ne sont pas insensibles à cette idée de récupération des marginaux par le système et la mettent en scène, voir le chapitre « Haute surveillance ».

habituellement : la nouveauté et l'originalité. A une époque où la modernité semble l'emporter – les années 1950 en France se placent sous le signe de l'expérimentation et de l'innovation –, Aymé se désolidarise des littérateurs dont le rôle se résume à « s'efforcer d'être original »[1] et affirme ne pas avoir de « conception originale de l'art théâtral »[2]. « Le principe de nouveauté d'une œuvre est toujours néfaste »[3], estime Cocteau, qui « déteste l'originalité », « l'évite le plus possible »[4]. Nous ne résistons pas au plaisir de citer Anouilh, qui prête à ses personnages des traits d'esprit contre l'apologie de la nouveauté et de la modernité ; dans *Les Poissons rouges*, Charlotte reproche à son mari, auteur dramatique, de mettre « [s]on point d'honneur à ne pas être dans le vent ! ». « J'ai peur de m'enrhumer »[5], rétorque alors Antoine. S'il est une part de provocation évidente dans ces propos, et si la désinvolture affichée par les auteurs est en partie jouée, il ne faut pas sous-estimer le sens de ce refus de la nouveauté et de l'originalité ; toutes deux sont, pour les dramaturges, synonymes de rupture. L'artiste qui innove se sépare des autres, se coupe du monde. Or, le théâtre étudié rêve de continuité, de ponts, de liens : il s'efforce de faire communiquer les époques et les espaces entre eux.

Alors que « l'histoire […] est communément envisagée comme une succession de ruptures, dont chacune définit une école ou un mouvement dit d'avant-garde », il faut, afin de comprendre ces auteurs, s'interroger sur l'importance « des continuités et des retours, de la tradition et de l'arrière-gardisme, qui s'inscrivent dans les marges »[6]. Le goût affirmé pour la tradition et le classicisme relève d'un désir de s'inscrire dans une culture partagée avec le public, dans une mémoire collective. Les auteurs préfèrent l'intégration à la désintégration, se disant « moins préoccupés d'innover que de retourner à une tradition »[7]. Avec *Le Rappel à l'ordre* en 1926, Cocteau « se fait le porte-parole de ce mouvement néo-classique qui, entre 1914 et 1925, touche aussi bien la peinture et la musique que la littérature »[8]. Aymé se prétend « traditionaliste, et, il faut bien le dire, on ne peut plus conformiste »[9]. Quant à Ghelderode, il écrit son théâtre d'inspiration flamande de 1930 à

[1] M. Aymé, *Silhouette du scandale*, *op. cit.*, p. 145.
[2] M. Aymé, « Ce que je pense du théâtre ? », *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1741.
[3] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 81.
[4] « « Je l'ai déjà fait » – « Ca a déjà été fait », phrases stupides ; leit-motiv du monde artiste depuis 1912 », *ibid*., p. 176.
[5] J. Anouilh, *Les Poissons rouges, op. cit*., p. 772. A l'actrice qui interprète la Reine dans *Ne réveillez pas Madame*, et qui semble assimiler Julien à la « nouvelle vague », celui-ci rétorque : « Je ne suis pas la nouvelle vague ! Je suis une très vieille vague, venue du fond des temps, celle du bon sens », *op. cit*., p. 937.
[6] *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.,* p. 19.
[7] J-P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 58.
[8] J-F. Domenget, *Montherlant critique, op. cit.*, p. 128.
[9] M. Aymé, « Ce que je pense du théâtre ? », *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1741.

1937 : « Il s'agit d'un retour vers les traditions nationales, plébéiennes, et le plus souvent païennes et panthéistes »[1].

La posture traditionaliste est cependant marquée par l'ambiguïté et ne relève pas seulement d'un fantasme d'intégration et de continuité. Se maintenir dans une position classique à une époque de grande innovation théâtrale, c'est aussi le signe d'une volonté de surprendre, de ne pas être là où l'on nous attend[2]. Quand la modernité devient un lieu commun, quand « une sorte de conformisme du théâtre d'avant-garde »[3] s'installe, être différent, c'est, paradoxalement, être classique. La réforme consiste non pas en une innovation constante, mais en un retour. Le choix de l'ancien contre l'absolument nouveau, le soi-disant jamais vu, est un mouvement en arrière qui place les dramaturges à l'avant-garde théâtrale. C'est en tout cas l'hypothèse de Cocteau et de Ionesco : pour eux, il s'agissait de rendre « la tradition plus neuve que la rupture »[4]. En 1956, Ionesco publiait un texte intitulé « Finalement je suis pour le classicisme » : il espérait « avoir retrouvé […] les schèmes mentaux permanents du théâtre » et affirmait que « tout vrai créateur est classique ». Ne voulant pas « faire de l'anti-théâtre, mais du théâtre », il concluait sur ces mots célèbres : « Finalement je suis pour le classicisme : c'est cela, l'avant-garde »[5]. En cela, les auteurs sont proches de l'arrière-garde et des antimodernes : « l'arrière-garde regarde derrière elle – c'est sa mission –, mais tout en avançant avec le gros de la troupe, […] toujours en suivant le mouvement »[6], explique Michel Décaudin. Quant aux antimodernes, ils sont, selon A. Compagnon, les « vrais modernes […] déniaisés »[7].

Dès lors, les dramaturges explorent des formes inédites du scandale, mettant à mal l'association courante de ce dernier avec les notions de rupture et de nouveauté. Etre scandaleux à l'époque où ils écrivent, c'est faire le choix de la tradition, effectuer un mouvement de retour qui n'est pas régression mais transgression. Montherlant incarne magistralement cette idée : « [il] se veut provocateur à rebours et fait profession d'archaïsme », faisant « de la forme même du théâtre classique le contenu d'une pièce

[1] J. Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode*, *op. cit.*, p. 208.
[2] Anouilh se désigne lui-même comme « l'auteur, qui est mal vu à Paris : pour être resté toujours fidèle à une convention ancienne », « Mon père, ce héros », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1293.
[3] « Je crains […] qu'il ne soit en train de se créer à Paris […] une sorte de conformisme du théâtre d'avant-garde », confie Anouilh en 1962, « Sur l'avant-garde », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1333.
[4] C. Arnaud, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p. 296.
[5] E. Ionesco cité dans E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. LII.
[6] *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 104. Péguy estimait que l'arrière-garde est « l'avant-garde de l'avant-garde, l'antimoderne comme ultramoderne », citant un verset apprécié des auteurs qui nous occupent : « les derniers seront les premiers », p. 97. Quant à Sartre, il disait de Baudelaire qu'il a « choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé, accroupi au fond de la voiture qui l'emporte et fixant son regard sur la route qui fuit ».
[7] Selon A. Compagnon, les antimodernes ne sont pas les conservateurs mais « les modernes à contre-cœur, malgré eux » ; ils « ont été le sel de la modernité », « les modernes plus la liberté », *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 8.

contemporaine »[1]. Le chahut provoqué par des étudiants lors de la représentation du *Cardinal d'Espagne* est l'exemple d'un scandale qui ne naît pas de la nouveauté de l'œuvre, mais de son classicisme assumé[2]. Montherlant, peut-on conclure avec Jeanyves Guérin lors du colloque « Lire Montherlant », est « un classique moderne »[3]. Une telle définition met à mal les distinctions établies et permet de les dépasser.

Les dramaturges ont-ils le souci de se situer dans leur siècle ? Prétendent-ils bouleverser le théâtre français ? Regrettent-ils leur succès, signe d'une intégration ? Leur parcours prouve que ses préoccupations sont dépassées par une indifférence aux étiquettes, un rejet des catégories forgées par l'histoire littéraire. « Le théâtre que nous élaborons maintenant, ni moderne, ni d'avant-garde, ni nouveau, ni absurde, aspire seulement à être infinement [sic] libre et meilleur »[4], affirme Arrabal. Ce que partagent les auteurs, leur « racine commune », c'est « l'aspiration à surmonter un présent jugé insatisfaisant », « un trop médiocre maintenant »[5]. Avant-garde et arrière-garde cessent de s'opposer, convergent vers un même but : bien plus, elles ne devraient pas être distinguées, et l'on se souvient de Baudelaire se moquant « de l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires »[6]. Le discours absurde de la Mère Pipe dans *Tueur sans gages* offre un bel exemple de la dérision par Ionesco de « Toute métaphore [qui] porte des moustaches »[7] : « Nous ferons des pas en arrière et nous serons à l'avant-garde de l'histoire ! »[8].

Ainsi, les frontières temporelles s'effondrent, comme les frontières spatiales. Après avoir étudié ces auteurs, on ne peut plus séparer rive droite et rive gauche, « pissotière » et grande scène subventionnée. Les dramaturges, créant des passerelles entre des espaces et des publics traditionnellement opposés, sont aussi bien joués sur des scènes publiques que sur des scènes privées, qui furent les unes comme les autres le lieu de scandales mémorables. C'est que, résume Marie Dollé, « pour provoquer un scandale, il faut […] soit un lieu consacré par la tradition […] soit un lieu tout désigné pour la modernité »[9]. Ainsi,

---

[1] M. Corvin, « Une écriture plurielle », *Le Théâtre en France* : *du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 916-917.
[2] Montherlant a réagi par la presse en disant que la pièce ne devait pas être si démodée puisque Vilar et Barrault la lui avaient demandée, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 389.
[3] « Vouloir cumuler l'Asile de Charenton et le Palais Mazarin c'est le plus beau coup d'audace qu'on ait jamais vu ! », répond Victor de Laprade à Montherlant qui lui confie son désir d'entrer à l'Académie française, P. Sipriot, *Montherlant sans masque. Tome II, op. cit.*, p. 395.
[4] F. Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie panique », *op. cit*., p. 9.
[5] *Les Arrière-gardes au XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 14-38.
[6] « Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité », C. Baudelaire cité par W. Marx, *ibid*., p. 10.
[7] C. Baudelaire cité par W. Marx, *ibid*., p. 10.
[8] E. Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 521. Anouilh critique la notion d'avant-garde en évoquant un dramaturge qu'il admire, Vitrac, « un auteur qui avait inventé le Théâtre moderne, qu'on dit, je ne sais pourquoi, d'avant-garde, ce qui ne veut rien dire », « Sur le théâtre », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1340-1341.
[9] M. Dollé, « Un sacre mouvementé : *Le Sacre du printemps* », *Quel Scandale!*, *op. cit.*, p. 155-156.

Cocteau affectionne les lieux élitistes, mondains, parce qu'une pièce audacieuse y produit, par contraste, un effet intense, et rappelle que « la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique [furent les] théâtres de tous les scandales illustres »[1]. Il affirme avoir donné *La Voix humaine* « à la Comédie-Française pour rompre avec le pire des préjugés : celui du jeune théâtre contre les scènes officielles »[2]. Son « invasion des théâtres subventionnés »[3] relève donc d'un choix original qui ne fait pas de lui un artiste « récupéré ».

Toutes les distinctions et frontières vacillent : le scandale n'exclut pas le succès, les dramaturges parvenant à résoudre le paradoxe d'être à la fois scandaleux et consacrés, marginaux et intégrés. Au fil du temps, les auteurs vont indiscutablement vers la gloire. Leur carrière va dans le sens d'une reconnaissance qui semble contredire leur image de marginal, de scandaleux opposé à la société[4], mais ce mouvement doit moins être interprété comme une récupération que comme une évolution positive. Le choix de faire du théâtre, parfois tardif, reflète un désir d'ouverture, un mouvement vers le public qu'on ne renonce pas à choquer mais dont on souhaite aussi être compris, voire aimé. Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, se reconnait dans le parcours classique d'un écrivain[5] : il commence par la vie de Rimbaud, rebelle et contestataire, effectue ensuite un retour à l'ordre, comme Goethe, avant de se lancer finalement dans le débat public, comme Zola[6]. Le succès et la gloire sont le résultat d'une évolution progressive, non d'une révolution brutale qui opposerait un jeune Sartre scandaleux à un Sartre consacré. Pour les auteurs, qui font l'apologie du mouvement, du changement, rien n'est jamais figé, *Ça bouge encore*, comme le signale l'un des titres envisagés par Genet pour *Les Paravents*[7]. Conserver, revenir à la tradition, défendre le classicisme, mais aussi mettre en mouvement, réveiller, sont les deux facettes complémentaires de la réforme menée par ces dramaturges[8]. L'amour de Sartre et Cocteau pour la jeunesse relève d'une fascination pour ce qui reste à construire, pour ce qui n'est pas achevé. Vive, en mouvement, la jeunesse est

[1] J. Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 142.
[2] Cocteau, évoquant *La Voix humaine*, dit avoir « donné cet acte à la Comédie-Française pour rompre avec le pire des préjugés : celui du jeune théâtre contre les scènes officielles », « Préface », *La Voix humaine*, *op. cit*., p. 448.
[3] « Les journaux parlent de mon invasion des théâtres subventionnés. Cette invasion n'est pas le fait du hasard. J'estime que ce sont les seuls théâtres où l'on puisse obtenir le relief, par contraste », *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 235.
[4] Cocteau, Montherlant et Ionesco sont élus successivement à l'Académie française en 1954, 1960 et 1970 ; en 1929, Aymé reçoit le prix Renaudot ; Genet obtient en 1947 le prix de la Pléiade, Ionesco le prix de Monaco en 1969. Leurs pièces, d'abord jouées dans de petites salles, sont ensuite représentées dans de grands théâtres subventionnés : *Les Paravents* et *Rhinocéros* sont créés à l'Odéon-Théâtre de France en 1966.
[5] J-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 473.
[6] *Ibid*., p. 209. C'est aussi de cette manière que Sartre voyait la carrière de Genet, faite de métamorphoses successives.
[7] « Chronique des *Paravents* », *La Bataille des* Paravents, *Théâtre de l'Odéon, 1966, op. cit*., p. 21.
[8] Sartre concède l'importance de la conservation sur le chemin qui mène au « dépassement », *Cahiers pour une morale*, *op. cit*., p. 444.

promesse d'avenir[1] et imprègne des auteurs qui, bien qu'ils refusent de tourner le dos à la tradition – rejetant la rupture –, croient en une communauté future construite par le théâtre.

Ce théâtre admet pleinement le rôle et le pouvoir du public, attend de lui qu'il soit à la fois capable de se scandaliser et de l'entendre. En effet, si les dramaturges évoluent, s'adaptent, le public, de la même façon, progresse, change, se familiarise avec ce qui le choque d'abord[2] : l'influence est réciproque. L'opposition conflictuelle entre le dramaturge à scandale et un public bourgeois tend à disparaître. Ainsi s'effondre la frontière la plus tenace : celle qui sépare un auteur de son public.

Le mouvement de la séparation à l'intégration, de la marginalité au succès ne doit pas nous mener à une conclusion naïve célébrant un théâtre qui réaliserait l'utopie d'une société harmonieuse et paisible. Le scandale ne devient pas, dans ce théâtre, un divertissement plaisant pour bourgeois en mal de sensation : il conserve sa force de frappe, même lorsque les auteurs sont au sommet de leur gloire[3]. *Bacchus* fait scandale en 1951, seulement douze ans avant la mort de Cocteau ; le scandale de *La Tête des autres* a lieu en 1952 : Aymé a cinquante ans ; Ionesco en a cinquante-sept quand *La Soif et la Faim* déclenche les foudres de la critique ; enfin, la dernière pièce de Genet est l'un des plus grands scandales de l'histoire du théâtre français : Genet a alors cinquante-six ans. « Récupérable ! Quel drôle de mot »[4], dit en riant Hugo à la fin des *Mains sales*. Le cri final poussé par ce personnage permettra de placer le théâtre étudié dans une catégorie inédite, celle d'un théâtre « Non récupérable »[5].

[1] À S. de Beauvoir qui lui demande pourquoi il aime les jeunes, Sartre répond que c'est parce que le changement s'incarne en eux : « ils n'étaient pas faits, ils se faisaient ; moi non plus je n'étais pas fait […] Je sentais que je changeais, et eux ils étaient avant même le changement que je sentais en moi », S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, *op. cit.*, p. 333.

[2] La singularité est d'abord invisible car non identifiée ; elle devient ensuite visible, voire scandaleuse avant d'être intégrable à la culture commune, voire admirable, N. Heinich, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *op. cit.*, p. 128.

[3] « Je les prierais qu'ils voulussent bien, leur Légion d'Honneur, se la carrer dans le train », osait dire Aymé en 1950 dans *Le Crapouillot*, G. Latour, *Reflet de la IV^e^ République, op. cit.*, p. 260. Quant à Sartre, il refusa le prix Nobel.

[4] J-P. Sartre, *Les Mains sales*, *op. cit*., p. 349.

[5] *Ibid*., p. 354.

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont notés dans la bibliographie que les ouvrages mentionnés dans la thèse.

Œuvres théâtrales

ADAMOV Arthur. *Théâtre T. 1 : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous*. Paris : Gallimard, 1970.

ANOUILH Jean. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

ANOUILH Jean. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

ARRABAL Fernando. ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*. Paris : C. Bourgeois, 1969.

ARRABAL Fernando. *Le Grand cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné*. Paris : C. Bourgeois, 1970.

ARRABAL Fernando. *Théâtre panique*. Paris : C. Bourgeois, 1967.

ARRABAL Fernando. *Théâtre I*. Paris : C. Bourgeois, 1968.

ARRABAL Fernando. *Théâtre II*. Paris : C. Bourgeois, 1968.

ARRABAL Fernando. *Théâtre III*. Nanteuil : Juliard, 1965.

ARRABAL Fernando. *Théâtre XIII*. Paris : C. Bourgeois, 1981.

AUDIBERTI Jacques. *Le Mal court*. Paris : Gallimard, 1996.

AUDIBERTI Jacques. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952.

AUDIBERTI Jacques. *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1961.

AYME Marcel. *Théâtre complet 1948-1967*. Paris : Gallimard, 2002.

BECKETT Samuel. *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris : Editions de Minuit, 1986.

BECKETT Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Editions de Minuit, 1952.

BECKETT Samuel. *Oh les beaux jours*. Paris : Editions de Minuit, 1974.

BERNSTEIN Henry. *Théâtre*. Monaco : Editions du Rocher, 1997.

BRASILLACH Robert. *La Reine de Césarée*. Paris : Editions des Sept Couleurs, 1954.

CAMUS Albert. *Les Justes*. Paris : Gallimard, 1950.

CAMUS Albert. *Le Malentendu*. Paris : Gallimard, 1995.

CESAIRE Aimé. *La Tragédie du roi Christophe*. Paris : Présence africaine, 1963.

COCTEAU Jean. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

GENET Jean. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

GHELDERODE Michel de. *Images de la vie de Saint François d'Assise*. Bruxelles : Editions Lansman, 1926.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre oublié*. Paris : Champion, 2004.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1963.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955.

GHELDERODE Michel de. *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957.

GIRAUDOUX Jean. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

IONESCO Eugène. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

KATEB Yacine. *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil, 1959.

KOLTES Bernard-Marie. *Dans la Solitude des champs de coton*. Paris : Editions de Minuit, 1986.

KOLTES Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris : Editions de Minuit, 1988.

KOLTES Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris : Editions de Minuit, 1990.

MONTHERLANT Henry de. *Théâtre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

PIRANDELLO Luigi. *Six personnages en quête d'auteur, Chacun à son idée, Ce soir on improvise.* Paris : Flammarion, 1994.

SARTRE Jean-Paul. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

SCHEHADE Georges. *Histoire de Vasco*. Paris : Gallimard, 1956.

SOUPAULT Philippe. *A vous de jouer ! Cinq pièces de théâtre*. Lyon : Editions Jacques-Marie Laffont et associés, 1980.

VIAN Boris. *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*. Paris : L'Arche, 1959.

VIAN Boris. *Le Dernier des métiers*. Paris : J-J. Pauvert, 1965.

VIAN Boris. *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris : C. Bourgeois, 2006.

VIAN Boris. *Œuvres. Tome neuvième*. Paris : Fayard, 2003.

VIAN Boris. *Romans, nouvelles, œuvres diverses*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.

VIAN Boris. *Théâtre inédit*. Paris : C. Bourgeois, 1970.

Œuvres littéraires non théâtrales

ARRABAL Fernando. *Plaidoyer pour une différence,* entretiens recueillis à Coucerault par Albert Chesneau et Angel Berenguer. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

AYME Marcel. *Le Confort intellectuel*. Paris : Flammarion, 1949.

AYME Marcel. *Les Contes du chat perché*. Paris : Gallimard, 1939.

AYME Marcel. *La Jument verte*. Paris : Gallimard, 1933.

AYME Marcel. *Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

AYME Marcel. *Œuvres romanesques complètes III*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

AYME Marcel. *Le Passe-muraille*. Paris : Gallimard, 1943.

AYME Marcel. *Silhouette du scandale*. Paris : Grasset, 1973.

AYME Marcel. *Uranus*. Paris : Gallimard, 1948.

BEAUVOIR Simone de. *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*. Paris : Gallimard, 1981.

CAMUS Albert. *La Chute*. Paris : Gallimard, 1997.

COCTEAU Jean. *Cahiers Jean Cocteau 9, théâtre inédit et textes épars*. Paris : Gallimard, 1981.

COCTEAU Jean. *La Comtesse de Noailles : Oui et Non*. Paris : Librairie académique Perrin, 1963.

COCTEAU Jean. *La Difficulté d'être*. Paris : Librairie Générale Française, 1993.

COCTEAU Jean. *Journal d'un inconnu*. Paris : Grasset, 1953.

COCTEAU Jean. *Journal 1942-1945*. Paris : Gallimard, 1989.

COCTEAU Jean. *Lettre à Jacques Maritain*. Paris : Stock, 1964.

COCTEAU Jean. *Le Livre blanc et autres textes*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

COCTEAU Jean. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

COCTEAU Jean. *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

COCTEAU Jean. *Opium, Journal d'une désintoxication*. Paris : Stock, 1970.

COCTEAU Jean. *Le Passé défini*. Paris : Gallimard, 1953.

COCTEAU Jean. *Romans, poésies œuvres diverses.* Paris : Librairie Générale Française, 1995.

FRAIGNEAU André, COCTEAU Jean. *Entretiens*. Monaco : Editions du Rocher, 1988.

GENET Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949.

GENET Jean. *Miracle de la rose*. Paris : L'Arbalète, 1946.

GENET Jean. *Œuvres complètes 6*. Paris : Gallimard, 1991.

IONESCO Eugène. *Le Blanc et le Noir*. Paris : Gallimard, 1985.

IONESCO Eugène. *Non*. Paris : Gallimard, 1986.

IONESCO Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1975.

LEIRIS Michel. *L'Age d'homme*. Paris : Gallimard, 1939.

MONTHERLANT Henry de. *Essais*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

MONTHERLANT Henry de. *Aux Fontaines du désir, La Petite Infante de Castille*. Paris : Gallimard, 1954.

MONTHERLANT Henry de. *Les Olympiques*. Paris : Gallimard, 1946.

MONTHERLANT Henry de. *La Rose de sable*. Paris : Gallimard, 1968.

MONTHERLANT Henry de. *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre.* Paris : Gallimard, 1972.

MONTHERLANT Henry de. *Va jouer avec cette poussière, Carnets 1958-1964*. Paris : Gallimard, 1966.

SARTRE Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris : Gallimard, 1983.

SARTRE Jean-Paul. *Carnets de la drôle de guerre*. Paris : Gallimard, 1995.

SARTRE Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996.

SARTRE Jean-Paul. *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

SARTRE Jean-Paul. *Le Mur*. Paris : Gallimard, 1939.

SARTRE Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 1948.

SARTRE Jean-Paul. *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 1952.

SARTRE Jean-Paul. *Un Théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1992.

SOUPAULT Philippe. *Le Bon Apôtre*. Paris : Editions du Sagittaire, 1923.

SOUPAULT Philippe. *Le Nègre.* Paris : Gallimard, 1997.

SOUPAULT Philippe. *Terpsichore*. Paris : Papiers, 1986.

VIAN Boris. *Les Morts ont tous la même peau*. Paris : C. Bourgeois, 1973.

VIAN Boris. *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*. Paris : Fayard, 2000.

VIAN Boris. *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*. Paris : Fayard, 2001.

VIAN Boris. *Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*. Paris : Fayard, 2001.

VIAN Boris. *Œuvres. Tome quatorzième*. Paris : Fayard, 2002.

VIAN Boris. *Romans, nouvelles, œuvres diverses*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.

Critique littéraire sur les auteurs du corpus

ARNAUD Noël. « Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes » ». Paris : C. Bourgeois, 2006.

ARNAUD Noël. *Les Vies parallèles de Boris Vian*. Paris : C. Bourgeois, 1981.

ARNAUD Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Gallimard, 2003.

BEAUVOIR Simone de. *La Force des choses I*. Paris : Gallimard, 1963.

BEAUVOIR Simone de. *La Force des choses II*. Paris : Gallimard, 1963.

BERGER Pierre. *Album Cocteau*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

BLANC André. *L'Esthétique de Montherlant*. Paris : SEDES, 1995.

COHEN-SOLAL Annie. *Album Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

COHEN-SOLAL Annie. *Jean-Paul Sartre*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 2005.

COHEN-SOLAL Annie. *Sartre 1905-1980*. Paris : Gallimard, 1985.

DECOCK Jean. *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et la cruauté*. Paris : Editions A-G. Nizet, 1969.

DOMENGET Jean-François. *Montherlant critique*. Genève : Droz, 2003.

FARCY Gérard-Denis. *Les Théâtres d'Audiberti*. Paris : PUF, 1988.

HUBERT Marie-Claude. *L'Esthétique de Jean Genet*. Paris : Sedes, 1997.

LAPPRAND Marc. *Boris Vian, la vie contre*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

LECUREUR Michel. *Marcel Aymé, un honnête homme*. Paris : Les Belles Lettres, 1997.

LOMBEZ Christine, BISMUTH Hervé. *Lectures d'une œuvre : En attendant Godot, Fin de partie de Samuel Beckett*. Paris : Editions du Temps, 1998.

LOUETTE Jean-François. *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998.

MARTY Eric. *Jean Genet, postscriptum*. Paris : Verdier, 2006.

METTERNICH Alain. *Jean Cocteau sur le fil du siècle, Connaissance des arts (Hors-série)*, 2010.

MORALY Jean-Bernard. *Jean Genet : la vie écrite*. Paris : La Différence, 1988.

NOUDELMANN François, PHILIPPE Gilles. *Dictionnaire Sartre*. Paris : Champion, 2004.

PERRUCHOT Henri. *Montherlant*. Paris : Gallimard, 1959.

REDONNET Marie. *Jean Genet le poète travesti. Portrait d'une œuvre*. Paris : Grasset, 2000.

ROBICHEZ Jacques. *Le Théâtre de Montherlant*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.

SIPRIOT Pierre. *Montherlant par lui-même*. Paris : Seuil, 1961.

SIPRIOT Pierre. *Montherlant sans masque. Tome I, L'enfant prodigue : 1895-1932*. Paris : Laffont, 1982.

SIPRIOT Pierre. *Montherlant sans masque. Tome II, « Ecris avec ton sang » : 1932-1972*. Paris : Laffont, 1990.

WHITE Edmund. *Jean Genet*. Paris : Gallimard, 1993.

AUDIBERTI, POETE, ROMANCIER ET DRAMATURGE, actes du colloque du Centenaire de la naissance d'Audiberti, Marne-la-Vallée et Antibes 15, 16 et 18 octobre 1999, sous la direction de Jeanyves Guérin. Paris : Champion, 2002.

La Bataille des Paravents*, Théâtre de l'Odéon, 1966,* dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy. Paris : IMEC, 1991.

BORIS VIAN, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 23 juillet-2 août 1976, sous la direction de Noël Arnaud, Henri Baudin. Paris : Union générale d'édition, 1977.

Cocteau et les mythes, textes réunis par Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin. *La Revue des Lettres Modernes*, 1972, n°1.

« L'Equarrissage et la critique », *L'Equarrissage pour tous suivi de Tête de méduse et de Série blême théâtre,* dossier établi par Boris Vian. Paris : J-J. Pauvert, 1965.

JEAN COCTEAU AUJOURD'HUI, actes du colloque de Montpellier, 22-24 mai 1989, textes réunis par Pierre Caizergues. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992.

PRESENCE DE PHILIPPE SOUPAULT, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 23-30 juin 1997, sous la direction de Myriam Boucharenc, Claude Leroy. Caen : Presses universitaires de Caen, 1999.

Critique sur le théâtre

BANU Georges. *La Scène surveillée, essai*. Arles : Actes Sud, 2006.

BARILLET Pierre. *Quatre années sans relâche*. Paris : Editions de Fallois, 2001.

BARTHES Roland. *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Paris : Seuil, 2002.

BLANCHOT Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

BROOK Peter. *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*. Paris : Le Seuil, 1977.

CONSOLINI Marco. *Théâtre populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*. Paris : Editions de l'IMEC, 1998.

DORT Bernard. *Le Jeu du Théâtre, le Spectateur en dialogue*. Paris : POL, 1995.

DORT Bernard. *Théâtres, essais*. Paris : Seuil, 1986.

GUERIN Jeanyves. « Batailles et plébiscites : remarques sur quelques événements dans l'histoire du théâtre », *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.

GUERIN Jeanyves. *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris : Champion, 2007.

HEYLLI Georges d'. *Le Scandale au théâtre*. Paris : J. Taride, 1861. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113958s.r=d%27heylli+scandale.langFR.

HUBERT Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Paris : Corti, 1987.

LATOUR Geneviève. *Théâtre, Reflet de la IV^e^ République Evénements, politique, société, idées*…. Paris : Agence culturelle de Paris, 1995.

MEYER-PLANTUREUX Chantal. *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*. Paris : Editions Complexe, 2005.

MEYER-PLANTUREUX Chantal. *Le Théâtre dans la vie politique de la France des années 1880 aux années 2000* (Mémoire HDR). (s. d.). URL : http://www.meyer-plantureux.com/file/pdf/CMP-MemoireHDR.pdf.

NEVEUX Olivier. *Théâtres en lutte, le Théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 2007.

ROLLAND Romain. *Le Théâtre du peuple*. Bruxelles : Editions Complexe, 2003.

ROUSSEAU Jean-Jacques. *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine, KUNTZ Hélène, et al. *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. Belval : Circé, 2005.

UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.

UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*. Paris : Belin, 1998.

VINANER Michel. *Ecritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris : Actes sud, 1993.

Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e^ siècle, sous la direction de Jeanyves Guérin. Paris : Champion, 2005.

Les Pouvoirs du théâtre, essais pour Bernard Dort, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac. Paris : Editions Théâtrales, 1994.

STATISME ET MOUVEMENT AU THEATRE, actes du colloque organisé par le Centre de recherches sur l'histoire du théâtre, Université de Paris IV, 17-19 mars 1994, textes réunis et présentés par Michel Autrand. Poitiers : Université de Poitiers, 1995.

LE THEATRE DANS LE DEBAT POLITIQUE, actes du colloque de Cerisy 2005, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux. Gennevilliers : Théâtre de Gennevilliers, 2006.

Le Théâtre en France des origines à nos jours, sous la direction de Alain Viala. Paris : PUF, 1997.

Le Théâtre en France : du Moyen Age à nos jours, sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris : A. Colin, 1992.

Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain, textes réunis et présentés par Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx. Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2010.

Un Siècle de critique dramatique, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux. Bruxelles : Editions Complexe, 2003.

Critique littéraire et sciences humaines

ARNAUD Jacqueline. *La Littérature maghrébine de la langue française. Tome 2, Le cas de Kateb Yacine*. Paris : Publisud, 1986.

BARTHES Roland. *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris : Seuil, 2002.

BARTHES Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1995.

CANNONE Belinda. *Le Sentiment d'imposture*. Paris : Calmann-Lévy, 2005.

COMPAGNON Antoine. *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard, 2005.

CORBIN Alain. *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19^e^ et 20^e^ siècles)*. Paris : Aubier Montaigne, 1978.

DE BLIC Damien, LEMIEUX Cyril. « Le scandale comme épreuve. Eléments de sociologie pragmatique ». *Politix : revue des sciences sociales du politique*, 2005, vol.18, n°71.

DORT Bernard. *L'Ecrivain périodique*. Paris : POL, 2001.

HEINICH Nathalie. « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs ». *Politix : revue des sciences sociales du politique*, 2005, vol.18, n°71.

HERITIER Françoise. *Les Deux Sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste*. Paris : Editions Odile Jacob, 1994.

HUBERT Marie-Claude, GARDES-TAMINE Joëlle. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : A. Colin, 2004.

INTRONO Jean-Philippe d'. *Le Scandale comme « procédure quasi pure » ou une expérience de la société démocratique moderne. Contribution à une sociologie des politiques publiques* (Thèse de Sociologie). Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, 1998.

JOURDE Pierre. *Littérature monstre, Etudes sur la modernité littéraire*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2008.

KIERKEGAARD Sören. *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard, 1949.

MAINGUENEAU Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, 2001.

RICOEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

TODOROV Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.

LES ARRIERE-GARDES AU XX^{e} SIECLE : L'AUTRE FACE DE LA MODERNITE ESTHETIQUE, Textes issus des réflexions et débats du colloque de l'Université Lyon III-Jean Moulin, 16-17 mai 2003, sous la direction de William Marx. Paris : PUF, 2004.

LE CARNAVAL, LA FETE ET LA COMMUNICATION, actes des 1^{eres} Rencontres internationales, Nice, 8-10 mars 1984. Nice : Editions Serre, 1985.

Histoire du corps 3, Les mutations du regard, le XX^{e} siècle, sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Paris : Seuil, 2006.

L'IDEE DE LITTERATURE DANS LES ANNEES 1950, 2004. URL : http://www.fabula.org/colloques/document75.php.

PRETEXTE : ROLAND BARTHES, actes du colloque de Cerisy, 22-29 juin 1977, sous la direction d'Antoine Compagnon. Paris : C. Bourgeois, 2003.

LES REVOLUTIONS LITTERAIRES AUX XIX^{e} ET XX^{e} SIECLES : A LA FIN, TU ES LAS DE CE MONDE ANCIEN, actes du colloque tenu à Valenciennes, 13-14 octobre 2005, études réunies par Agnès Spiquel et Jeanyves Guérin. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2006.

Quel Scandale!, sous la direction de Marie Dollé. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

INDEX DES PIECES

A

Adamov Arthur
La Grande et la petite Manœuvre, 30, 54, 64, 279, 312, 369, 396, 460, 474
Tous contre tous, 30, 117, 165, 251, 272, 279, 312, 313, 349, 351, 356, 369
Anouilh Jean
Antigone, 17, 29, 30, 81, 84, 93, 109, 116, 239
Ardèle ou la Marguerite, 392, 395
Cher Antoine ou L'Amour raté, 9, 42, 49, 79, 105, 199, 263, 383, 404, 421
L'Invitation au château, 99, 105, 116, 160, 171, 208, 209, 320
L'Orchestre, 87
La Grotte, 195, 236, 327
La Répétition ou L'Amour puni, 57, 365, 379, 414, 420, 434, 455, 467
Le Bal des voleurs, 24, 211, 357, 493, 502
Le Rendez-vous de Senlis, 170, 171, 172, 319, 382, 392, 422, 481
Le Songe du critique, 93, 94, 171, 263, 433, 481
Le Voyageur sans bagage, 403
Les Poissons rouges, 54, 79, 84, 93, 113, 309, 323, 415, 509
Ne réveillez pas Madame, 49, 56, 57, 67, 165, 364, 406, 428, 464, 498, 509
Œdipe ou Le Roi boiteux, 116, 400
Pauvre Bitos, 29, 36, 61, 103, 114, 171, 239, 240, 256, 269, 270, 320, 353, 373, 418
Tu étais si gentil quand tu étais petit, 49, 64, 171, 310, 323, 344, 400, 481
Arrabal Fernando
... Et ils passèrent des menottes aux fleurs, 106, 128, 133, 222, 253, 285, 366, 413, 443, 462, 487, 488, 515
Cérémonie pour un Noir assassiné, 183, 275, 479
Concert dans un œuf, 311, 312, 369, 383, 393, 410, 453, 463
Guernica, 368, 372, 412, 495
L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, 30, 49, 70, 133, 141, 184, 251, 322, 323, 343, 347, 368, 379, 404, 411, 443
Le Ciel et la merde II, 133
Le Couronnement, 311, 362, 412, 419, 464
Les Deux bourreaux, 392
Audiberti Jacques
La Fête noire, 68, 69, 164, 343
La Fourmi dans le corps, 20, 70, 86, 87, 185, 186, 279, 373, 448, 449, 455, 495
Les Naturels du Bordelais, 63, 144, 262
Aymé Marcel
Clérambard, 89, 120, 127, 458
Consommation, 311
La Convention Belzébir, 85
La Mouche bleue, 223, 229
La Tête des autres, 81, 145, 251
Le Commissaire, 94
Le Cortège ou les Suivants, 80
Le Mannequin, 175
Le Minotaure, 58
Les Maxibules, 88, 89, 364, 453, 463
Les Quatre vérités, 156, 158
Louisiane, 98, 293, 371
Lucienne et le boucher, 18, 52, 85, 364, 406
Patron, 403
Vogue la galère, 38, 52, 131, 143, 148, 189, 287, 368, 396

B

Beckett Samuel
En attendant Godot, 157, 181, 183, 285, 307, 322, 323
L'Impromptu d'Ohio, 342, 484
Oh les beaux jours, 140, 179, 342, 343, 475, 476, 515
Bernstein Henry
Elvire, 272
Israël, 93
Brasillach Robert
La Reine de Césarée, 86, 99, 232, 257, 272, 274, 515

C

Camus Albert
Le Malentendu, 385, 393
Les Justes, 320
Césaire Aimé
La Tragédie du roi Christophe, 98, 107, 128, 131, 196, 306, 374
Cocteau Jean
Antigone, 116
Bacchus, 130, 133, 136, 207, 304, 498
L'Aigle à deux têtes, 70, 78, 79, 87, 112, 115, 123, 140, 155, 157, 186, 222, 294, 304, 358, 372, 376, 410, 438
L'Epouse injustement insoupçonnée, 334, 474
L'Impromptu d'Alice, 65, 75, 484, 485
L'Impromptu des Bouffes-Parisiens, 236, 252, 452, 484, 485, 486
L'Impromptu du Palais-Royal, 75, 112, 162, 309, 344, 363, 364, 422, 433, 482, 484
La Dame à la licorne, 421, 493, 500, 502
La Machine à écrire, 208, 211, 229, 360, 378, 427
La Machine infernale, 87, 183, 208, 210, 280, 281, 391, 394, 398, 400, 406, 415, 481, 485, 486
La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert, 400
Le Baron Lazare, 46, 471
Le Bel Indifférent, 62, 64
Le Bœuf sur le toit, 22, 201, 334, 420, 484, 497
Le Dieu bleu, 497
Le Fils de l'air, 429
Le Jeune Homme et la Mort, 426, 491, 493, 500, 502
Le Pauvre Matelot, 385, 474, 491
Le Train bleu, 500

Les Chevaliers de la Table ronde, 50, 78, 119, 166, 167, 296
Les Mariés de la Tour Eiffel, 23, 45, 72, 84, 186, 201, 355, 406, 410, 432, 482, 493, 494
Les Monstres sacrés, 56
Les Parents terribles, 73
L'Impromptu d'Alice, 484
Œdipe-Roi, 116, 280, 281
Œdipus rex, 116, 280, 281
Orphée, 78, 115, 123, 134, 226, 269, 377, 423
Parade, 67, 425, 428, 430, 497
Paul et Virginie, 476
Phèdre, 438
Renaud et Armide, 22, 52, 66, 67, 119, 206, 239, 245, 296, 319, 332, 358, 373, 474
Une Soirée mémorable, 487

G

Genet Jean
'adame Miroir, 42, 456, 500
Haute surveillance, 73, 145, 146, 220, 302
Le Bagne, 128, 137, 216, 221, 277, 351, 393, 395, 496, 500
Le Balcon, 40, 90, 95, 124, 130, 137, 158, 165, 170, 172, 182, 194, 216, 221, 229, 277, 293, 312, 314, 366, 416, 439, 443
Les Bonnes, 189, 278, 300, 447, 448
Les Nègres, 40, 90, 97, 106, 156, 169, 277, 318, 434, 483
Les Paravents, 53, 82, 86, 91, 96, 103, 120, 145, 192, 212, 225, 247, 251, 253, 305, 444, 448, 496
Splendid's, 128, 158, 187, 302
Ghelderode Michel de
Barabbas, 55, 64, 105, 132, 146, 252, 283, 361, 405, 419, 496
Don Juan, 156, 163, 413, 417, 472
Escurial, 314
Fastes d'Enfer, 129
Hop signor !, 138, 140, 269, 278
Images de la vie de saint François d'Assise, 50, 369, 372, 377, 415
L'Ecole des bouffons, 279, 309, 408, 486
La Farce des Ténébreux, 89, 91, 417, 466
La Mort du docteur Faust, 64, 67, 354, 413
Le Club des menteurs, 164
Le Ménage de Caroline, 167, 216, 317, 419
Le Voleur d'étoiles, 83, 124, 215, 254, 368, 408, 419, 490
Mademoiselle Jaïre, 48, 81, 130, 286, 415, 418
Pantagleize, 83, 101, 254, 264, 372, 374, 427
Sortie de l'acteur, 123, 168, 223, 237, 321, 342, 358, 381, 453, 457
Tête de bois, 195, 285
Transfiguration dans un cirque, 375, 431
Giraudoux Jean
L'Impromptu de Paris, 18, 49, 214, 263, 351, 355, 385, 469
La Folle de Chaillot, 54, 370, 377, 469

I

Ionesco Eugène
Amédée ou comment s'en débarrasser, 68, 93, 115, 223, 362
Délire à deux, 317
Jacques ou la soumission, 55, 115, 165, 437
L'Impromptu de l'Alma, 93, 176, 260, 261, 355, 484, 485
La Cantatrice chauve, 75, 115, 184
La Leçon, 73, 298
La Soif et la Faim, 134, 161, 168, 313, 359, 360
Le Piéton de l'air, 264, 276, 295, 320, 359, 360, 361, 362, 371, 416, 419, 422, 429
Le Roi se meurt, 304
Le Tableau, 296, 399
Les Chaises, 68
Les Salutations, 93, 365
Rhinocéros, 50, 81, 93, 109, 337, 348, 405
Tueur sans gages, 180, 236, 342, 370, 375, 511
Victimes du devoir, 111, 169, 222, 298, 310

K

Kateb Yacine
La Poudre d'intelligence, 133, 180
Le Cadavre encerclé, 69, 501
Le Cercle des représailles, 401
Koltès Bernard-Marie
Dans la Solitude des champs de coton, 55, 325
Le Retour au désert, 363
Roberto Zucco, 361

M

Montherlant Henry de
Brocéliande, 116
Demain il fera jour, 181
Fils de personne, 22, 82, 176
L'Exil, 104
La Guerre civile, 305
La Mort qui fait le trottoir, 155, 452, 473
La Reine morte, 116, 233
La Ville dont le prince est un enfant, 118
Le Cardinal d'Espagne, 286
Le Maître de Santiago, 51, 391, 469
Malatesta, 72, 114, 127, 153, 225, 243, 244, 252, 393, 457
Port-Royal, 55, 200, 305
Un Incompris, 446

P

Pirandello Luigi
Ce soir on improvise, 364, 477, 482, 483
Six personnages en quête d'auteur, 85, 169, 231, 482, 484, 516

S

Sartre Jean-Paul
Huis clos, 245, 307
Kean, 55, 65, 72, 80, 112, 151, 263, 292, 308, 320, 373, 394, 484
La Putain respectueuse, 210, 222, 453, 471
Le Diable et le Bon Dieu, 50, 100, 116, 121, 132, 144, 150, 156, 162, 191, 196, 197, 244, 246, 248, 289, 370
Les Mains sales, 82, 150, 164, 180, 320, 513
Les Mouches, 109, 112, 132, 139, 180, 241, 288, 320, 397, 463, 498
Les Séquestrés d'Altona, 33, 127, 142, 150, 224, 245, 248, 274, 288, 306
Les Troyennes, 486
Morts sans sépulture, 73, 108, 141
Nekrassov, 55, 116, 141, 143, 148, 214, 224, 260, 376, 468
Schéhadé Georges
Histoire de Vasco, 301
Soupault Philippe

Etranger dans la nuit, 85, 182
La Fille qui fait des miracles, 163, 244, 264, 377
La Maison du bon repos, 327
Le Sixième coup de minuit, 183, 321
Rendez-vous, 146, 163, 166, 182, 196

V

Vian Boris

J'irai cracher sur vos tombes, 234
Le Chasseur français, 226, 234, 323, 406, 476
Le Dernier des métiers, 128
Le Goûter des généraux, 82, 128, 237, 264, 296, 450
L'Equarrissage pour tous, 24, 127, 167, 328, 398
Les Bâtisseurs d'Empire, 85, 270, 271, 343
Série blême, 467