

SALACROU ET LE THEATRE DE L'HUMOUR NOIR

L'ANGOISSE DERRIERE LE MASQUE GRINÇANT:
SALACROU ET LE THEATRE DE L'HUMOUR NOIR

par

Yvonne Thérèse Eliane Labendz, B. A.

Thèse présentée
à la Faculté des Etudes Supérieures
en vue d'obtenir
le titre
Master of Arts

L'Université McMaster

Octobre 1971

MASTER OF ARTS (1971)
(Romance Languages)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: L'angoisse derrière le masque grinçant: Salacrou et le
théâtre de l'humour noir

AUTHOR: Yvonne Thérèse Eliane Labendz, B.A., Honours French
(Sir George Williams University)

SUPERVISOR: Dr. E. W. Knight

NUMBER OF PAGES: iv, 88

ABSTRACT: Salacrou's black humour, one of the most important
characteristics of his theatre, will be discussed in this thesis.

REMERCIEMENTS

Nous voulons exprimer notre gratitude à Dr. E. W. Knight et
à M. Alain Goldschläger pour tous leurs conseils.

"And if I laugh at any mortal thing
'Tis that I may not weep."

BYRON (Don Juan, Canto The Fourth, IV)

"Une histoire de rire? Comme c'est
triste".

SALACROU (Histoire de rire)

INTRODUCTION

A. Vers une définition de l'Humour Noir

Medvedenko: Why do you always wear black?

Masha: I am in mourning for my life.

CHEKOV (The Seagull)

Derrière les étincelles du ricanement stimulé par la remarque de Masha se cache le ton pathétique qui domine toute l'atmosphère dans laquelle vivent les personnages de Tchekov. Les premières paroles du chef-d'oeuvre d'un des premiers dramaturges "noirs" de notre siècle caractérisent aussi le théâtre d'Armand Salacrou, où l'abondance du comique rivalise avec celle du tragique. L'ensemble de l'oeuvre salacrienne reflète cet humour noir qui s'établit au théâtre dès ses origines, mais dont la propagation est surtout évidente dans les ouvrages dramatiques créés au XX^e siècle, et particulièrement dans les pièces du théâtre de l'absurde. Chez Salacrou, la gaieté et l'amertume ainsi que la raison et l'absurde se trouvent face à face et côte à côte, exprimant les contradictions de la condition humaine. Au milieu d'une situation désespérée, ses héros simulent des grimaces avant de contempler la réalité. Comme le dit Byron, l'homme ne sait point quand rire ou pleurer: "Man, Thou pendulum between a smile and a tear."¹

Le répertoire d'Armand Salacrou est d'une telle variété, comprenant parmi d'autres genres: la comédie-satirique, la comédie-bourgeoise, la farce dramatique, la tragédie-vaudeville, le vaudeville

¹ Leon Chancerel, Panorama du théâtre, (Paris: Collection Armand Colin, 1955), p. 122.

"feydelien", le drame historique, la chronique historique, et le divertissement surréaliste. Et dans chacun de ces genres on retrouve au moins une fois des traces d'humour noir. Ce n'est qu'après l'apparition d'un effet comique spontané, créé par l'absurdité de la situation et par la fausseté de la plupart de ses personnages, que Salacrou dévoile le masque pour découvrir un miroir déformé. Ainsi naît l'humour, et plus précisément l'humour noir du théâtre salacrien.

Mais quelle est cette différence entre le comique, l'humour, et l'humour noir? Y-a-t-il de définition plausible pour chaque terme? Le comique et le tragique ne sont que deux aspects d'une même condition vus sous un angle différent; seulement, dès que ces angles se rapprochent, soit le comique devient noir, soit le tragique se change en mélodrame. Défini par le dictionnaire Larousse comme un état qui provoque le rire, le comique peut se diviser ainsi en plusieurs catégories parmi lesquelles se trouvent l'humour et sa subdivision: l'humour noir.

Paul Valéry trouve le mot HUMOUR intraduisible:

S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas, mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens; tellement que ce sens lui même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent et qui viendront à le contenir.²

Néanmoins le Larousse tente de situer l'HUMOUR comme "une drôlerie qui se dissimule sous un air sérieux", tandis que le Robert trouve que l'HUMOUR est "une forme d'esprit qui consiste à présenter ou à déformer

²André Breton, Anthologie de l'humour noir, (Paris: Editions du Sagittaire, 1950), p. 9.

la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites". Pirandello, dans son essai intitulé Essence, caractères et matière de l'humorisme (L'Umorismo), éclaircit les différences entre le COMIQUE et l'HUMOUR. Il classe le COMIQUE comme une constatation du contraire:

Je vois une vieille dame aux cheveux teints, tout huileux on ne sait de quelle horrible pommade, ridiculement fardée et attifée d'oripeaux de jeune fille. Je me mets à rire. Je constate que cette vieille dame est le CONTRAIRE de ce qu'une femme âgée respectable devrait être. Je puis ainsi à première vue et superficiellement m'entretenir à cette impression comique.³

L'humour, cependant diffère du COMIQUE en n'étant point une constatation du contraire, mais un sentiment du contraire:

Mais si la réflexion vient alors qui me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à se parer de cette manière, comme un perroquet, mais qu'elle souffre peut-être et ne le fait que parce qu'elle vit dans la pitoyable illusion qu'ainsi parée, cachant ses rides et ses cheveux blancs, elle réussira à se conserver l'amour d'un mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne puis plus rire comme auparavant parce que la réflexion justement, se manifestant en moi m'a fait aller au-delà de ma première constatation ou plutôt plus au fond: de cette première CONSTATATION DU CONTRAIRE, elle m'a fait passer AU SENTIMENT DU CONTRAIRE.⁴

³Luigi Pirandello, "Essence caractères et matière de l'humorisme" in Choix d'essais, (Paris: Editions Denoel, 1968), p. 59.

⁴Ibid., pp. 59-60.

Ainsi le comique prétend être plus moqueur et plus cruel que l'humour. Mais Pirandello exprime aussi que ce "sentiment du contraire" qui n'existe pas chez les auteurs "comiques" deviendrait sombre et amer, une fois entre leurs mains.

Voici donc cet humour noir, que Pirandello ne nomme pas, cet humour sardonique qui s'attaque même au néant. Décrit par le Larousse comme l'humour "qui souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir, l'absurdité du monde", l'humour noir de L'archipel Lenoir, de L'inconnue d' Arras etc. se révèle dans des oeuvres aussi diverses que Much Ado About Nothing, Le misanthrope, et Rhinocéros.

Entourés d'un néant impénétrable qu'ils essayent de franchir en feignant leur certitude, les protagonistes des pièces de Salacrou n'ont point de guides. Prisonniers d'un destin, ils suivent leur chemin aveuglément, et souvent ils ne lancent qu'un rire incisif pour calmer leur angoisse universelle. Certains personnages salacriens comme les membres du clan Lenoir deviennent des monstres débridés de tous sentiments humains. Freud explique que:

. . . l'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité. . . (l'énumération serait longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité (. . .) et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie [et qui] persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs.⁵

Pris entre un monde onirique et l'absurde réalité de son milieu,

5-
André Breton, op. cit., p. 15.

le héros "noir" devient de moins en moins humain jusqu'à ce qu'il ressemble à un animal ou à un automate. Se laissant entraîner dans sa situation, il assume le rôle d'une créature ridicule, et ne rit qu'afin de supporter sa réalité.⁶ Perdu dans le macrocosme, il n'est plus qu'un objet, une marionnette manipulée par les désirs d'un Méphistophélès; tandis que son drame personnel se change en une farce diabolique.⁷ Mais ce rire infernal d'une Mme Berthe (Un homme comme les autres) ou d'un Richard (Les fiancés du Havre), qui symbolise la morosité de l'humour noir salacrien, est malgré tout aussi un cri de désespoir humain.

Baudelaire, disciple fervent de l'humour noir, soutint la thèse du rire satanique. Il écrivit dans Le rire:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Etre absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux.⁸

Ainsi dans le théâtre de Samacrou le rire n'est qu'une feinte dont se servent les personnages qui veulent maintenir à tout prix une apparence comique dans leur enfer terrestre.

⁶Nelvin Vos, The Drama of Comedy: Victim and Victor, (Richmond: Virginia: John Knox Press, 1966), p. 22.

⁷Ibid., p. 71.

⁸Charles Baudelaire, "De l'essence du rire" in Oeuvres complètes, (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954), pp. 716-717.

B. Les Influences

Fool: I am better than thou art now; I
am a fool, thou art nothing.

SHAKESPEARE (King Lear)

Kurt: He would be comic if he were not tragic.

STRINDBERG (Dance of Death)

Caligula: Je veux mêler le ciel à la mer,
confondre laideur et beauté, faire
jaillir le rire de la souffrance,

CAMUS (Caligula)

Salacrou se classe parmi une longue liste d'humoristes "noirs".
Maints thèmes et idées littéraires, renouvelés continuellement à
travers les siècles, se retrouvent dans son théâtre, et ensuite se
répercutent dans les oeuvres de la dramaturgie des années '50. Son
écho de rire caustique est aussi une des caractéristiques primordiales
de la "nouvelle avant-garde" contemporaine. Le théâtre généralement
pessimiste de Salacrou montre l'homme nu devant son destin.⁹ Si un rire
s'échappe ici et là, ce n'est qu'un soulagement momentané, un futile
essai pour détourner corps et âme du chemin qui mène à la fatalité.

Nous ne voulons point créer une anthologie de l'humour noir à la
Breton; mais avant de discuter l'humour salacrien nous voudrions présenter
quelques exemples des oeuvres dont les idées se rapprochent de celles
du théâtre de l'auteur de L'archipel Lenoir.

⁹Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin, (Paris; Armand Colin,
1959), p. 213.

Dans les tragédies anglaises de la Renaissance, la présence des clowns et des bouffons fut une partie intégrale du spectacle. La sage folie du fou dans King Lear, les galimatias du portier souî dans Macbeth appaisèrent la tension du drame des aristocrates, mais insinuèrent en même temps la mélancolie de la classe inférieure, tristesse qui ne s'éloignait pas tellement du thème principal. Ces interludes comiques divertissèrent le public élizabéthain, partisan d'un théâtre rempli de singeries grotesques ainsi que de tortures, de souffrance et de brutalité physique.¹⁰ Les instants comiques reflétèrent l'absurdité de la vie dans laquelle fut jeté l'homme à sa naissance sans savoir pourquoi il allait ensuite mourir. Salacrou trouvait que les auteurs classiques français, et Corneille en particulier, ne parvinrent jamais à souligner ce drame humain: "Quoi de plus optimiste que la tragédie française (i.e. Le Cid). . .Mais quoi de plus absurde que la situation d'OEdipe? . . .Et le théâtre de Shakespeare, n'est-il pas tout entier illuminé par l'absurdité de la vie?"¹¹

Dans son théâtre, Ben Jonson présenta une théorie de l'humour qui visait des personnages dont les traits ressemblaient plutôt à ceux des animaux qu'à ceux des humains. Se croyant si supérieurs, ces personnages devinrent insensibles à la réalité quotidienne des hommes. Au lieu de montrer une allure divine, ils développèrent une façade dé-

¹⁰George Steiner, *The Death of Tragedy*, (New York: Hill and Wang, 1961), p. 21.

¹¹Armand Salacrou, "Mes certitudes et incertitudes" in Théâtre VI, (Paris: Gallimard, 1954), p. 207.

moniaque. Les plaisanteries d'un Volpone ou d'un Subtle ne leur apportaient qu'une satisfaction sadique, et ils jouaient avec les âmes des autres comme le fit Satan même et comme Savonarole le fait dans La terre est ronde.

L'humour noir trouva une place aussi dans le théâtre du premier auteur comique français. Les grandes comédies de Molière débordèrent souvent sur le tragique: les propos ridicules d'un Arnolphe ou d'un Harpagon déguisèrent leur anxiété déchirante. L'humour morbide d'une Marie-Madeleine (Une femme trop honnête) ne résonne-t-il pas les blagues sournoises d'un Dom Juan? Alceste dans Le misanthrope condamna sa société pourrie qui vécut dans un monde illusoire, monde qui se moquait de son honnêteté. Le milieu artificiel de la bourgeoisie moderne attaqué dans les pièces salacriennes est fondamentalement le même que celui des comédies de Molière. Jean-Louis devient Alceste à la fin d'Histoire de rire, en répétant à peu près ses mêmes paroles et en exprimant ses mêmes sentiments: "Notre bonheur te faisait mal, le tien me fait pitié. Oui adieu! Je vais dans un désert attendre la nouvelle génération."¹²

Dans les poèmes des symbolistes, nous retrouvons aussi cette verve noire. Le rire baudelairien exprime la folie et le démoniaque humain--il sera le rire du Frère Jérôme de La terre est ronde; cependant le rire rimbaldien "symptôme de l'angoisse" sera plutôt le modèle de presque tous les personnages du théâtre de Salacrou.¹³

¹²Armand Salacrou, Histoire de rire in Théâtre IV, (Paris: Gallimard, 1945), p. 278.

¹³Wylie Sypher, "The Meaning of Comedy" in Comedy, Meaning and Form, (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), p. 26.

Quand il s'agit d'attribuer un ancêtre direct à notre théâtre de l'humour noir, Jarry est le premier choix. Pourtant, c'est le mariage de l'humour macabre de Jarry et de l'humour triste de Tchekov qui engendre le comique corrosif des pièces salacriennes, notamment celui de L'archipel Lenoir. Comme Tchekov, Salacrou mélange le comique et le pathétique, et comme Jarry il incorpore le sacrilège aux activités journalières d'un monde impregné de monstres.

Avec La Belle Epoque, un théâtre léger qui reflétait l'atmosphère de la période s'imposa. Sans soucis moraux et sans philosophies, ces vaudevilles tant admirés sont déjà "oubliés". Courteline, dont les vibrations de l'oeuvre se font parfois encore entendre de nos jours, observa la bourgeoisie de son temps à travers un sourire mélancolique. Cependant les pièces d'un auteur que Salacrou loua comme le symbole de son époque, figurent toujours parmi les choix favoris des troupes contemporaines. C'est le théâtre de Georges Feydeau, dont la brillante et piquante satire sur la bourgeoisie, inspira celle de plusieurs pièces salacriennes. Dans La vie en rose, Salacrou recréa l'atmosphère chimérique de cette Belle Epoque.

Avant 1914, les gens ne s'interrogeaient point sur les problèmes que leur posait la vie, mais après 1918 tout changea et ils durent se résoudre à confronter la pesanteur de cette vie qu'ils traînaient avec eux. Plusieurs réussirent à maîtriser la situation, mais en même temps d'autres tentèrent d'échapper à cette réalité lugubre. C'est ce monde que les dramaturges de l'après-guerre essayèrent de mettre sur scène. Parmi ce groupe Salacrou tenta d'imposer le besoin d'évasion.¹⁴ La

¹⁴ André Bourgeois, "L'attitude des auteurs dramatiques contemporains: évasion, rébellion ou acceptation", Le Bayou, XI, 17^e année, no. 53, (printemps 1953), pp. 259-260.

génération de Salacrou, génération prise au milieu des grands drames du siècle, n'eut que peu d'années souriantes. L'impact de la Dépression qui suivit les années folles, et celui de la deuxième guerre mondiale complétèrent le morne cycle. Pour les écrivains la libération n'assura point l'espoir d'un temps meilleur, et cette littérature sombra dans le pessimisme et dans les bas-fonds de l'humour noir. En France, à la suite de cette libération tant attendue, "l'éloge de la folie" devint plus ardent qu'au temps d'Erasme. Ce fut le règne de la confusion et de l'absurde. Camus offrit Caligula, et Salacrou L'archipel Lenoir.¹⁵ Il ne faudrait pas attendre longtemps l'apparition de La cantatrice chauve ni d'En attendant Godot.

L'oeuvre de Salacrou qui s'enracina en plein milieu de l'explosion surréaliste, traversa les étapes des événements mondains les plus noirs du vingtième siècle. Ce théâtre évolua des fantaisies surréalistes aux drames du boulevard, aux âpres critiques de la bourgeoisie, jusqu'aux résolutions des grandes questions sociales. Traitant le thème de la liberté humaine soit celui de l'amour, Salacrou maintint une façade présentable cachant des expressions les plus graves. A certains moments ses personnages se trouvèrent proche de l'hystérie et lancèrent un rire pathétique afin de ne point verser des torrents de larmes.¹⁶ Incapable d'offrir une alternative à son pessimisme de la condition humaine, mais toujours espérant que cet autre choix se révélerait un jour, Salacrou camoufla son angoisse personnelle qu'il

¹⁵Maurice Coindreau, "The Evolution of the Contemporary French Theatre", Yale French Studies, 5, (1950), p. 32.

¹⁶J. L. Styan, The Dark Comedy, (London: Cambridge University Press, 1962), p. 156.

imposa à ses personnages, derrière un immense masque grinçant.

CHAPITRE I

L'ANGOISSE DE SALACROU

Mais j'ai beau comprendre la
vie parfaitement, je ne l'accepte pas.
Je ne peux pas l'accepter. La vie
est inacceptable.

SALACROU (Dieu le savait)

A. La solitude: le Mal du XX^e siècle

En montrant mes écrits, je voulais fuir
une solitude; et je me suis enfoncé dans
une solitude plus étouffante. Puisqu'on
ne parvient pas à se voir soi-même,
quelle folie nous pousse à nous montrer
aux autres, à augmenter la confusion.

SALACROU (Les idées de la nuit)

Salacrou remarqua dans une entrevue que son théâtre fut la réflexion de son angoisse personnelle. Enfant unique, l'auteur sentit dès sa jeunesse les douleurs d'une certaine solitude qui allait le hanter durant toute sa vie. Il transféra cette peur de la solitude aux divers personnages de son oeuvre. "A travers tous mes personnages, je ne pense qu'à moi."¹ Son unique espoir fut une certaine croyance en Dieu, mais un jour, ayant une révélation "mystique" en observant une pluie d'orage dans un jardin normand, l'auteur se rendit compte d'un seul coup de l'absurdité de la vie et de l'absence d'un Dieu tout puissant. Guy de Les fiancés du Havre fit écho aux idées de son créateur: "Une seule chose m'accable: l'absurdité de la vie."²

Malgré son insistance sur l'inexistence des miracles divins, Salacrou ne put s'empêcher d'admettre que le seul salut se trouvait dans la Foi. Et son anxiété surgit à cause de cette contradiction ancrée

¹Paul Surer, "Etudes sur le théâtre français contemporain: les arlequins: Jean Cocteau, Armand Salacrou", L'information littéraire, (Sept.-Oct. 1959), p. 152.

²Armand Salacrou, Les fiancés du Havre in Théâtre V, (Paris: Gallimard, 1947), p. 104.

dans ses pensées. Dans la préface de Le pont de l'Europe l'auteur essaya d'expliquer ses sentiments:

Et je ne me contentais plus d'Etre pour Etre. Alors je compris la nécessité de Dieu sans pouvoir croire à Dieu(. . .). Pourquoi Dieu ne se montre-t-il pas? Croit-il que la souffrance purifie et dans sa sereine perfection peut-il sentir ce qu'est la souffrance d'un homme qui le cherche, sûr qu'il ne le trouvera pas?³

Et dans Mes certitudes et incertitudes il écrit:

Dieu jouant aux dés avec le salut éternel de ses créatures!
L'existence d'une création sans Dieu, sans but, me paraît moins absurde que la présence d'un Dieu existant dans sa perfection et créant un homme imparfait afin de lui faire courir les risques d'une punition infernale.⁴

L'absurdité de l'existence fut justifiée dans Les nuits de la colère. Dans ce monde où la patrie représentait Dieu, les traîtres aussi bien que les Résistants furent punis; cependant l'idéal des traîtres fut un rêve de fraternité et de paix, tandis que celui des Résistants ou des "croyants" fut la colère: l'action par le combat. Au nom de la patrie les Résistants choisirent de tuer tandis que les lâches qui ne se livrèrent pas à la bataille, renièrent leur pays au nom de la paix. Et ce fut en pensant à cette même paix qu'ils dénoncèrent leurs copains à l'ennemi.⁵

³Armand Salacrou, Le pont de l'Europe, (Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1929), pp. 151-152.

⁴A. Salacrou, Mes certitudes et incertitudes, p. 209.

⁵José Van Den Esch, Armand Salacrou, dramaturge de l'angoisse, (Paris: Les Editions du Temps Présent, 1947), pp. 306-307.

La misère, la souffrance et la solitude de la condition humaine qui gisait dans un univers cruel et incompréhensible rendaient évident l'existence du Mal et effaçaient la possibilité du Bien. En acceptant le Mal et en reniant le Bien de son monde absurde, Salacrou expulsa ainsi la présence de Dieu. Si Dieu existait le Mal disparaîtrait. Mais pour l'auteur, Dieu n'eut pas la réponse car il ne put arrêter le coup de feu déjà tiré dans L'inconnue d'Arras ni celui dans Les nuits de la colère; il ne put sauver Savonarole de son destin malgré les prières de celui-ci. Salacrou ne voulait pas être moraliste mais essaya d'exposer les relations humaines des personnages réels et non pas mythologiques, vis-à-vis d'autres personnages ainsi que vis-à-vis de l'absence de Dieu.⁶ Quand des personnages convaincus de l'inexistence divine se virent soudainement incapables de communiquer avec leurs confrères, ils devinrent des êtres solitaires, conscients de leur misère, et vécurent dans un enfer semblable à celui de Huis-Clos. Avant se mourir Savonarole proclama la grandeur de l'existence de Dieu, cependant Dieu ne fut pour lui qu'un accessoire au pouvoir et à sa propre grandeur et le Frère Jérôme ne crut vraiment pas à ce Dieu qu'il prétendait servir. Face à son destin, ses dernières paroles soulignèrent le nihilisme et le désespoir d'un homme seul:

Comprenez que vous n'êtes rien, et que ce qui fut avant ne fut rien et ce qui sera après ne sera rien. Tout est comme rien. Et rien n'existe, si ce n'est toi, clarté de Dieu.⁷

⁶Ibid., p. 20.

⁷Armand Salacrou, La terre est ronde in Théâtre IV, (Paris: Gallimard, 1945), p. 152.

Pourtant la présence de Dieu s'anéantit aussi bien pour Savonarole qui n'osait pas crier devant les hommes les paroles qu'il voulût tant prononcer, que pour Goetz dans Le diable et le bon Dieu qui aurait le courage de dire:

Moi seul, curé, tu as raison. Moi seul.
 Je suppliais, je quémandais un signe, j'envoyais
 au Ciel des messages: pas de réponse. Le Ciel
 ignore jusqu'à mon nom. Je me demandais à
 chaque minute ce que je pouvais ETRE aux yeux
 de Dieu. A présent je connais la réponse: rien.
 Dieu ne me voit pas, Dieu ne m'entend pas, Dieu
 ne me connaît pas. Tu vois ce vide au-dessus de
 nos têtes? C'est Dieu. Tu vois cette brèche dans
 la porte? C'est Dieu. Tu vois ce trou dans la terre?
 C'est Dieu encore. Le silence, c'est Dieu. L'absence
 c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes.
 Il n'y avait que moi: j'ai décidé seul du Mal;
 seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché,
 moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui
 m'accuse aujourd'hui, moi seul qui
 peux m'absoudre; moi, l'homme. Si Dieu existe,
 l'homme est néant; si l'homme existe. . .⁸

Et les héros de Salacrou qui questionnèrent leur condition et qui cherchèrent à trouver la réponse au dilemme religieux ne parlèrent qu'à un ciel muet.⁹

Les personnages salacriens, dont les meilleurs exemples sont les membres de la famille Lenoir, sont des solitaires à cause de leur égoïsme et de leur indifférence en ce qui concerne le bien-être des autres. Ils se résignent souvent à cette solitude afin d'apaiser leur peur innée d'une confrontation avec leurs égaux. Ainsi des gens comme Savonarole, Lourdalec de Les frénétiques, ou le Maréchal de Saxe de

⁸Jean-Paul Sartre, Le diable et le bon Dieu, (Paris: Gallimard, 1951, Le Livre de Poche, no. 367), p. 228.

⁹Jacques Pujol, "Salacrou l'inquisiteur", French Review, XXVII, (mai, 1954), p. 432.

Le soldat et la sorcière assument un rôle puissant, celui d'un prestidigitateur qui joue avec des vies qui ne lui appartiennent pas. Tout perd son sens pour eux, sauf la mort et la solitude qu'ils craignent.

La solitude peut-être considérée comme étant le mal du siècle présent, et Salacrou ne fait que développer ce thème populaire. La plupart de ses ouvrages dramatiques ont déjà "vieilli" car ils furent composés avec un certain public en vue; et ainsi ces oeuvres "mercantiles" n'ont plus de vraies valeurs littéraires. Néanmoins, quelques-unes de ses pièces, telles que La terre est ronde, L'inconnue d'Arras, Les nuits de la colère, Histoire de rire et L'archipel Lenoir, et plus récemment Boulevard Durand, créèrent un impact au théâtre, tandis que le désespoir et le pessimisme de certains de ses personnages annoncèrent en effet, ceux des héros ou anti-héros du théâtre de l'absurde.

Mais la perte des héros salacriens est leur propre choix: ces Fausts modernes décident de vendre leur âme au diable. Cependant c'est ici que naissent la contradiction et la dérision dans son oeuvre. En croyant au prédéterminisme, l'auteur prétend quand même laisser à ses personnages un certain degré de liberté venant d'un Dieu renié. Nicolas explique dans L'inconnue d'Arras: "Dieu n'y peut rien: l'homme est libre--et le 'jeu de l'homme libre' c'est le seul jeu auquel puisse s'amuser le Bon Dieu."¹⁰ Mais selon cette remarque l'homme n'est point libre, et Salacrou se contredit!

L'incomparable Mme Berthe d'Un homme comme les autres et les filles de l'archipel Lenoir travestissent leur solitude et leur angoisse

¹⁰ Armand Salacrou, L'inconnue d'Arras, (Paris: Gallimard, 1942, Le Livre de Poche, no. 2321), p. 167.

générale. Mme Berthe, dont l'unique présence sur scène fait déclencher le rire des spectateurs, est l'image même de cette vieille dame décrite dans L'Umorismo de Pirandello.¹¹ Sa folie et ses cris inespérés sont les armes avec lesquelles elle combat sa hantise de la solitude et sa peur de la mort. L'archipel Lenoir, que l'auteur classe comme farce dramatique, est un monde où la solitude et l'effet d'aliénation, le Verfremdungseffekt¹² des personnages inhumains sont tellement mis en évidence qu'il est difficile d'y imaginer une angoisse présente vu ce désordre infernal. Comme l'indique le sous-titre: il ne faut pas toucher aux choses immobiles. La solitude, c'est l'enfer, et cette solitude crée l'état d'incommunicabilité.

L'incommunicabilité au sein d'une famille est encore plus déchirante que l'aliénation entre les membres d'une communauté. Obsédés par leur pouvoir et par la puissance de l'argent, les Lenoir restent absorbés dans leurs propres intérêts et vivent dans un monde d'objets parmi lesquels eux-mêmes figurent. Le courant de leur précieuse liqueur est la source et le fleuve de leur vie; et pour un Lenoir les autres membres de la famille ne sont que des présences tolérables au fur et à mesure de leur nécessité. Paul-Albert Lenoir nuit au développement de l'entreprise familiale, donc n'étant plus nécessaire, il est complètement abandonné et "sa solitude n'est déjà plus celle d'un être humain mais

¹¹Voir notes nos. 3 et 4, Intro. A.

¹²L'effet d'aliénation dans le théâtre de Brecht.

d'une chose dont les autres n'ont plus besoin.¹³

Le Prince: Regardez cet homme que le
sommeil éloigne. Oubliez de penser à vous
en croyant penser à lui. Vous ne vous
demandez pas avec moi: A quoi donc
peut encore servir cette petite vieille chose?

.....

Marie-Thérèse: Mais, monsieur, mon
père a été heureux. . .

Le Prince: Et voilà bien ce qui est
incompréhensible, que cette vieille petite chose
inutile ait pu être heureuse.

La Princesse: Il y a des idées
immobiles auxquelles il ne faut pas toucher,
Bobo, sinon elles se mettent à remuer et
c'en est fini de notre repos. . .Personne ne peut
plus les calmer.¹⁴

A la conclusion de la pièce, malgré l'apparition du deus ex machina
et malgré la fin "heureuse", l'atmosphère ne change pas. La digue ne
sera pas construite et les eaux alcooliques couleront comme auparavant;
mais les îles ne bougeront point: elles resteront toujours séparées.
"Pas une parole de consolation, pas une promesse--même vague dans
L'archipel Lenoir" rien n'est fait pour essayer de rapprocher ces îles
l'une de l'autre.¹⁵ La solitude, ce mal chronique, se manifeste le
mieux dans cette pièce où l'auteur incorpore les meilleurs éléments de
la farce au drame d'un milieu absurde.

¹³Jacques Lusseyran, "La malédiction de la solitude chez
Anouilh et Salacrou", French Review, 39, (oct. 1965), p. 421.

¹⁴Armand Salacrou, L'archipel Lenoir, (Paris: Gallimard,
1954), Le Livre de Poche, no. 2842), p. 54.

¹⁵J. Lusseyran, op. cit., p. 422.

L'angoisse de Salacrou est évidente à travers son oeuvre. Afin de ne pas trop l'imposer à ses spectateurs, l'auteur présente la plupart de ses pièces en créant une perception humoristique dans une situation tragique.

B. La perception humoristique d'une situation tragique

Alice: Whether life is serious, or just trivial, I haven't a clue. It can be its most painful when it's comic, and its most agreeable and peaceful when it's serious.

STRINDBERG (Dance of Death)

La Princesse: Réjouissez-vous, grand-père, c'est assez rare d'entendre ses propres cloches funèbres.

SALACROU (L'archipel Lenoir)

Plusieurs écrivains de comédies contribuèrent à une enquête sur la condition du comique dans le théâtre français au XXe siècle. La réaction générale indiqua que ce comique était macabre et qu'il reflétait la noirceur de l'époque. Les dramaturges trouvèrent qu'afin d'écrire une pièce tragique il fallait un don particulier qu'ils jugèrent ne pas posséder. Ainsi ils substituèrent des pièces "noires" à ces tragédies. Elles furent parées d'une angoisse rongeuse mais adoptèrent un visage sardonique afin de ne point accentuer complètement leurs inquiétudes. En acceptant l'absurdité de la vie, les personnages de ces pièces choisirent de se moquer de leur sort plutôt que de s'en lamenter. Maintes fois les problèmes de ces personnages semblèrent énormes et parfois leurs joies masquèrent leurs ennuis momentanément. Cependant, comme les personnages ne furent que de petits points obscurs dans un macrocosme turbulent et inconsistent, leur désarroi parut souvent ridicule.

Salacrou qui se trouvait parmi les dramaturges participant à

cette discussion, souligna l'amertume des comédies et des farces modernes:

Je ne veux pas vous rappeler ce qui c'est passé depuis 1914, mais depuis que je suis sur la terre, je n'ai vu que des morts et des crimes. Quand nous rions, c'est un peu la danse des morts. . . Nous sommes dans une période où les farces sont nos danses des morts.¹⁶

Dès que les personnages réalisèrent la tragédie de leur existence, ils n'eurent vraiment que trois choix. Ils purent la combattre à tout prix et essayer de changer leur monde comme le firent Faust ou les Résistants de Les nuits de la colère; cependant, vagues furent les chances de leur réussite directe. Faust qui dans la légende refusa sa condition humaine, ne trouva pas la solution dans son pacte avec Méphistophélès; et se révolta aussi bien contre sa nouvelle condition. Henri, le Faust de Salacrou (La beauté du diable) lutta encore plus que ses célèbres cousins non seulement contre son sort avant et après sa Faute, mais aussi contre l'illusion dangereuse de Méphisto. Les Résistants dans l'ouvrage salacrien ne vécurent pas pour voir leur pays libéré, et le mal fondamental de leur existence ne disparut pas avec la fin de la guerre. Ce mal, aussi vieux que l'homme, ressuscita comme un phénix à travers les âges. --Son cycle ne parait point encore terminé.

Le deuxième choix fut celui de Créon de l'Antigone d'Anouilh et celui des traîtres de Les nuits de la colère.¹⁷ Accepter et dire

¹⁶"Le comique dans le théâtre français d'aujourd'hui ", World Theatre (Autumn, 1955), p. 14.

¹⁷Voir note no. 21, chapitre IA, no. 5.

oui à la tragédie humaine ne montra la voie qu'à un affreux débat intérieur et à une vie damnée. Les personnages qui se soumièrent sans questions à cette conception tragique de la condition humaine devinrent victimes de leur choix qui, comme un cancer, pénétra les "cellules" de leur conscience et attendit leur décomposition.

Le troisième choix, celui de Salacrou lui-même ainsi que celui de plusieurs autres écrivains "noirs", favorisa l'emploi de la "loi du talion", en acceptant l'illusion du rire dans ce monde tragiquement absurde. Ce fut aussi le choix de Paul-Albert Lenoir, de Mme Berthe, et du quatuor adultère d'Histoire de rire. Cette vision comique rendit la vie supportable pour Gérard, le mari "trompé" de la pièce: "Lorsqu'on souffre d'une vraie souffrance, comme on regrette même un faux bonheur."¹⁸

La verve humoristique de L'archipel Lenoir se retrouva dans les oeuvres de Ionesco. Dans Notes et contre-notes où l'auteur de La cantatrice chauve reflétait sur l'importance de rire au théâtre, les paroles de Ionesco firent résonner les idées de Salacrou:

Rire. . .rire. . ., certainement, je ne peux pas dire que je ne cherche pas à faire rire, toutefois, ce n'est pas là mon propos le plus important. Le rire n'est que l'aboutissement d'un drame, qu'on voit, sur la scène, ou qu'on ne voit pas quand il s'agit d'une pièce comique, mais alors il est sous-entendu, et le rire vient comme une libération: on rit pour ne pas pleurer.¹⁹

Et c'est de cette manière qu'agissent les héros de Salacrou. Le côté

¹⁸A. Salacrou, Histoire de rire, p. 211.

¹⁹Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, (Paris: Gallimard, collection "Idées", no. 107, 1966), p. 175.

morbide de l'humour noir salacrien se manifesta en pleine force dans ses pièces surréalistes, et en particulier dans ses "pièces à lire": Histoire de cirque et Les trente tombes de Judas. Ces oeuvres furent caractérisées par un comique sauvage et sadique, digne des tableaux de Dali ou des films de Bunuel:

La danseuse: Feignants, le tuerez-vous?

Un danseur: Oui, si l'orchestre joue un air plus gai.²⁰

Afin de ne pas penser à leur vie lugubre, les spectateurs du cirque dans Histoire de cirque, se réjouirent à la vue des souffrances des autres:

Il s'agenouille. La neige s'organise sur son désespoir et le recouvre vite. Une bande de gamins arrive. Ils lancent des boules au bonhomme de neige. . .Le jeune homme s'efforce de ne pas bouger et s'endort engourdi.--LE RIDEAU tombe lentement sur les cris de joies des gosses.²¹

Mais la perception salacrienne de la tragédie humaine se révéla le mieux dans les épigraphes d'Histoire de rire. La première fut une citation de Zarathoustra: "Apprenez à rire mes jeunes amis, si vous tenez à rester pessimistes!", et la seconde en fut une de Bossuet sur la mort de Molière: "Il se passa des plaisanteries du théâtre au tribunal de Celui qui a dit: Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez." L'humour de Salacrou, créé par le mélange et les juxtapositions du tragique et du comique souligne à la fois l'angoisse et le ridicule de ses personnages et de leur situation. Les personnages devinrent des

²⁰A. Salacrou, Les trente tombes de Judas in Les idées de la nuit, (Paris: Arthème Fayard, collection "Le Grenier des Goncourt, 1960), p. 55.

²¹A. Salacrou, Histoire de cirque in Les idées de la nuit, p. 83.

fantoches grotesques qui ne purent point atteindre la hauteur de leurs idéals. Ceux qui essayèrent d'assumer un rôle supérieur à leurs capacités, échouèrent terriblement. Leurs situations difficiles et leur vie se déformèrent en une farce monstrueuse, accentuée par la fusion du comique au tragique.²²

Comme il fut ridicule ce meurtre proposé par la femme trop honnête qui cria: "je veux être honnête à n'importe quel prix."²³ Cependant, ce même dilemme insensé serait la cause de la destruction de son mariage. Et dans Histoire de rire, la situation vaudevillesque des bourgeois qui firent le diable à quatre ne couvrit pas complètement les inquiétudes bouleversantes de ces pantins. Certaines répliques illustrèrent l'humour noir salacrien. Achille, l'amant "trompé", qui prit toute la conduite d'Adé au sérieux, expliqua avec ce même ton grave au mari qu'il crût dupé: "Elle attendait votre suicide avec une angoisse. . ."²⁴ La fin "heureuse", comme celle de L'archipel Lenoir ne résout point le problème. Jean-Louis réalise finalement l'absurdité de la vie menée par lui et ses amis: "Tout est parfait[. . .] Aussi parfait que dans un jeu de massacre où les poupées sont parfaitement en place pour recevoir les coups et disparaître une fois touchées."²⁵

²²André Charmel, "Essai sur le théâtre d'Armand Salacrou", Europe, XXVII, (Jan., 1949), p. 105.

²³A. Salacrou, Une femme trop honnête in Théâtre VIII, (Paris: Gallimard, 1966), p. 29.

²⁴A. Salacrou, Histoire de rire, p. 225.

²⁵Ibid., p. 273.

L'atmosphère de L'inconnue d'Arras saute successivement du comique au tragique et Nicolas, le meneur de jeu s'y conforme en conservant l'apparence d'un sardonique triste.²⁶ Dans les notes suivant la pièce, Salacrou remarque:

Qu'on me comprenne bien: je ne dis pas que L'Inconnue soit une pièce gaie, mais c'est une pièce rapide, rapide comme le souvenir avec ces éclats de rire qui traversent souvent et bousculent nos angoisses les plus insupportables. ELLE DOIT ETRE JOUEE AVEC SIMPLICITE. Ce n'est pas une pièce de revenants. Pas d'ectoplasmes. Il n'y a rien de plus simple, de plus évident que l'absurde.²⁷

Les nuances de l'humour dans La terre est ronde sont d'un caractère extrêmement sombre. Silvio est ses jeunes amis qui n'ont pas encore subi l'influence "divine" du Frère Jérôme, s'amuse à "torturer" Minutello, le vieux bourgeois soi-disant pur, loyal et honnête, en lui racontant les excès d'amour qu'une charmante jeune femme eût pour lui. Et avec quelle impatience ces jeunes fripons attendent la réaction du vieillard quand celui-ci apprend que la jeune femme en question n'est autre que sa propre fille, Faustina, l'incarnation même de la pourriture florentine que condamna Savonarole. Voyant Minutello pris à son propre piège, Manente, son ami, ne peut que pousser ce cri lamentable: "Jeune gens, la farce est trop cruelle."²⁸

Cognac, le petit soldat français, drôle et grossier, maintint

²⁶ Gabriel Marcel, "L'inconnue d'Arras", Les nouvelles littéraires (20 jan., 1949), p. 8.

²⁷ A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, p. 180.

²⁸ A. Salacrou, La terre est ronde, p. 31.

son idée romanesque des guerres et batailles, et ne voulut pas accepter la capitulation de Florence. Malgré ses gestes burlesques, ses paroles reflétaient son attitude véritable:

Crois-tu que j'aie quitté mon pays
pour recevoir des fleurs pourries sur la figure?

.....
Qui te parle de recevoir des coups
d'épées! Je voulais en donner et que ce
soit une vraie guerre de conquête.²⁹

Il lui fallait des morts pour atteindre son but. Et Savonarole, l'homme de Dieu, l'homme qui prêchait la paix, eut la même attitude que celle du petit soldat insignifiant.

C'est encore dans L'archipel Lenoir qu'apparaissent les meilleurs exemples de l'humour noir salacrien. Cette farce monstrueuse au comique les plus macabre exhale la dérision de l'existence d'un monde en plein état de décomposition. La princesse, cette demi-mondaine bourgeoise, qui réalisa le rêve des arrivistes de sa classe sociale en attrapant un mari, ou plutôt un titre noble, cette championne du nom et de la liqueur Lenoir auxquels elle n'eut qu'un droit minime, prononça les paroles suivantes en vue du scandale imminent: "Bobo, est-ce parce que je suis seule que je découvre ce soir que la vie manque terriblement de sérieux?"³⁰ Vers la fin de la pièce c'est toujours cette princesse qui remarqua: "Vous ne trouvez pas affreuse, Bobo, cette histoire qui finit bien?"³¹ L'humour de L'archipel Lenoir souligne le pessimisme enfoncé de son auteur

²⁹Ibid., p. 53.

³⁰A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 72.

³¹Ibid., p. 162.

qui combine dans cette oeuvre "comme le remarquait Colette 'le sel et le sucre' la farce et l'angoisse, la lucidité et l'incohérence, le romantisme le plus suranné et le modernisme le plus tapageur, le mélo à la Bernstein et l'humour à la Shaw."³²

Charles Dullin, le fidèle collaborateur de Salacrou, créa sa dernière grande mise en scène avec L'archipel Lenoir, et il y joua son dernier grand rôle: celui du petit vieillard rajeuni, le chef de la tribu: Paul-Albert Lenoir. Dans son livre Ce sont les dieux qu'il nous faut, il écrit qu'avec L'archipel Lenoir Salacrou retrouva la verve comique de Molière.³³ Dussane, dans ses Notes de théâtre, compara l'exposition de la pièce avec celle de Tartuffe.³⁴ La pièce salacrienne montre la friction au sein d'une famille déjà au point de la crise causé par l'action instinctive d'un vieillard qui ne veut pas mourir. Orgon, cet autre vieillard qui craint la mort, force la présence de Tartuffe sur sa famille et ainsi y introduit aussi une mésentente. Tartuffe, comme L'archipel Lenoir, est couvert d'une amertume sinistre. Les familles dans les deux oeuvres sont sauvées de la débâcle par l'avènement opportun d'un deus ex machina: l'exempt chez Molière, et Joseph chez Salacrou. Joseph, le valet des Lenoir, peut être comparé aux valets de Molière. Meneur de jeu, il prend littéralement la situation

³²P. Surer, op. cit., p. 154.

³³Charles Dullin, Ce sont les dieux qu'il nous faut, (Paris: Gallimard, 1969), p. 258.

³⁴Dusanne, Notes de théâtre, (Lyon: Lardanchet, 1951), pp. 208-209.

en main et fait "culbuter la pièce dans un dénouement où le burlesque le dispute à l'humour noir."³⁵

Cependant c'est dans le personnage atrabilaire du prince, ce despote froid, protocolaire, méticuleux, et "bienséant" que se révèle l'humour le plus foncé. Le raisonneur de la pièce, le porte-parole de l'auteur, le personnage soi-disant apathique par excellence, qui n'a fait que marier un intérêt dans la liqueur Lenoir, est le premier à enfoncer les clous dans le cercueil du grand-père. C'est lui qui s'exclame tout d'abord:

La vie est aussi dangereuse que le poker. On a toujours envie de parier, de gagner, de tricher. Regardez votre vie comme si vous regardez pour la première fois des joueurs de cartes. Des fous! diriez-vous. Aussi avec une grande énergie me suis-je efforcé de me désintéresser. Il y a une progression classique: on se désintéresse d'abord des hommes; ensuite des femmes. Enfin les purs parviennent à se désintéresser d'eux-mêmes. Et j'aimerais le jour de ma mort, mourir totalement désintéressé. Que ce soit, même, le sens de ma mort.³⁶

---ne fusse que pour dire ensuite:

Mais il n'y a pas de petits,
il n'y a pas de grands scandales,
Marie-Blanche, il n'y a qu'un scandale, un
seul.

.....
La vie. L'existence. La naissance
n'est qu'une promesse de mort. Naturellement
la mort des autres n'est jamais un scandale.
Le seul scandale, c'est sa propre mort.³⁷

Mais cela ne l'empêche point de tendre le revolver à son beau-père afin

³⁵Van Den Esch, *op. cit.*, p. 311.

³⁶A. Salacrou, *L'archipel Lenoir*, p. 73.

³⁷*Ibid.*, p. 110.

que ce dernier se suicide pour éviter le scandale dans la famille. Ce sera encore cet aristocrate "philosophe", le provocateur de tous les problèmes de la pièce, qui déduira la situation à la fin de l'oeuvre dans des termes évoquant l'atmosphère d'En attendant Godot: "Il ne s'est rien passé. Il ne se passe jamais rien."³⁸

L'humour sournois de Salacrou se manifeste surtout dans les maintes références à la Mort; et il n'y a pas d'oeuvre où l'auteur ne mentionne pas la crainte ou la présence de la Mort. Salacrou joue avec cette hantise qui maudit tous ses personnages, et il se permet souvent d'insérer des remarques mordantes dans la bouche de ses "marionnettes" qui sont déterminées à rester vivantes:

Le Grand-père: Et moi qui avais promis au curé d'assister à la grande-messe aujourd'hui. . .

Adolphe: Eh bien, à sa place, vous verrez peut-être le bon Dieu!³⁹

³⁸Ibid., p. 163.

³⁹Ibid., p. 85.

CHAPITRE II

LA HANTISE DE LA MORT

Mais le plus grand faible des hommes,
c'est l'amour qu'ils ont pour la vie; et
nous en profitons, nous autres, par
notre pompeux galimatias, et savons
prendre nos avantages de cette vénération
que la peur de mourir leur donne pour
notre métier.

MOLIERE (L'amour médecin)

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!

BAUDELAIRE ("Danse macabre"--Les fleurs du mal)

A. La présence constante de la Mort

Faustus: What are thou, Faustus, but a
man condemn'd to die?

MARLOWE (Doctor Faustus)

O douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie.

BAUDELAIRE ("L'ennemi"--Les fleurs du mal)

Je voudrais pas crever
Non monsieur non madame
Avant d'avoir tâté
Le goût qui me tourmente
Le goût qu'est le plus fort
Je voudrais pas crever
Avant d'avoir goûté
La saveur de la mort. . .

VIAN ("Je voudrais pas crever"--Chansons et
poemes)

Le Grand-père: Il n'est pas question de mourir mais de vivre.

SALACROU (L'inconnue d'Arras)

Comme un spectre omniprésent, la Mort guette constamment les personnages du théâtre de Salacrou, qui eux sont obstinés à rester vivants. Leur volonté de vivre devient une obsession hantée continuellement par la réalité de la Mort. Cette hantise détermine leurs actions et leur acceptation de l'absurdité de la vie. --Pourquoi faut-il mourir? Pourquoi vient-on sur terre sachant que l'on retournera un jour dans le gouffre du néant? Telles furent les questions qui se formulèrent sur les lèvres de tous les protagonistes salacriens ainsi que sur celles

de l'auteur lui-même. Ce serait cette même question que se poseraient les dramaturges du théâtre de l'absurde:

J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté. C'est comme si j'avais compris tout d'un coup qu'il n'y avait rien à faire pour y échapper et qu'il n'y avait plus rien à faire dans la vie.¹

Salacrou exprime presque les mêmes sentiments dans ses notes autobiographiques; et le nihilisme auquel Ionesco adhère est le même que celui qui s'infiltré dans l'âme des héros salacriens. Toutes les allées de la vie sont des impasses menant à la Mort. Et en sachant qu'ils vont mourir ses personnages ne comprennent toujours point les raisons derrière ce fait. Leurs réactions se rangent d'un mépris pour l'absurdité de leur condition, comme celui du prince dans L'archipel Lenoir: "J'accuse ma mère de ma mort, car si je n'avais pas vécu, je n'aurais pas eu à connaître l'horreur de la mort";² à une position ridicule et humoristique confirmant leur sort absurde, position comme celle de la princesse dans L'archipel Lenoir; "Quand on sait qu'on doit mourir, à quoi bon d'essayer de durer une heure ou deux de plus?"³ au cynisme de leur avènement sur terre, comme celui de Nathalie dans La rue noire: "Et même votre vie qui vous semble si naturelle, pauvres

¹E. Ionesco, op. cit., p. 309.

²A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 111.

³Ibid., p. 96.

gosses, est, elle aussi, un mensonge, puisque vous êtes sur la Terre, non pas parce qu'on vous attendait, mais pour cette unique raison que j'ai aimé faire l'amour";⁴ ou à une résignation admettant que l'existence soit jaugée par la mort,⁵ comme celle de Nicolas dans L'inconnue d'Arras: "Pourquoi voulez-vous que la mort d'un homme soit plus calme que sa vie? Mort et vie sont les deux faces d'un même malheur."⁶ Cependant, leur vie est une lutte perpétuelle contre leur destin. Il faut rester sur terre aussi longtemps que possible. Et comme les personnages veulent que leur "séjour" sur terre soit supportable, ils cachent leur hantise en jugeant leur sort ridicule, et se greffent un masque sardonique sur leur visage inquiet. Sans cette attitudes, la vie serait intolérable.

"Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux"⁷ résume Caligula mais souvent chez Salacrou les vivants sont aussi malheureux:

Judas: C'est la treize millionième fois que je rate mon suicide. Quand donc pourrai-je donc mourir?

Le Jeune Homme: Pourquoi mourir?

Judas: Tu ne connais pas mon histoire?⁸

⁴A. Salacrou, La rue noire, (Paris: Gallimard, collection Le Manteau d'Arlequin", 1967), p. 130.

⁵Paul-Louis Mignon, Salacrou, (Paris: Gallimard, collection "La Bibliothèque Idéale", 1960), p. 64.

⁶A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, p. 30.

⁷Albert Camus, Caligula, (Paris: Gallimard, 1958, Le Livre de Poche, no. 1491), p. 27.

⁸A. Salacrou, Les trente tombes de Judas, p. 52.

Autrement que les autres personnages salacriens, Judas recherche la mort. Mais dans la "pièce à lire" surréaliste dont Judas est le héros, la situation est renversée, et la mort pour Judas représente le même désir que la vie représente pour le reste des protagonistes dans le théâtre de Salacrou. Parmi ses personnages, ceux qui paraissent heureux le prétendent seulement. Leur vie n'est qu'un rôle de comédie qu'ils jouent à merveille, mais elle reste aussi le poids surchargé qu'ils portent sur le dos de la même façon qu'Atlas portât la voûte céleste.

Dans son livre intitulé The Renaissance, Pater décrit la vie comme l'intervalle dans un vaste gouffre qui précède la naissance et qui suit la mort.⁹ Il souligne l'importance de vivre cette vie à son maximum et de profiter de tous ses plaisirs: "(. . .)'our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time'."¹⁰ Salacrou est aussi victime de cette hantise de la mort et comme Pater, il veut remplir les abîmes de sa vie car le vide l'effraie. Néanmoins, malgré les tentatives pour masquer sa peur, l'auteur craint surtout les séquelles de la mort:

M'étant efforcé, depuis des années, d'atteindre sans colère les approches de la mort, j'étais parvenu à réunir le silence qui suit la mort au silence qui précède notre naissance. . .(. . .) et je projetais dans le grand silence accepté l'envie que j'ai souvent eue de n'être pas né. J'allais donc mourir et ce serait enfin comme si je

⁹ John Cruickshank, Albert Camus and the Literature of Revolt, (London: Oxford University Press, 1960), p. 74.

¹⁰ Ibid., p. 74.

n'étais pas né. Eh bien! non, voilà que la comédie semble vouloir continuer, en mon absence.¹¹

En essayant de trouver sa propre identité, il ne peut qu'être conscient de la certitude de la mort, donc Salacrou sombre dans un pessimisme que son humour voile de temps en temps. Ses personnages héritent de cette prise de conscience.

La Mort suit Jean de Les nuits de la colère comme une ombre, et toutes les actions du Résistant sont un essai pour duper la Mort. Mais Jean lutte en se souvenant toujours des risques qu'il prend, et il n'est jamais aveugle à la présence de la Mort. Baudelaire, qui fut fasciné par les diversités des façades de la Mort soutenait sa présence aussi:

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir.¹²

Le fils Pisanson, au contraire, n'ayant jamais vraiment considéré la possibilité de la mort, y réfléchit quand il "revient" sur terre après sa mort, à travers les facilités des retrospectives théâtrales. Dans ses songes qui ne se réaliseront jamais, il y a une note humoristique: "Je n'ai jamais pensé que je devais mourir. Surtout à quarante ans. Si je l'avais su, j'aurais vécu autrement. Oui, je serais peut-être

¹¹A. Salacrou, Les idées de la nuit, p. 20.

¹²Charles Baudelaire, "La mort des pauvres" in OEuvres Complètes, p. 195.

devenu un vieillard si je n'avais pas oublié que je devais mourir un jour."¹³

L'inconnue d'Arras, pièce à laquelle Salacrou pensa donner le titre "La Mort est le rendez-vous des vivants" est un champ de bataille entre morts et vivants, où le temps n'existe pas. Salacrou y établit un mélange de remarques profondes et légères, poignantes et superficielles--et la Mort qui devient la proie du comique aussi bien que celle du tragique; la mort qui projette, dans la pièce, cette procession de "non-revenants"¹⁴, n'y est aperçue que comme l'état absurde par excellence. Ulysse crie: "Je suis en enfer, n'est-ce pas?", en voyant les souvenirs et les êtres de son passé défiler devant lui; et le fidèle Nicolas lui répond: "Non, monsieur, vous êtes encore parmi vos souvenirs."¹⁵ En 1938, trois ans après L'inconnue d'Arras, une autre oeuvre exaltant l'absurdité de la vie et de la mort apparut: le Caligula de Camus.¹⁶

Le héros dément dans l'oeuvre de Camus réagit presque comme l'Ulysse

¹³A. Salacrou, Les nuits de la colère in Théâtre V, (Paris: Gallimard, 1947), p. 271.

¹⁴Voir note chapitre I B, no. 23.

¹⁵A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, p. 35.

¹⁶Nous ne voulons pas affirmer une influence directe ou indirecte entre L'inconnue d'Arras et Caligula; cependant, nous trouvons une ressemblance entre certains aspects des deux oeuvres, notamment l'interprétation de l'absurdité de la vie et de la mort.

délinant: "Quand vous êtes tous là, vous me faites sentir un vide sans mesure où je ne peux regarder. Je ne suis bien que parmi mes morts."¹⁷

La réalité d'une mort physique ainsi que celle d'une mort symbolique se manifestent visiblement dans La terre est ronde, oeuvre où est mise en question la vie des hommes dans le vaste univers changeant. Victime de sa propre entreprise "diabolique", Savonarole, le prédicateur de Saint-Marc, souligne le pessimisme et le nihilisme de Salacrou en criant la futilité de la vie, dans son dernier grand monologue:

Je serai mort demain mais dans trente ans, vous serez tous morts, et trente années passent vite. Dans cent ans les paysages de Florence seront les mêmes, avec d'autres arbres, les oiseaux qui chanteront seront les mêmes, et pourtant ce seront d'autres oiseaux. Des hommes vivront qui ne sont pas encore nés et certains porteront des noms semblables. Dans trente ans, tout sera mort, et tout sera vivant. Tout sera semblable et tout sera différent, sous le regard identique de Dieu.¹⁸

Comme elle ne peut pas être effacée, la Mort devient maintes fois, dans le théâtre salacrien, l'objet d'un sarcasme goguenard et amer, qui fait, cependant, jaillir le rire des spectateurs. Certaines réflexions sur le destin humain, comme celle d'Aubanel dans Les fiancés du Havre: "Nous ne sommes tous heureusement que des apprentis-cadavres",¹⁹ ont le même humour noir que les "aphorismes" des médecins

¹⁷A. Camus, Caligula, p. 147.

¹⁸A. Salacrou, La terre est ronde, p. 122.

¹⁹A. Salacrou, Les fiancés du Havre, p. 88.

de Molière, comme celui de M. Bahys dans L'amour médecin: "Il vaut mieux mourir selon les règles que réchapper contre les règles."²⁰ Marie-Madeleine force la présence de la Mort dans la pièce inbibée d'humour noir: Une femme trop honnête. Afin de ne pas avoir des remords à cause de ses relations extra-maritales, et afin de rester sincère, la femme trop honnête veut faire supprimer son mari. S'il parvient à connaître la vérité sur le comportement de sa femme censée fidèle, il serait si bouleversé! Ainsi, selon les machinations de Marie-Madeleine, la mort est le seul espoir pour son époux. Mais cette intrigante débutante n'a pas encore l'expérience nécessaire pour maîtriser les finesses de son rôle. Sa naïveté lui fait dire des paroles qui paraissent innocentes et comiques mais qui impliquent des sous-entendus narquois. Ses intentions sont démasquées dès l'ouverture de la pièce:

Marie-Madeleine: Pardonne-moi, Albert, mais je pensais à la mort.

Guiguitte: Quelle horreur!

Albert: Et à quelle mort pensais-tu?

Marie-Madeleine: (très gentille). A la tienne, Albert, à ta mort.²¹

C'est la Mort encore, qui se trouve au centre des événements de L'archipel Lenoir. Aucune oeuvre de Salacrou n'exploite tant le thème de la mort. Pour les personnages sans cœur de sa meilleure pièce, la

²⁰ Molière, L'amour médecin in Oeuvres complètes, II, (Paris: Gernier Flammarion, 1965), p. 432.

²¹A. Salacrou, Une femme trop honnête, p. 11.

Mort est un état inacceptable quand il s'agit de leur propre mort, mais une chose absolument nécessaire quand c'est la mort des autres et que leurs propres intérêts y soient en jeu. Le cynisme de l'auteur et son obsession de la fin atteignent leur maximum dans cette véritable danse de mort.--Le Prince Boresku n'a aucune considération pour la situation du vieux patriarche des Lenoir. Ses raisonnements sur l'absurdité de la vie ne justifient que son égoïsme et sa crainte du scandale:

Non, monsieur Lenoir, vous n'êtes pas dans un cauchemar. A moins que vous ne considérez la vie, l'ensemble de notre existence, le passage de l'homme sur la terre, comme un cauchemar. Alors, là, nous sommes tous en plein cauchemar depuis l'instant où nous avons compris que nous étions vivants.²²

C'est si facile à expliquer la nécessité de la mort à un homme condamné! Les membres de la famille Lenoir sont des morts vivants car ils n'ont aucun sentiment humain. Ils font partie d'une société pourrie à un tel point que le salut lui soit inconcevable. Quand leur complot ne marche pas et quand Paul-Albert Lenoir apparaît soudainement sain et sauf et très jovial, leur première réaction en est une de choc, naturellement. Mais ils ne questionnent même pas l'état de santé du chef de leur famille, qui pour eux fut censé être mort. Ils n'acceptent pas le fait de sa vie, et c'est le petit vieillard lui-même, le seul personnage proche à un être humain, qui leur montre leur corruption et leur inhumanité:

²²A. Salacrou, L'archipel Lenoir, pp. 28-29.

Marie-Blanche: Grand-père! Vous n'êtes pas mort?

Le Grand-père: Monsieur Bobo, voici la rengaine de la matinée. Tous vont me recevoir avec ce salut: "Grand-père, vous n'êtes pas mort!" Y en aura-t-il un seul qui m'accueillera avec les mots: "Grand-père, vous êtes vivant!"²³

Et le grand-père tient à la vie plus qu'à toute autre chose. Il veut vivre, et à travers la pièce il défie les propos de ses enfants ingrats. Après la culmination mystérieuse du premier acte se terminant sur un coup de revolver dont la victime reste incertaine, le summum des actes du grand-père se révèle quand il apparaît bien vivant dans le deuxième acte: "Quand il faut tuer quelqu'un et que l'on est deux, c'est toujours sur l'autre qu'on tire."²⁴

Paul-Albert Lenoir, un pied dans la tombe, n'a aucune intention d'y placer l'autre, tant qu'il reste conscient de ses actes. Il se classe parmi un groupe de personnages qui occupent une place dominante dans le théâtre de Salacrou. Ce groupe est celui des vieillards, ces hommes et ces femmes qui vivent à l'ombre de la Mort, mais dont la volonté de vivre fait jaillir un dernier jet de lumière de leur obscurité imminente.

²³Ibid., p. 119.

²⁴Ibid., p. 113.

B. LA VIEILLESSE

Treplev: I am a continual reminder
that she is no longer young.

CHEKHOV (The Seagull)

Mephistopheles: Accursed fate of man, so oft
Since Adam's time seduced and scoffed!
Though old we grow, not wisely schooled:
enough already I've been fooled!

GOETHE (Faust, part II)

Les vieillards du théâtre salacrien qui refusent d'accepter la Mort, maintiennent un esprit opiniâtre qui fortifie leur pouvoir sur la corde vitale. Cette fureur de vivre, le leitmotiv dans toute l'oeuvre de Salacrou, se base sur le désir de préserver l'éternelle jeunesse. La vieillesse n'est qu'une illusion dans les yeux des vieillards qui ne peuvent pas complètement approuver leur état physique et social. Ils vivent dans le passé et dans leurs souvenirs; tandis que le présent leur est la seule garantie d'une place parmi les vivants. L'avenir n'existe plus: "Un jour l'avenir s'efface. Et c'est ça la vieillesse: la mort de l'avenir."²⁵

Les personnages de Salacrou s'imaginent être les habitants de l'île de Cythère et ont horreur de la vieillesse qui représente pour eux une étape de la vie qu'ils ne veulent point admettre. Dans ses premières pièces Salacrou exalta la joie de vivre de la jeunesse, et ses héros: les Jeunes Hommes, les Pâkhoulî etc., furent tous les

²⁵A. Salacrou, La rue noire, p. 158.

symboles d'une radieuse jouvence. Mais avec le passage des années, son oeuvre se trouva de plus en plus infiltrée par des badernes qui se crurent toujours juvéniles. Et dans un monde caractérisé par la fuite, la suspension et la disparition du temps, le vieillard est la preuve de l'existence inévitable de ce temps et de cette jeunesse éphémères. Souvent Salacrou montre l'absurdité de la vie en plaçant sur sa scène un milieu dispersé par le temps où se rencontrent des êtres qui n'auraient jamais pu se rencontrer autrement; des personnages tels que l'Ulysse mourant à trente-cinq ans dans L'inconnue d'Arras, et son grand-père mort à vingt ans, ou le triste Maurice de Saxe mourant à cinquante ans dans Le soldat et la sorcière, et le pendant de sa jeunesse--le Maurice de vingt ans, heureux, victorieux et admiré. De telles rencontres, ces "recherches du temps perdu" ne résultent qu'en des cris douloureux de ces plaideurs désemparés: "Maurice, Maurice, ma Jeunesse! ne m'abandonne pas. Je dois te prévenir. Mais non. Quand tu auras cinquante ans, à quoi cela te servira-t-il d'avoir été aimé d'elle à vingt ans. On devrait vivre sa vie à l'envers".²⁶

Prisonnier de sa décrépitude, le vieillard trouve sa seule réjouissance dans un désir sadique. Témoin de l'érosion du monde de ses descendants qui l'exilent de leur entourage, il se venge en condamnant cette société en refusant de se conformer à ses exigences; et dans son excentricité il tend un miroir à ses enfants, les forçant d'y voir l'image horrible que le futur leur réserve.²⁷ Mais afin de

²⁶Armand Salacrou, Le soldat et la corcière in Théâtre V, (Paris: Gallimard, 1947), p. 251.

²⁷Annie Ubersfeld, Salacrou, (Paris: Seghers, Théâtre de tous les temps, no. 13, 1970), pp. 92-93.

cacher leur hantise fondamentale, les barbons salacriens paraissent bouffons, cyniques et ridicules. Le vieux couple odieux dans Dieu le savait se croit encore un couple de jeunes amoureux; Aubanel de Les fiancés du Havre se moque constamment de la Mort; voire la tante Adrienne d'Une femme libre qui divague de l'extase au désespoir en grimaçant, et qui défie aussi son destin; l'inépuisable Mme Berthe d'Un homme comme les autres survivant l'attentat sur sa vie par son jeune gigolo, veut jouir encore plus de chaque moment qui lui reste sur terre, et veut absolument revoir son meurtier manqué. Mais le comble des vieillards absurdes est le grand-père Lenoir qui s'en fout carrément des convenances sociales et qui, en violant une jeune fille de dix-sept ans, ne commet qu'un acte gratuit. Cependant, quand sa famille, afin de maintenir sa réputation, lui propose la mort dont il serait victime d'ici quelques mois, il leur renvoie leur propos en soulignant l'importance qu'il donne à sa vie:

Ah! c'est simple d'imaginer la mort des autres. . . . Mais à quoi ça m'aura servi de vivre si je dois mourir? . . . Déjà la vieillesse m'était pénible, mais, je me raisonnais. J'en étais même arrivé à souhaiter devenir très vieux.²⁸

Paul-Albert Lenoir se révolta contre la tradition théâtrale qui eut condamné à mort les vieux rois, favorisant au lieu l'initiation d'un jeune roi, dans une cérémonie qui fit partie des rites de la fertilité.²⁹ Ce rituel se dégénéra souvent en un renversement de

²⁸A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 83.

²⁹W. Sypher, op. cit., p. 34.

l'ordre établi, comme il le fut dans King Lear ou comme il le fut presque dans L'archipel Lenoir. Mais le patriarche d'un empire de liqueur et d'une famille ingrate eut le dernier rire. Son rire mordant fut lancé non seulement à ses descendants, mais aussi à la vieillesse et à la Mort. Ce rire fut son illusion nécessaire qui voilâ une hantise déchirante.

C. Le thème de Faust et la quête de l'illusion

Mephistopheles: Illusion take your scale from off their eyes:
The Devil's humour let them recognize!

GOETHE (Faust, part I)

L'humour diabolique projeté à travers la forme de Méphistophélès, l'esprit de la négation et l'incarnation de la conscience du Mal de l'homme, n'est qu'une autre forme illusoire nécessaire afin de travestir la solitude humaine et la hantise de la mort qui affligent les protagonistes de Salacrou. Mais quand Méphistophélès retire l'illusion qu'il a créée, tout ce qui reste n'est qu'une réalité sinistre; et Satan, satisfait d'avoir exposé l'absurdité de l'homme, jouit de la souffrance qui suit la divulgation de son sort.

Savonarole prétend exalter le Bien, mais il ne poursuit vraiment que la route du Mal. Comme le Faust de Marlowe Savonarole se rend toujours compte de ses actes et de sa condition, et meurt avec la même haine qui le pousse vers le Mal. Toutefois, quelques personnages salacriens se rapprochent plutôt du Faust de Goethe. Ils ont besoin de l'illusion que Méphistophélès leur propose, mais ils restent conscients de la présence du Bien. Si Dieu existait il empêcherait l'homme de commettre ses péchés, et il sauverait les coupables de la damnation.³⁰ Et comme dans le monde de Salacrou le pouvoir divin n'existe pas, une force surnaturelle détermine la Parque.

³⁰Serge Radine, Anouilh, Lenormand, Salacrou, trois dramaturges à la recherche de leur vérité, (Genève: Edition des trois collines, 1951), p. 133.

A la fin de L'inconnue d'Arras Ulysse mourant pour la deuxième fois, prie le Dieu qu'il a renié, comme le fit aussi le Faust de Marlowe. Il voulut le salut, Ulysse veut la vie: "Pour ce revolver je ne veux plus être mon propre assassin. Vous avez gagné votre terrible pari"³¹, auquel son grand-père lui répond: "Tu ne vas pas te mettre à crier contre Dieu parce qu'il te fait mourir, toi qui as voulu ta mort."³² --Le diable salacrien manipule les âmes abandonnées par un dieu incapable de les sauver. Une fois qu'il attrape quelqu'un entre les ses griffes, cette personne ne peut plus s'en échapper.

Mais il y a deux exceptions remarquables dans ce théâtre plein de paradoxes. Paul-Albert Lenoir défie le diable à moitié, tandis qu'Henri de La beauté du diable se révolte complètement contre son destin final. L'auteur, personnifiant Lucifer, ne laisse qu'un choix à ses protagonistes, étrangers dans leur propre milieu. Ils doivent se soumettre complètement aux exigences de leur rôle chimérique soit accepter la monotonie et la maussaderie de leur vie journalière.³³ Cependant, nous trouvons que ceci est une situation paradoxale, car dans ce monde où les hommes sont les marionnettes du Destin, le choix de la soumission n'est vraiment qu'une autre prédiction.

³¹A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, p. 169.

³²Ibid., p. 170.

³³Jacques Fauve, "A Drama of Essence, Salacrou and Others", Yale French Studies, no. 14 (Winter 1954-1955), p. 39.

Les illusions sont parfois si nécessaires afin d'éviter l'affreux vide de la réalité. Les héros de Salacrou ont peur de la vérité et ils s'échappent ainsi dans l'illusion. En 1920 Pirandello écrivait:

Je pense que la vie est un très triste morceau de bouffonnerie, parce que nous avons en nous-mêmes, sans être capables de savoir pourquoi et comment, le besoin de nous décevoir constamment en créant une réalité-- une pour chacun et jamais la même pour tous---dont on découvre parfois la vanité et l'illusion.³⁴

Poof, dans la pièce du même nom, se rendit compte de ce faible des hommes et essaya de leur montrer la vérité à travers ses campagnes publicitaires. Mais en agissant ainsi, il créa néanmoins un mirage, car la publicité ne fut aussi qu'une vision, Ulysse se suicide car il ne peut soutenir l'idée d'être cocu--mais dans le fragment de seconde (qui se prolonge pour la durée de la pièce) pendant lequel il revoit toute sa vie, il se rend compte comme Faust, de son éternelle damnation, et meurt malheureux ayant vu la réalité qui fut justement cette damnation redoutée. Salacrou présente le conflit entre le bonheur atteint seulement à travers l'irréalité, et la connaissance qui n'est point l'utopie que les héros recherchent, mais l'angoisse et le péché.³⁵

Faust symbolise ce désir de bonheur et de connaissance, et vend son âme au diable afin de réaliser son rêve. Il a peur de la Mort et

³⁴Luigi Pirandello, in Revue théâtre, IX, no. 2 (le 16 oct., 1968), p. 20.

³⁵Vito Pandolfi, Histoire du théâtre, IV, (Verviers: Marabout Université, 1969), p. 47.

croit que le pouvoir et le surplus de vie que lui offre Méphistophélès appaiseront sa hantise.

En acceptant l'illusion, il devient prisonnier de son choix, comme les héros de Salacrou, notamment les vieillards qui se vendent à une force méphistophélique en hasardant de changer leur réalité. Ces personnages adaptent alors une apparence sardonique dont ils ne peuvent se débarrasser sans courir les risques de la damnation terrestre. En se livrant à l'imaginaire les vieillards se font même une vision plus agréable de la Mort: "Elle [la Mort] n'est plus cette malédiction de Dieu qui après avoir donné notre forme au néant l'offre en festin aux limaces. La mort est devenue féérique. Et la vie aussi."³⁶ Comme Faust, Salacrou et ses personnages veulent prolonger leur vie autant que possible:

Quelle est cette pudeur de vieillard? Cette crainte d'une bagarre, dont je serai absent et redoutée, parce que je serai absent? En vérité, c'est la découverte brutale que ma vie s'échappe, que le vieux Méphisto s'est glissé dans mon âme, qu'elle ne m'appartient plus.³⁷

Certains personnages comme Ulysse de L'inconnue d'Arras, Auguste d'Atlas-Hôtel, Achille, Gérard et Jean-Louis d'Histoire de rire, ou les vedettes et cinéastes de Les frénétiques ne questionnent point leur bonheur onirique. Mais une fois que leur masque tombe, leur joie et leur humour précédents ne les aident plus à cacher leur souffrance. Alors, ils implorent le ciel de leur faire connaître les raisons de

³⁶A. Salacrou, Les idées de la nuit, p. 258.

³⁷Ibid., p. 23.

leur calvaire. Mais ils oublient qu'ils sont responsables de leur sort; et comme Faust, quand c'est trop tard, ils se tournent vers Dieu qui étant inexistant ne remédie pas la situation. Ulysse le supplie:

Vais-je rester éternellement
dans cet enfer, avec devant moi cette
lettre bleue et cette femme pourrie?
O mon Dieu. . .Reprenez mon âme, reprenez
mon corps. Accordez-moi le pouvoir d'effacer
la trace de mon passage sur la terre et
de détruire même le souvenir des grandes
aventures dont j'avais rêvé d'être le héros.³⁸

Mais les actions sont immobilisées dans le passé salacrien; rien ne peut changer ce fait et maints personnages s'écrient que le passé soit l'enfer: "Rien. Le passé, voilà le véritable enfer, on n'en sort jamais."³⁹

Henri, le Faust de La beauté du diable résista autant qu'il put aux tentations de Méphisto; il signa le contrat fatal seulement après avoir été exposé à un monde fantaisiste propageant un faux bonheur qu'il languissait d'obtenir.

Henri: Et je ne suis plus rien après
avoir cru que le monde était à moi! C'était
là ce que tu voulais n'est-ce pas?

Le Professeur: Le monde n'est qu'illusion,
tu sais.

Henri: Eh bien, rends-moi cette illusion,
rends-moi le bonheur. Je le paierai

³⁸A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, p. 39.

³⁹A. Salacrou, Les frénétiques in Théâtre II, (Paris: Gallimard, 1944), p. 39.

n'importe quel prix.⁴⁰

Les protagonistes qui signent le pacte damné tentent de justifier par des sophismes ce qui les ont poussés à agir ainsi. D'abord ils suivent les pas du diable et jouent la comédie. --Faust dans Doctor Faustus se vanta de ses nouveaux talents et s'amusa à divertir des rois en leur faisant croire à ses apparitions, tout en se moquant de leur jobarderie. Son humour diabolique s'élargit quand il humilia Benvolio en le faisant cornu, et quand il écrasa la fierté des fripons qui crurent lui avoir coupé une jambe.-- Jean-Louis dans Histoire de rire crut duper le mari d'Hélène et son humour souligna son satanisme.⁴¹ Il jouit de la souffrance des autres. Guy et Richard de Les fiancés du Havre se tourmentèrent réciproquement, et leur humour se mesura à leur haine. Ils furent à la fois et Faust et Méphistophélès.

Mais à un moment donné les Fausts salacriens réalisent qu'ils n'ont guère trouvé le paradis terrestre et qu'ils sont toujours en enfer--ils écoutent la voix du Méphistophélès de Marlowe qui montra à son Faust le premier degré de l'horreur de la réalité: "Why this is hell, nor am I out of it."--Il n'y a pas de paradis terrestre: "Sur la Terre, l'Enfer est beaucoup plus perfectionné que le Paradis."⁴² Dès que les héros salacriens aperçoivent la profondeur de leurs péchés,

⁴⁰A. Salacrou et René Clair, La beauté du diable in Comédies et commentaires, (Paris: Gallimard, 1959), p. 140.

⁴¹Voir note no. 8, Intro. A.

⁴²A. Salacrou, Histoire de rire, p. 206.

ils se rendent compte que la véritable évasion n'existe pas; et ils sont pris dans le "huis-clos" sartrien: "Une signature faite avec ton propre sang, ça ne s'efface pas, tu sais. . .Le destin, c'est le destin. Tu ne peux pas y échapper. . ."43 --Et Marlowe écrivit bien avant Sartre et Salacrou:

But where we are is hell
And where hell is, there must we
ever be.⁴⁴

Le milieu de Les frénétiques est absorbé totalement dans un monde irréel. Vedettes, starlettes, réalisateurs, metteurs en scène, toute cette équipe de cinéastes se barricadent derrière un mur illusoire. A travers la publicité Les frénétiques transformèrent leur entourage en un Shangri-La. Ainsi leur mode de vie dut se plier aux exigences du mythe du cinéma, qu'ils établissèrent. Ils vendirent leur âme au diable en acceptant de vivre dans un mensonge; et ils ne purent sortir de leur engrenage. Le pacte méphistophélique fut signé avant le levé du rideau qui s'ouvre sur une scène idyllique, respirant le calme et l'amour. Mais c'est l'unique scène féerique car les personnages se trouvent ensuite pris dans leur propre géhenne. Compris dans leur mascarade se trouvent les critiques et les sarcasmes de leurs sosies; car en se moquant des autres, ils oublient leurs propres amertumes. Le rythme frénétique de leur vie ne peut les mener qu'à la folie ou à une prise de conscience brusque de l'absurdité de leur existence irremédiable. Le

⁴³A. Salacrou, La beauté du diable, p. 151.

⁴⁴Christopher Marlowe, Doctor Faustus in Elizabethan Drama, (New York: Bantam Books, 1967), p. 252.

cynique réalisateur Lourdalec est l'incarnation de Satan, et le fidèle metteur en scène, Max Morand, devient son messager Méphistophélès: "M. le metteur en scène Max Morand? Tu vois petit, regarde bien ce conducteur d'hommes".⁴⁵ Mais Morand ne tire que les fils que lui tend Lourdalec. L'humour du réalisateur est atroce car il éprouve un plaisir sadique, une espèce de Schadenfreude, en observant l'anéantissement de l'individualisme de ses victimes.⁴⁶ Salacrou, le véritable manipulateur de toute la situation scénique, le Romantique impénitent "dont le Romantisme tourne au noir"⁴⁷ força la nécessité de l'évasion et détruisit ensuite l'illusion qu'il créa pour ses personnages. Il leur montre la vérité pour un moment seulement--un moment qui leur permet d'apercevoir la futilité de leur évasion; avant de les noyer de nouveau dans le cercle frénétique du restant de leur vie.

La beauté du diable, le "Faust" cinématographique de Salacrou et de René Clair est caractérisé par les rôles interchangeables de Faust (Henri) et de Méphisto (Le Professeur). Le diable ne représente qu'une partie de la conscience humaine et ainsi au commencement de la pièce, Méphisto apparaît sous la forme d'Henri et lui demande avec la voix de Faust: "As-tu peur de toi-même? Le diable te ressemble et parle avec

⁴⁵A. Salacrou, Les frénétiques, p. 119.

⁴⁶Van Den Esch, op. cit., p. 122.

⁴⁷S. Radine, op. cit., p. 10.

ta voix. . ."48 La rencontre des deux forces opposées fut un duel d'esprits, et dès le début Henri fait résonner les paroles du Faust goethéen: "My name is Faust in everything your equal."49 Cependant, Henri les cria encore plus haut: "Je suis Faust ton égal, et je puis devenir ton maître!"50 Et à cause des substitutions constantes des rôles, Henri devint la figure dominante à la fin de l'oeuvre. La transposition finale du pouvoir dans La beauté du diable montre pour la première fois la décadence et la chute totale de Méphistophélès. Avant de s'évaporer dans le vaste gouffre, le démon parle amèrement de la cruauté humaine --son rire s'éteint et tout ce qui reste n'est qu'une plainte douloureuse: "Lucifer, ne m'accable pas! L'enfer est moins cruel que les hommes!"51 --Les forces du Bien sont victorieuses! Cependant, cette conclusion-ci fut choisie car elle s'adapta le mieux à la conception cinématographique de René Clair, Salacrou expliqua dans Les idées de la nuit qu'il regrattât de ne pas avoir écrit un "Faust" pour le théâtre; et qu'il eût voulu créer une fin différente pour le scénario de La beauté du diable. Cette fin-ci se prêterait à l'exposition de son humour acéré:

Méphisto, déguisé en vieux Faust, accepté par toute la ville et les autorités pour le véritable vieux Faust, se conduisait en galapiat. Il se saoulait, tenait des discours indécents, professait des théories démentes. Et le jeune homme, ex-vieux Faust, voyait ses vieux amis

48 A. Salacrou, La beauté du diable, p. 105.

49 Johann Wolfgang Goethe, Faust, part I, (Harmondsworth, England: Penguin Classics, 1949), p. 48.

50 A. Salacrou, La beauté du diable, p. 104.

51 Ibid., p. 165.

déconcertés, il assistait impuissant, enfermé dans sa nouvelle apparence dont il ne pouvait sortir sans dévoiler son pacte diabolique à l'écroulement de sa réputation et bien qu'entraîné par les plaisirs de la jeunesse et de son amour pour Marguerite, il supportait très mal de ne pouvoir protéger la réputation du vieux Faust tourné en dérision, devenu objet du scandale. Emprisonné dans sa jeunesse il souffrait un martyr: celui d'assister à sa propre déchéance, à l'écroulement de sa vieille vie qui continuait en dehors de lui. Naturellement le vieux Diable se régala de cette détresse et le petit Faust rajeuni en arrivât à désirer abandonner ses jeunes amours pour reprendre sa défroque de vieux professeur afin de rétablir la valeur de ses travaux d'autrefois et son ancienne réputation.⁵²

Les juxtapositions des forces positives et des forces négatives, de l'humour et du drame, de la farce et du sérieux, de la raison et de l'absurde, de la lumière et des ténèbres justifièrent la perméabilité des caractères de Faust et de Méphisto. Ces traits opposés et unis dans le "grand ultime" du Tai-Chi, dans le cercle éternel du passage de la vie à la mort et à la vie encore, constituèrent le Yin et Yang de l'univers des Fausts salacriens.

Le "Yin", le trait féminin, le trait sombre, froid, l'élément de l'eau et de la terre, l'élément inférieur, représenta aussi les forces du Mal. Dans les oeuvres de Strindberg, le dramaturge démoniaque suédois, la femme incarna le rôle de Méphistophélès et leurra l'homme dans le rituel d'une "danse de mort".⁵³ Le Méphistophélès de la présentation de Doctor Faustus par la troupe "avant-garde" de Jerzy Grotowski, fut un

⁵²A. Salacrou, Les idées de la nuit, p. 21.

⁵³Maurice Gravier, "Le héros expressionniste" in Le théâtre moderne, hommes et tendances, (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965), p. 124.

personnage androgyne, et ce double Méphistophélès fut joué à la fois par un homme et une femme, évoquant ainsi l'esprit du Yang et du Yin. Yolande, dans L'inconnue d'Arras, poussa Ulysse au suicide et le condamna à la damnation éternelle. Même après sa mort Ulysse fut torturé par la présence du souvenir de sa femme infidèle--l'enfer de son passé. Marie-Madeleine, la femme infernale d'Une femme trop honnête menaça ses Fausts: Jacques et Roger, ces hommes qu'elle eut ensorcellés: "Alors, j'ajouterai que tu m'as poussée au crime. Ce qui deviendra vrai si, empêchant Roger de remplir son contrat, tu m'obliges à opérer moi-même ce pauvre Albert."⁵⁴

Mais c'est sans doute Faustina, dont le nom explique le caractère, qui fut la plus grande démonsse parmi les femmes salacriennes. Elle se rapprocha plutôt du Faust de Marlowe que de celui de Goethe car elle fut toujours consciente du Mal qu'elle commit, et accepta facilement la damnation afin de jouir des plaisirs charnels. Dans La terre est ronde, il y eut une certaine mutation de caractère. L'esprit du Mal de Faustina, sa conscience méphistophélique, la poussa même à tenter et à détruire Savonarole, l'antéchrist, l'esprit le plus diabolique du théâtre salacrien.

Paul-Albert Lenoir eut une peur épouvantable de la mort. Le nuage de cette crainte s'éleva au-dessus de toute la famille Lenoir et empêcha la pièce de n'être qu'une farce ou un simple vaudeville. Ainsi l'humour si noir de la pièce. Le grand-père voulut croire qu'il eût encore un degré de jeunesse dans son corps égotant, donc il décida

⁵⁴A. Salacrou, Une femme trop honnête, p. 27.

brusquement de violer la fille d'un de ses ouvriers. Le prince Boresku, ce Méphisto raisonneur expliqua la nécessité du pacte, dans un ton sinistrement froid mais en même temps touché d'un humour lugubre:

Le Prince: Résumons-nous: le procès est inévitable et vous voulez l'éviter?

Le Grand-père: Voilà!

Le Prince: Alors, la solution est simple.

Le Grand-père: Simple?

Le Prince: Elle évite le procès et M. Lenoir n'ira pas en prison.

Le Grand-père: Vous êtes magnifique!
(Aux autres) Là, Bobo est magnifique.

Victor: Quelle est cette solution?

Le Prince (glacé): C'est la mort de M. Paul-Albert Lenoir.⁵⁵

Ses propos résonnèrent l'humour noir du Méphisto de La beauté du diable qui essaya de convaincre Faust de signer le pacte en disant:

C'est très inconfortable. Mon pauvre ami, ce pied-là est déjà dans la tombe. Ne sens-tu pas comme ton coeur bat? Et regarde tes veines. Mauvais signe. . . Dommage! Tu étais si près de la grande découverte.⁵⁶

Cependant quand sa famille, les Méphistophélès de la pièce, lui proposa le "salut" à travers le suicide, le vieillard se révolta et préféra la "damnation" que les circonstances judiciaires pourraient apporter à sa vie:

⁵⁵ A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 28.

⁵⁶ A. Salacrou, La beauté du diable, p. 106.

Le Prince: Mais vous êtes aussi tel que les juges vous verront.

Victor: Et tu seras grotesque!

Le Prince: M. Lenoir pourrait répondre que, d'un certain point de vue, tous les vivants sont grotesques!

Le Grand-père: Et, dans cette hypothèse, je reste vivant.

Victor: Un vivant condamné.

Hortense: Même par la médecine!

Le Grand-père: Je changerai de médecin, je ferai appel, avec un bon avocat, tout peut trainer en longueur durant deux ans. D'ici là, j'ai le temps de mourir.⁵⁷

En recherchant un moyen d'évasion, les personnages écoutèrent souvent de faux prophètes: des diaboliques qui se révoltèrent contre Dieu en essayant de le remplacer. Robert Brustein, dans son livre The Theatre of Revolt, classa cette dissidence comme la révolte messianique.⁵⁸ Dans ce théâtre, le héros messianique rêve d'une puissance infinie et croit en sa propre divinité, s'imaginant supérieur à Dieu. L'univers qu'il trouve absurde et qu'il veut transformer à sa manière, ne devient qu'une projection de sa personnalité.⁵⁹ Maurice de Saxe manipula tout son univers; mais comme tous les faux prophètes, sa chute fut imminente. Il s'écroula sous le pouvoir de la "sorcière",

⁵⁷A. Salacrou, L'archipel Lenoir. pp. 68-69.

⁵⁸Robert Brustein, The Theatre of Revolt, (Boston Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Company, 1964), p. 16.

⁵⁹Ibid., p. 17

de Justine Favart--la femme "démoniaque" qui se soumit à ses conditions d'abord, ne fusse que pour l'écraser ensuite. Mais le héros messianique, le faux prophète faustien et méphistophélique par excellence du théâtre salacrien fut Savonarole, le Frère Jérôme, le prier de Saint-Marc, le fanatique florentin de La terre est ronde. Savonarole ressembla au Goetz de Le diable et le bon Dieu car ces deux protagonistes messianiques prétendirent renforcer les lois de l'Eglise.⁶⁰ Comme Faust, ils se tournèrent vers ce Dieu absent au moment de leur "damnation" et au moment de leur gloire comme Méphistophélès; ils prêchèrent contre Dieu. Se croyant maudits, ils aspirèrent à la sainteté, mais ils tirèrent leur force des bas-fonds du Mal. Cependant, les hommes ne récompensèrent point la sainteté que Dieu ignora aussi--puisqu'Il n'existait pas.⁶¹ Goetz, comme le Faust goethéen, renia la sainteté, quand il admit la présence des hommes:

Goetz: Plys moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints, Adieu l'orgueil. Il n'y a que les hommes.

Heinrich: Des hommes qui ne veulent pas de toi, bâtard.

.....

Goetz: Laisse-moi, Heinrich, laisse-moi. Tout est changé, je veux vivre.⁶²

Mais le Frère Jérôme se moqua des hommes comme il se moqua de Dieu:

⁶⁰Ibid., p. 18.

⁶¹Robert Kemp, La vie au théâtre, (Paris: Albin Michel, 1956) p. 234.

⁶²J-P. Sartre, Le diable et le bon Dieu, p. 229.

Dieu, je brûlerai les livres et je ferai taire les hommes.

Seigneur, je suis ton soldat. J'aime mes frères, j'aime mes soeurs, parce qu'elles sont tes créatures, sinon, quand je les regarde je dois me retenir de vomir. Je suis bon, Seigneur, et tu veux quand je sois cruel. J'étais né pour aimer, et tu me dis de châtier et je suis seul contre tous. Et je voulais rester seul, Seigneur, sur une montagne tant la vie basse des hommes m'écoeure.⁶³

Le Faust de Grotowski se compara à plusieurs protagonistes salacriens, car il se rébella aussi contre Dieu. Grotowski le conçut comme un saint qui rechercha la vérité et qui ainsi se détourna de la voie de Dieu dont le monde fut plein d'illusions.⁶⁴ Ainsi dans La terre est ronde les personnages recherchèrent une vérité à travers le mensonge, une absolution à travers le péché. Savonarole exerça son influence méphistophélique sur toute la ville, mais cette influence atteignit surtout Silvio, le jeune dandy tourné dévot qui fut pris entre les souvenirs érotiques de sa vie antérieure et l'aspiration au salut et à la chasteté de sa vie présente.

Salacrou plaça des aphorismes humoristiques dans la bouche de ses personnages les plus sérieux qui se condamnèrent ainsi en révélant leurs traits véritables.⁶⁵ Hortense la fausse dévote de première classe de L'archipel Lenoir souilla souvent le nom de Dieu,

⁶³A. Salacrou, La terre est ronde, P. 36

⁶⁴Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, (New York: Clarion Book, Simon and Shuster, 1968), p. 79.

⁶⁵André Charmel, op. cit., p. 104.

en prononçant des paroles d'un comique absurde: "Et Dieu? Il ne fait pas aussi mourir les hommes? Peut-on reprocher à ton futur beau-père d'avoir fait une fois ce que Dieu accomplit tous les jours depuis que le monde est monde?"⁶⁶ Tandis que Savonarole qui se vanta de sauver le peuple de la damnation qu'évoquait le règne des Médicis et des Borgia ne les ensevelit que dans une autre servitude:

Citoyens, si vous ne vivez pas dans la crainte de Dieu, si vous n'aimez pas le gouvernement libre, le Seigneur vous accablera de maux. Aussi, dans votre intérêt, s'il le faut, ce gouvernement libre, je vous l'imposerai, et la liberté que je vous offre, si vous la refusez, je vous contraindrai à la subir.⁶⁷

Malgré l'aspect sinistre des paroles du prédicateur démoniaque, l'humour salacrien se rendit visible et fit jaillir le rire de l'assistance. Savonarole-Méphistophélès créa un mirage qu'il exposa à Florence, mais Savonarole-Faust fut victime de ses propres illusions. Le rire cruel et mordant fit souvent partie du masque dont se parèrent les protagonistes du théâtre de Salacrou; mais au contraire de Faust, ils ne craignèrent pas la Mort et la damnation éternelle, mais la Mort et la damnation terrestre. Ainsi ils subirent les tentations du diable et marchandèrent l'illusion que leur offrirent les faux prophètes afin de s'échapper de la triste réalité et de la misère de la vie. Cependant, c'est la Mort elle-même qui les effraya le plus; et comme le grand-père Lenoir, les personnages salacriens préférèrent la vie et toutes ses horreurs que la liberté après la Mort. Paul-Albert Lenoir exprima l'ultime joie quand il dupa la Mort:

⁶⁶A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 131.

⁶⁷A. Salacrou, La terre est ronde, p. 74.

Le Grand-père: Je ne danse pas, je bondis. Comme un lièvre qui vient d'échapper à la mise en pâté! Dieu m'a raté!

La Princesse: Bobo, le grand-père est devenu fou!

Le Grand-père: Je ne suis pas fou! Je suis vivant! Je devrais être raide sur un lit. (Il s'agite) Et je remue. Je devrais être sans mouvement. . .et si je savais chanter, je pourrais chanter. Vous ne comprenez donc pas que je respire avec mon cadavre. Le ciel est bleu. Les fleurs sont belles, les oiseaux chantent. . .⁶⁸

Et la Mort ne fut point la réponse! Ulysse, qui tenta d'éviter la damnation terrestre, regretta son suicide quand il était déjà trop tard; le grand-père se décida à tirer sur son beau-fils au lieu de se laisser être sacrifié; et Savonarole, l'aspirant à la sainteté, eut peur de risquer sa vie dans l'épreuve du feu que lui proposèrent ses fidèles dévots à la suggestion de la "démone" Faustina. Il fallait vivre à tout prix, et détraquer la Mort de sa route funèbre:

Vous avez remarqué, n'est-ce pas, que les gens du monde ne reçoivent jamais dans leur salon le bourreau qui, pourtant, fait régner l'ordre et nous délivre des assassins, alors qu'ils reçoivent les médecins qui, quelquefois, sauvent la vie à des canailles. Pourquoi? Parce que le bourreau, c'est la mort,⁶⁹ et qu'on ne veut jamais voir la mort.

⁶⁸A. Salacrou, *L'archipel Lenoir*, p. 116.

⁶⁹*Ibid.*, p. 84.

CHAPITRE III

LA SATIRE DE LA BOURGEOISIE

Le Vicomte: Pourrais-je laisser la future comtesse Gazette traîner avec des étudiants du quartier latin?

Marie-Blanche: Ce ne sont pas les étudiants que je regrette, mais le bon vieux cadavre que je disséquais. C'était si reposant l'anatomie, avec tous ces corps humains qui ne s'agitent plus! Ah! Comme je me sentais à l'aise et bien tranquille avec les morts quand je les découpais en petits morceaux!

SALACROU (L'archipel Lenoir)

Les bourgeois salacriens, ces fossiles d'une société pourrie, furent les cibles des plus vicieuses critiques de l'auteur. Cette vermine sociale rongea et détruisit tout ce qui vécut autour d'elle. Dénués de tous caractères humains, ces bourgeois furent décrits comme des parasites, comme des animaux qui ressemblèrent aux personnages de Ben Jonson et à ceux de Balzac. Comme eux, ils furent obsédés par l'argent, le pouvoir, et le plaisir; et indifférents aux liens familiaux, ils engouffrèrent tous ceux qui les empêchèrent de satisfaire leurs envies. L'argent fut le dieu de ces hédonistes et fut en même temps la cause de leur décomposition humaine. Balzac écrivit:

Je vous ai d'abord surpris en vous montrant le carillon de l'ordre social et le jeu de la machine. . . .Autrefois on disait à un brave: "voilà cent écus, tue-moi monsieur un tel", et l'on soupait tranquillement après avoir mis un homme à l'ombre pour un oui, pour un non. Aujourd'hui je vous propose de vous donner une belle fortune contre un signe de tête qui ne vous compromet en rien, et

vous hésitez. Le siècle est mou,
Eugène signa la traite, et l'échangea
contre les billets de banque.¹

Et Ben Jonson remarqua:

Riches, the dumb God that giv'st all men tongues,
That canst do nought and yet mak'st men do all things.²

Dans L'archipel Lenoir l'argent extrait de la célèbre liqueur fut le
centre même des problèmes, voire l'argent dans Une femme trop honnête.

Mais l'égoïsme fut le trait le plus commun à cette bourgeoisie qui vivait
dans un monde clos, aveugle à la présence et aux problèmes des autres
classes sociales. Inadaptés à la société changeante, les bourgeois
du théâtre de Salacrou s'enfermèrent dans leur milieu qu'ils corrodèrent
à leur tour, faute de victime. Leur aliénation devint un véritable
effet de Verfremdungseffekt. Et à partir d'Histoire de rire, le Mal
salacrien se transposa de la condition humaine à la condition bourgeoise.³

La décrépitude de cette société composée de personnages
vieillissants physiquement et moralement, se tourna en érosion sociale.⁴
Les bourgeois ne furent plus que des cadavres vivants:

¹Honoré de Balzac, Le Père Goriot, (New York: Charles Scribner's
Sons, 1956), p. 172.

²Ben Jonson, Volpone in Elizabethan Plays, (Boston: D. C. Heath
and Company, 1933), p. 302.

³A. Ubersfeld, op. cit., p. 121.

⁴Ibid., p. 111.

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
 Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:
 "Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge,
 Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués,
 Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
 Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
 Le branle universel de la danse macabre
 Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus."⁵

Salacrou manifesta que le théâtre devait être actuel car un public ne s'intéressait vraiment qu'à l'actualité.⁶ Ainsi à travers ses sarcasmes impitoyables, l'auteur critiqua vigoureusement la société contemporaine qu'il détestait tant. Cependant, ayant les talents nécessaires à un dramaturge à la mode, Salacrou sut présenter ses pièces sans insulter ouvertement le public que ses oeuvres visaient. La clé du succès fut l'humour si noir de ses "massacres" verbaux, qu'il plaça à côté d'une situation burlesque; et bien souvent le public s'étouffa de rire sans réaliser qu'il riait de sa propre condition. Mais Salacrou refusa d'analyser les hommes et d'être moraliste tels que le furent les dramaturges passés. Comme les auteurs du théâtre de l'absurde, il voulut seulement créer des pièces sans thèses ni morales, et ainsi il n'offrit point de soulagements aux maux et aux désordres de la bourgeoisie. Il n'y eut guère de solutions finales à la fin de ses pièces; si tout parut calme ce ne fut que pour le moment, car tous les dilemmes allèrent recommencer. L'image du cercle, symbole de la fuite du temps, et de l'éternité, image constante à

⁵C. Baudelaire, "Danse macabre" in Oeuvres complètes, pp. 169-170.

⁶A. Salacrou, Impromptu délibéré, (Paris: Gallimard, le Manteau d'Arlequin, 1966), p. 67.

travers le théâtre de Salacrou, dépeignit ce tourbillon dans lequel furent pris ses protagonistes bourgeois qui ne recherchèrent vraiment pas à remédier leur situation.

Dans le divertissement La vie en rose, ce "prétexte à chansons, à costumes, à décors",⁷ Salacrou recréa le monde frivole et insouciant de la Belle Epoque, vis-à-vis des événements historiques qui changèrent le siècle. Toutefois, il souligna l'illusion dans laquelle vécut la bourgeoisie aveugle à la réalité et trop préoccupée dans ses petites affaires triviales. L'atmosphère légère et superficielle de la pièce sembla digne d'un ballet, mais cacha toujours l'angoisse de Salacrou:

Le Marchand de Journaux: La guerre est déclarée.

Le Prince: Quoi?

Le Marchand de Journaux: La guerre russo-japonaise. C'est fait.

La Bourgeoise: Oh! mon Dieu, et les emprunts russes.

Le Bourgeois: Ne t'affole pas. L'essentiel est de ne pas s'affoler.⁸

Gaston Mouren, à qui Salacrou dédia la pièce, écrivit que La vie en rose fut "le drame de toute une génération qui se joua, génération née dans l'illusion d'un bonheur facile et cependant marquée d'avance pour la pire catastrophe."⁹ Ce monde condamné à la déchéance ne fut point

⁷A. Salacrou, La vie en rose, in Théâtre II, (Paris: Gallimard, 1944), p. 239.

⁸Ibid., p. 256.

⁹Gaston Mouren, "La nouvelle génération dramatique: Armand Salacrou", Cahiers du Sud, (mai, 1932), p. 282.

engagé aux problèmes actuels. Même la guerre fut la cible de la moquerie des bourgeois:

Le Bourgeois: Des conserves? Pourquoi faire?

La Bourgeoise: Mais s'il y a un siège?

Le Bourgeois: Que me chantes-tu là?

La Bourgeoise: Ah! tu m'as fait acheter des conserves pour rien? Eh bien! tu vas les manger maintenant; et aussi les 30 kilos de pois secs qui sont commandés. . . (ils sortent)

La Nounou: Alors et la guerre?

Le Cocher: La guerre? Quelle guerre? . . . (Entrent le professeur et le jeune homme.)

Le Professeur: Et tu t'inquiètes? Mais pour te recevoir sur la terre, les destins t'ont offert un siècle adorable.

Le Jeune Homme: Vous croyez?

Le Professeur: Les hommes travaillent à te conquérir un monde féerique.

Belloche (au père la Colique): La guerre serait possible avec des canons qui portent à 20 kilomètres? Laissez-moi rire; on ne pourrait pas même s'approcher pour les corps à corps.¹⁰

A travers son humour, Salacrou fit le procès d'un milieu qui ne voulut pas comprendre l'actualité.

Les moeurs bourgeoises furent satirisées violemment dans presque toutes ses pièces, et souvent ce fut la femme qui se trouvât au centre même de la critique. Yolande de L'inconnue d'Arras pleura la

¹⁰A. Salacrou, La vie est ronde, p. 271.

mort de son époux uniquement pour se conformer au rôle établi par la société de la veuve affligée; mais en même temps elle accusait Ulysse de pleurer par convenances sociales:

Yolande (en sanglots): J'aimais je ne t'oublierai!

Nicolas: Et elle pleure! Mais il s'est tué parce que cette femme l'a voulu!

Yolande (se redressant): Ne croyez pas cela! . . . que personne ne croie cela! (Au mort) Mais pauvre chou, voici la vérité: j'ai pensé que tu me jouais la comédie, une fois de plus.

.
(au mort) J'ai cru que tu pleurais pour m'attendrir, et peut-être aussi pour sauvegarder ta dignité, par attitude. . . que tu pleurais par convenances sociales, et pour te montrer que je n'étais pas dupe de tes larmes, j'ai chanté. . . en me forçant, d'ailleurs, car j'étais un peu inquiète tout de même.¹¹

La trame d'Une femme trop honnête mêla un vaudeville grotesque à un humour qui fit ressentir l'amertume et le dégoût du dramaturge. Marie-Madeleine se moqua carrément des bienséances sociales et conçut le plan de l'assassinat de son mari comme si elle eut fait les préparations pour une réception importante.

Histoire de rire qui fut considéré par le public général comme un excellent exemple d'une pièce de boulevard, fut cependant une comédie grinçante et profonde qui souligna l'incommunicabilité et le manque de compréhension entre les membres d'une société moribonde. Pourtant il fallut attendre L'archipel Lenoir pour sentir la force

¹¹A. Salacrou, L'inconnue d'Arras, pp. 14-15.

maximale du cynisme salacrien. Le persiflage de l'auteur y fit résonner un rire pathétique. Ce ne furent plus des êtres humains qui se promenèrent sur scène, mais des caricatures ridicules. Salacrou décrit L'archipel Lenoir comme une "histoire sinistre qui doit faire rire; (avec des) personnages odieux qui nous ressemblent, hélas, plus qu'on ne le voudrait et qui, toujours en scène, parlent sans se répondre."¹²

Nous trouvons qu'il y a une ressemblance assez remarquable entre le thème de l'incommunicabilité de L'archipel Lenoir et entre celui de La mouette de Tchékov,¹³ Salacrou peignit la société bourgeoise de l'après-guerre, société qui se crut toujours à la Belle Epoque où au XIX^e siècle. Elle ne s'aperçut point des changements sociaux, et myope, elle ne vit que les événements qui lui furent les plus proches. Ce monde corrompu et décadent, immoral en même temps qu'amoral, se rapprocha du monde décrit dans les oeuvres de Tchékov. Les bourgeois dans le théâtre de ces deux dramaturges "noirs" firent partie d'une classe sociale complètement érodée et qui allait bientôt disparaître. Et chez Tchékov et chez Salacrou apparaissèrent les symptômes d'une société malade et dévergondée, où chaque personnage vécut dans son propre petit monde indifférent à ceux de ses voisins. Même quand ils se parlèrent, les protagonistes n'écoutèrent que le son de leur propre voix. Ainsi Salacrou choisit le titre de son chef-d'oeuvre:

¹²A. Salacrou, "C'est toujours Charles Dullin qui met en scène L'archipel Lenoir", Le Figaro littéraire, no. 829, (10 mars, 1962), p. 19.

¹³Nous voyons aussi le rapport de ce thème dans La cantatrice chauve de Ionesco mais ceci sera discuté dans le chapitre suivant.

Vous ne trouvez pas que nous sommes tout à fait comme de petites îles, bien séparées, vivant chacun pour soi. . . Enfin, comme il y a beaucoup de petites îles, cela forme un archipel. L'archipel Lenoir. . . Des petites îles, l'île Marie-Thérèse, l'île Adolphe, l'île Victor, avec de la liqueur autour.¹⁵

Les monstres Lenoir se rendirent un peu compte de leur condition, cependant, ils ne tentèrent même pas de l'améliorer.¹⁶ Victor, le "révolutionnaire", l'enfant terrible de la famille, parla beaucoup mais ne bougea point quand il fallut agir. Néanmoins, il critiqua avec un humour saugrenu, la mode de vie des membres de sa famille et les règles sociales qu'ils s'imposèrent et qu'ils suivèrent comme des marionnettes; ainsi que sa propre participation à cette vie absurde qu'il accepta malgré lui:

Et voilà comme on se transforme en petit animal savant qui accomplit son numéro de cirque devant les autres animaux de la famille.¹⁷

Marie-Blanche poussa sa révolution un degré plus loin:

Je n'appartiens plus à l'archipel Lenoir, je deviens une île flottante!¹⁸

Pourtant, elle aussi ne put accomplir son "insurrection" totalement. Ce ne fut que le grand-père, le satyre grotesque du clan, qui eut le courage de fermer les yeux aux bienséances et de faire exactement ce

¹⁵A. Salacrou, L'archipel Lenoir, pp. 47-48.

¹⁶J. Lusseyran, op. cit., p. 424.

¹⁷A. Salacrou, L'archipel Lenoir, p. 43.

¹⁸Ibid., p. 80.

qu'il voulait: soit que ce fût le viol d'une jeune fille soit la duperie de ses descendants,

Dans un monde cocasse Salacrou introduisit un humour ébouriffant, et fit toujours jaillir le rire de ses spectateurs. L'archipel Le-noir, une des pièces les plus drôles du théâtre français de l'après-guerre fut remplie de sous-entendus, et fut une satire maussade sur une couche de la société qui ne put comprendre que le monde allait se passer d'elle. Elle vécut dans l'illusion. A la fin de la pièce Hortense ajouta au valet, le deus ex machina: "Mais, Joseph, tout en époussetant les meubles, vous avez mis la famille en ordre."¹⁹ Cependant, la poussière allait s'accumuler de plus en plus.

¹⁹Ibid., p. 158.

CONCLUSION

Salacrou et l'humour noir dans la littérature de l'après-guerre

C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai!

IONESCO (La cantatrice chauve)

L'humour noir, moyen par lequel Salacrou désigna l'absurdité de la vie, fut présent dans toute son oeuvre. C'est ce même humour et cette même vision absurde qui caractérisa tout le théâtre de l'après-guerre. Des événements noirs marquèrent le XX^e siècle dès sa naissance, et le fait qui choqua le monde le plus fut sans doute l'explosion de la bombe sur Hiroshima. Si toute une cité put être détruite par une seule bombe, par un homme insignifiant s'appuyant sur un bouton quelconque, quelle fut la valeur de la vie, tant pénible déjà? Quelle fut la valeur de la connaissance d'une extermination instantanée? Après la deuxième guerre mondiale vint la guerre en Corée, et la guerre au Vietnam, et les guerres en Israël, et les conflits en Chypre, et les conflits en Irlande, et les conflits au Pakistan, et les conflits aux Etats-Unis etc. . . la vie des hommes ne fut plus importante. Après la deuxième guerre mondiale vint aussi la guerre froide--le rideau de fer, le rideau de bambou, le mur de Berlin, les murs invisibles soulignant l'élargissement de l'incommunicabilité humaine.

L'aliénation personnelle se développa en une hostilité universelle. La plupart des auteurs furent désillusionnés des

systemes existants et de la condition humaine--leurs oeuvres reflétèrent leur désenchantement. Les murs qui séparèrent les nations se transposèrent au plan personnel et détruisirent l'entente entre un homme et un autre. Cette incommunicabilité fut un des thèmes majeurs du théâtre de l'absurde. Ionesco, un des chefs de l'école absurde, écrit:

Par ailleurs, j'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement; j'écris pour lutter contre cet encerclement; j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir.¹

Le seul moyen d'apaiser la crainte, l'angoisse et le dégoût des écrivains de l'après-guerre fut la création d'une vision "onirique" du monde vu à travers le masque grinçant. Ainsi, la plupart des dramaturges engendrèrent des pièces à l'humour noir.

Salacrou laissa sa marque surtout avec L'archipel Lenoir écrit entre 1945 et 1947. Mais dans le reste de son répertoire de l'après-guerre, seule Une femme trop honnête mérita une place parmi les pièces représentatives du théâtre de l'humour noir. Boulevard Durand, cette chronique dramatique où Salacrou incorpora tous ses thèmes littéraires, qui fut le manifeste de l'auteur sur tous les maux du XX^e siècle, ne fut infiltrée qu'ici et là par l'humour noir. Malgré la similarité entre le théâtre de Salacrou et celui des auteurs du théâtre de l'absurde, Salacrou n'eut pas une influence évidente (selon les critiques) sur leurs oeuvres. Toutefois, nous trouvons qu'il y a une ressemblance remarquable entre certaines répliques et

¹E. Ionesco, Notes et contre-notes, p. 309.

certains thèmes du théâtre de Salacrou et ceux du théâtre de Beckett, Ionesco, Vian, Camus etc. Bien avant Camus, Salacrou parla de l'absurdité de l'existence.² Il conta l'histoire de la petite fille de neuf ans de Séjan, qui fut violée par son bourreau qui eut l'ordre de l'empereur Tibère de mettre toute la famille de Séjan à mort; mais qui, selon la loi, n'eut pas le droit d'exécuter les vierges:

Cette petite fille violée s'est dressée
toute ma vie, devant moi, comme le démon
de l'absurde, et n'a cessé de m'interroger.

.
Combien de fois aurai-je été arraché
à une certaine joie de vivre par les
hurlements de cette petite fille violée dans la
nuit d'une prison par un bourreau qui
voulait faire honnêtement son métier de
bourreau et qui profitait de ce genre
d'honnêteté pour rigoler un peu sur une
chair d'enfant terrifiée. J'attends toujours
une réponse à ce hurlement de terreur.

.
L'absurdité de sa vie dénonce l'absurdité
de la nôtre. Cette mort sans espoir est
notre mort.³

Dans le monde absurde il n'y eut plus de valeurs morales. Même les plus coupables, comme Paul-Albert Lenoir, ne considérèrent point la gravité de leur culpabilité. Ils recherchèrent plutôt l'expérience même que les résultats de cette expérience.⁴ Mais l'absurdité de la

²Dorothy Knowles, French Drama in the Inter-War Years, 1918-1939, (London: George G. and Company Limited, 1967), p. 143.

³A. Salacrou, Mes certitudes et incertitudes, pp. 206-207.

⁴J. Cruickshank, op. cit., p. 74.

vie devint terrifiante quand l'homme réalisa sa condition et essaya d'en sortir.

Boris Vian et Arrabal, qui exploitèrent la dérision humaine dans des oeuvres imprégnées d'humour macabre, choisirent de présenter leurs pièces sous une forme parente à la farce et au vaudeville. "Ainsi c'est par le renversement des genres, c'est-à-dire en substituant la comédie bouffonne à la tragédie, que les dramaturges du théâtre nouveau [parvinrent] à nous rendre sensibles, par delà le quotidien et l'actualité, [au] tragique de l'existence et [à] l'incohérence de l'univers".⁵ Ionesco et Beckett employèrent à peu près cette même transposition dans leur théâtre, comme le fit Salacrou avant eux. Les personnages du théâtre de Beckett, comme certains du théâtre salacrien, rirent vis-à-vis de leur propre souffrance. Leur rire fut le Risus Purus, le rire des rires.⁶ Ce fut un rire impuissant, mais aussi un rire sadique, un rire "noir".

Dans le théâtre de Ionesco, les relations humaines entre les personnages divers furent presque inexistantes. L'aliénation absurde des membres de la famille Smith et de la famille Martin dans La canatatrice chauve fut mise en évidence visuellement et verbalement à travers la pièce. Dans L'archipel Lenoir, l'aliénation entre les

⁵Jacques Benay et Reinhard Kuhn, Panorama du théâtre nouveau, III, (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 7.

⁶Ruby Cohn, "A Comic Complex" in Comedy Meaning and Form, op. cit., p. 430. Ruby Cohn cite Beckett qui décrit Arsène dans Watt: "But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down to the snout--Haw!--so. It is the laugh of laughs, the Risus Purus, the laugh laughing at the laugh, the beholding, saluting of the highest jokes, in a word--the laugh that laughs-- silence please--at that which is unhappy."

membres de la famille ne fut pas prononcée si "physiquement" que dans l'oeuvre de Ionesco, mais l'incommunicabilité fut, néanmoins, très apparente dans la pièce salacrienne et fut "parente" à celle dans La cantatrice chauve. Salacrou insista sur cette impossibilité de communication et développa un style analogue au thème de l'aliénation. Ses techniques: les retours en arrière, les petites séquences, le "morcellement du dialogue, la fusion du jeu de mots et du langage quotidien"⁷ s'acheminèrent à la désintégration du langage caractérisant les pièces des auteurs de l'absurde. Même les sentiments d'amour tels que ceux exprimés dans Histoire de rire ou dans Le soldat et la sorcière ne purent être transmis à cause du mur, de la toile d'araignée séparant les protagonistes devenus androïdes.

L'humour noir règne encore dans le théâtre et même dans le cinéma d'aujourd'hui, et l'absurdité de l'existence est encore plus apparante qu'elle le fut au début du siècle. L'annihilation de la race humaine devint aussi le sujet d'un humour lugubre dans le film "noir" par excellence: Doctor Strangelove dont le sous-titre How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb suggéra une réaction plausible et humoristique à la vision de la condition humaine.⁸ Cette satire de la guerre fut aussi une critique sur les savants et les intellectuels dont la faim de la connaissance fut exploitée comme la fut celle de Faust dans La beauté du diable. Dans ce scénario, Salacrou prévut cet abus de pouvoir et cette destruction éventuelle

⁷A. Ubersfeld, op. cit., p. 19.

⁸Robert Brustein, The Third Theatre, (New York: Alfred A. Knopf, 1969), p. 233.

de l'humanité:

Henri: Vous voyez, monseigneur, l'homme pourra explorer le fond des mers grâce à ce ce bateau sous-marin.

Le Professeur: . . .qui servira surtout à couler des flottes entières.

Henri: Cette machine volante permettra de franchir les montagnes et les océans. . .

Le Professeur: . . .de détruire les villes les mieux fortifiées et d'ensevelir tous leurs habitants sous les ruines.

Henri: Nous trouverons dans le corps de l'homme les germes des maladies. . .

Le Professeur: . . .et vous pourrez répandre à volonté les plus graves épidémies chez vos voisins.

Henri: A la matière nous arracherons son secret. Nous utiliseront l'énergie que contient chaque grain de poussière. . .

Le Professeur: Alors, l'homme disposera du pouvoir absolu de détruire. Un pays, un continent si vous voulez. Et qui sait? peut-être la terre entière et les étoiles, les plus proches. . .

Henri: Monseigneur la science peut tout faire pour le bonheur des hommes.⁹

Le bonheur! Ce fut pour se créer une espèce de bonheur que les héros salacriens acceptèrent l'illusion du rire sardonique.

Les idées que propagea Salacrou ne sont pas souvent considérées aujourd'hui d'une grande valeur littéraire. Cependant, son angoisse, sa crainte de la solitude, sa terrible hantise de la mort, et sa piquante satire de la bourgeoisie furent reprises comme thèmes par maints dramaturges dont les oeuvres font maintenant parties des

⁹A. Salacrou, La beauté du diable, pp. 143-144.

lectures obligatoires dans les lycées et les universités. Salacrou fut classé comme un boulevardier à cause de son insistance sur l'importance du public et de ses essais pour satisfaire ce public; tentatives qui résultèrent en un excès de pièces qui furent des pièces justement de boulevard sans grandes valeurs littéraires. Pourtant, elles eurent toutes des nuances de l'humour sinistre salacrien. Toutefois, quelques-unes des oeuvres de Salacrou ne furent pas des pièces stéréotypées "boulevardières". Elles furent très importantes et eurent une valeur littéraire et un caractère influenciel. Son humour noir cacha l'angoisse d'un auteur qui sut avoir des pensées et des idées plus profondes que celles d'un "simple auteur de boulevard". Le pessimisme de Salacrou exprimé dans ses propres humoristiques fut si évident, faute d'un "ange" optimiste prêt à sauver l'humanité d'un engouffrement effrayant. Hortense dans L'archipel Lenoir résuma justement cette attitude spleenétique de l'auteur: "Pour oublier que je dois mourir, je ne veux plus savoir que je suis vivante."¹⁰

¹⁰A. Salacrou, L'archipel Lenoir, P. 96.

BIBLIOGRAPHIE

Les oeuvres et les articles de Salacrou

- Salacrou, Armand. Boulevard Durand. Paris: Gallimard, 1966, Le Livre de Poche, no. 2239.
- , "C'est toujours Charles Dullin qui met en scène L'archipel Lenoir", Le Figaro littéraire, no. 829 (10 mars, 1962), 19.
- , "Dans la fosse aux lions", Le Figaro littéraire, (11 oct., 1958), 1, 11-12.
- , Impromptu délibéré. Paris: Gallimard, collection "Le manteau d'arlequin", 1966.
- , L'archipel Lenoir. Paris: Gallimard, 1954, Le Livre de Poche, no. 2842.
- , La rue noire. Paris: Gallimard, collection "Le manteau d'arlequin", 1967.
- , "Le complice est dans la salle", Annales, revue mensuelle de lettres françaises (Conférencía), 37^e année, no. 9 (Sept., 1948), 366-384.
- , "Le pays de la solitude", Lettres françaises, no. 235 (25 nov., 1948).
- , Les idées de la nuit. Paris: Librairie Arthème Fayard, collection "Le grenier des Goncourt", 1960.
- , L'inconnue d'Arras. Paris: Gallimard, 1942, Le Livre de Poche, no. 2321.
- , "Quand on écrit un film", Lettres françaises, no. 243 (jan. 20, 1949).
- , "Salacrou aux répétitions de Un homme comme les autres", Paris-Théâtre, 14^e année, no. 170 (1961), 2-4.
- , Tour à terre suivi de Le pont de l'Europe. Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1929.
- , Théâtre. 8 vols. Paris: Gallimard, 1943-1966.
- Tome I: Le casseur d'assiettes--Tour à terre--Le pont de l'Europe--Patchouli

- Tome II: Atlas-Hôtel--Les frénétiques--La vie en rose--Note sur le théâtre
- Tome III: Une femme libre--L'inconnue d'Arras--Un homme comme les autres
- Tome IV: La terre est ronde--Histoire de rire--La marguerite
- Tome V: Les fiancés du Havre--Le soldat et la socière--Les nuits de la colère
- Tome VI: L'archipel Lenoir--Poof--Dieu le savait--La vie et la mort de Charles Dullin--Mes certitudes et incertitudes
- Tome VII: Pourquoi pas moi?--Sesn interdit--Les invités du Bon Dieu--Le miroir
- Tome VIII: Une femme trop honnête--Boulevard Durand--Comme les chardons
-----, et Clair, René. La beauté du diable in Comédies et commentaires.
Paris: Gallimard, 1959.

Livres sur Salacrou et livres avec références aux oeuvres de Salacrou

- Ambrière, Francis. La galerie dramatique. Paris: Editions Corrêa, 1949.
- Barrault, Jean-Louis. Nouvelles reflexions sur le théâtre. Préface d'Armand Salacrou. Paris: Flammarion, 1959.
- Beigbeder, Marc. Le théâtre en France depuis la Libération. Paris: Bordas, 1959.
- Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theater. New York: New York University Press, 1960.
- Dort, Bernard. Théâtre public. Paris: Editions du Seuil, collection "Pierres Vivres". 1967.
- Dusanne. Notes de théâtre, 1940-1950. Lyon: Lardanchet, 1951.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Garden City, N.Y.: Anchor Books, Doubleday and Co., 1961.
- Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris, A Guide to Contemporary French Theatre. New York: Meridian Books, Inc., 1960.
- Giraudoux, Jacques. Modern French Theatre from Giraudoux to Genet. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.
- Jacquot, Jean, éditeur. Le théâtre moderne, hommes et tendances. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

- Kemp, Robert. La vie au théâtre. Paris: Albin Michel, 1956.
- Knowles, Dorothy. French Drama in the Inter-War Years, 1918-1939. London: George G. Harrap and Co. Ltd., 1967.
- Lagarde, André et Michard, Laurent. XX^e siècle. Paris: Bordas, 1966.
- Lalou, René. Le théâtre en France depuis 1900. Paris: Presses Universitaires de France, collection "que sais-je", no. 461, 1968.
- Leclerc, Guy. Les grandes aventures du théâtre. Paris: Editeurs Français Réunis, 1965.
- Lumley, Frederick. Trends in 20th Century Drama. London: Barrie and Rockcliff, 1960.
- Mignon, Paul-Louis. Le théâtre contemporain. Paris: Hachette, 1969.
- Salacrou. Paris: Gallimard, collection "La bibliothèque idéale", 1960.
- Pandolfi, Vito. Histoire du théâtre. 5 vols. III, IV, V. Verviers: Marabout Université, 1968, 1969, 1969.
- Radine, Serge. Anouilh, Lerormand, Salacrou, trois dramaturges à la recherche de leur vérité. Genève: Edition des Trois Collins, 1951.
- Simon, Pierre-Henri. Théâtre et destin. Paris: Armand Colin, 1959.
- Ubersfeld, Annie. Salacrou, Paris: Editions Seghers, "Théâtre de Tous les Temps", no. 13, 1970.
- Van Den Esch, José. Armand Salacrou, dramaturge de l'angoisse. Paris: Les Editions du temps présent, 1947.

Revue sur Salacrou

- Bauer, Gerard. "Une comédienne, un auteur dramatique, un décorateur", Les annales politiques et littéraires, II, no. 104 (1934), 93-95.
- Belluc, Roger. "Propos sur le théâtre", Revue de la Méditerranée, V, no. 3 (mai-juin, 1948), 80-86.
- Bernard, Pierre. "Armand Salacrou ou la passion de la fantaisie", Lettres françaises, no. 46 (mars, 1945), 5.
- Bertrand, Joseph. "Shaw et Salacrou", Revue générale Belge, 94^e année, no. 3 (15 mars, 1958), 134-137.

- Billy, André. "La profession de foi d'un homme de théâtre", Le Figaro littéraire, no. 426 (juin 19, 1954) 2.
- Bourdet, Denise. "Armand Salacrou" in "Images de Paris", La revue de Paris, 62^e année (sept., 1955), 140-144.
- Bourgeois, André. "L'attitude des auteurs dramatiques contemporains: évasion, rébellion ou acceptation", Le Bayou, 17^e année, XI, no. 53 (printemps, 1953), 259-265.
- Carat, Jacques. "Deux femmes se penchent sur le passé", Preuves 14^e année, no. 166 (déc., 1964), 66-68.
- Charmel, André. "Essai sur le théâtre d'Armand Salacrou", Europe, XXVII (jan., 1949), 101-111.
- Clavel, Maurice. "Echassiers en plein vol", Le nouvel observateur, no. 110 (21-27 déc., 1966), 45.
- Cogniat, Raymond. "La mise en scène et l'interprétation", Arts, no. 198 (jan. 21, 1949), 7.
- Coindreau, Maurice. "The Evolution of the Contemporary French Theatre", Yale French Studies, no. 5 (1950), 27-33.
- Collignon, Jean. "Theatre and Talking Pictures in France", Yale French Studies, no. 5 (1950), 34-40.
- Coquet, James de. "Les frénétiques par Armand Salacrou, au théâtre Danou", Les annales politiques et littéraires. II, no. 104 (25 déc., 1934), 302-304.
- Damiens, Claude. "Armand Salacrou, maître de l'avant-garde dramatique", Paris-Théâtre, no. 149 (1959), 4-5.
- Delorme, Danièle et Robert, Yves. "Deux interprètes et leurs personnages", La nouvelle critique, no. 117 (juin-juillet, 1960), 103-107.
- Fauvre, Jacques. "A Drama of Essence, Salacrou and Others", Yale French Studies, no. 14 (Winter 1954-55), 30-39.
- Gaillard, Pol. "L'archipel Lenoir d'Armand Salacrou", Lettres françaises, no. 123 (août 30, 1946), 9.
- . "Pièces Noires", La pensée, nouvelle série, no. 1 (oct.-déc., 1944), 108-117.
- . "Salacrou, le satirique", Lettres françaises, no. 168 (nov. 20, 1947), 7.

- Candrey-Rety, Jean. "L'inconnue d'Arras", Arts, no. 198 (jan. 21, 1949), 7.
- Gouhier, Henri. "Théâtre", La vie intellectuelle, 19^e année, no. 3 (mars, 1951), 124-127.
- Lemarchand, Jacques. "Lecture de Salacrou", Livres de France, (fév., 1952), 3-4.
- . "Le miroir d'Armand Salacrou au théâtre des Ambassadeurs", Le Figaro littéraire, (oct. 6, 1956).
- . "Retour à L'archipel Lenoir", Le Figaro littéraire, no. 831, (mars 24, 1962), 18.
- . "Une femme trop honnête d'Armand Salacrou, au théâtre Edouard-VII", Le Figaro littéraire, no. 8 (déc., 1956), 14.
- Lysseyran, Jacques. "La malédiction de la solitude chez Anouilh et Salacrou", French Review, no. 39 (oct., 1965) 418-425.
- Marcabru, Pierre. "L'archipel Lenoir, M. Homais saisi par la métaphysique", Arts, no. 861 (21-27 mars, 1962), 6.
- Marcel, Gabriel. "Les nuits de la colère" in "Le Théâtre", Les Nouvelles littéraires, (déc. 26, 1946), 8.
- . "L'inconnue d'Arras", Les Nouvelles littéraires, (jan. 20, 1949), 8.
- . "Reflexions du critique", La revue théâtrale, revue internationale du théâtre, série I (mai-juin, 1946), 101-108, continué dans série IV (jan.-fév., 1947), 227-236.
- . "Singularité d'Armand Salacrou", Théâtre, 3^e cahier (1945), 59-78.
- . "Une femme libre", Les Nouvelles littéraires (fév. 24, 1949), 8.
- Maudit, Jean. "Chronique du théâtre. Partisans, Poètes, et Virtuoses", Etudes, CCLXVIII, no. 2 (fév. 1951), 226-236.
- Maulnier, Thierry. "A la recherche de la Tragédie", L'arche, II-IV (fév., 1947), 92-97.
- Mouren, Gaston. "La nouvelle génération dramatique: Armand Salacrou", Cahiers du Sud (mai, 1932), 277-283.

- Porche, François. "Le Théâtre", La revue de Paris, 47^e année, no. 6 (mars 15, 1940), 324-333.
- Poujol, Jacques. "Salacrou l'inquiéteur", French Review, XXVIII (mai, 1954), 428-436.
- Regent, Roger. "Le cinéma français est-il voué au film noir?", Les Nouvelles littéraires, (fév. 24, 1949), 8.
- Sarraute, Claude. "Armand Salacrou évoque les souvenirs d'une indignation d'enfant qui l'ont conduit à écrire Boulevard Durand", Le Monde, (avril 6, 1960).
- Saurel, Renée. "La toile de vieillesse", Les temps modernes, 20^e année, no. 223 (déc., 1964), 1139-1146.
- Schnitzler, Henry. "World Theatre: A Mid-Century Appraisal", Educational Theatre Journal, VI, 4 (Dec., 1954) 289-302.
- Seller, Pierre. "Boulevard Durand d'Armand Salacrou" Théâtre populaire, 4^e trimestre, no. 44 (1961), 143-147.
- Silenieks, Juris. "Circularity of Plot in Salacrou's Plays", Symposium, XX, 1 (Spring, 1966), 56-62.
- Sion, Georges. "Une saison théâtrale s'achève", Revue générale Belge, XXX (avril, 1948), 932-939.
- Surer, Paul. "Etudes sur le théâtre français contemporain: les arlequins: Jean Cocteau, Armand Salacrou", L'information littéraire, (sept.-oct., 1959), 149-155.
- Ubersfeld, Annie. "Salacrou: un théâtre du scandale", La pensée: revue du rationalisme moderne, nouvelle série, no. 100 (nov.-déc., 1961), 69-81.
- Valogne, Catherine. "Salacrou parle de l'avenir du théâtre américain", Arts, no. 199 (jan. 28, 1949).
- Van Den Esch, José. "Le drame d'une foi qui se cherche: Armand Salacrou", Recherches et débats, no. 2 (oct. 2, 1952), 183-192.
- Zard, Nicole. "Entretiens avec Armand Salacrou: le passé c'est l'enfer", Le Monde, no. 6152 (25-26 oct., 1964), 17.
- Anonyme. "C'était. . . Histoire de Rire, pièce en trois actes d'Armand Salacrou", Cahiers du Sud, (jan., 1940), 70-72.
- , "Le théâtre de demain: enquête de Paris-Théâtre", Paris-Théâtre, 14 année, nos. 176, 177, 178 (1961) 3-7, 2-6, 2-7.

-----, "Salacrou's mildly macabre family satire", The Times,
no. 56, 742 (Sept. 21, 1966), 14.

-----, "Le comique dans le théâtre français d'aujourd'hui",
World Theatre, IV (Autumn, 1955), 14-18.

Manuscrit

Silenieks, Juris. Theme and Dramatic Forms in the Plays of Armand Salacrou. A Thesis submitted to the University of Nebraska, 1963.

Sources générales

Auerbach, Erich. Mimesis. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1953. Trans. by Willard R. Trask.

Benay, Jacques, G. and Kuhn, Reinhard. Panorama du théâtre nouveau: le théâtre de la dérision. Vol. III. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

Breton, André. Anthologie de l'humour noir. Paris: Editions du Sagittaire, 1950.

Brustein, Robert. The Theatre of Revolt. Boston: Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Company, 1964.

-----, The Third Theatre. New York: Alfred A. Knopf, 1969.

Chancerel, Léon. Panorama du Théâtre. Paris: Collection Armand Colin, 1955.

Corrigan, Robert. Comedy: Meaning and Form. San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965.

Gaiffe, Félix. Le rire et la scène française. Paris: Boivin, 1931.

Grotowski, Jerzy. Towards a Poor Theatre. Preface by Peter Brook. New York: Clarion Book, Simon and Shuster, 1968.

Lahr, John. Notes on a Cowardly Lion. New York: Alfred A. Knopf, 1969.

Pirandello, Luigi. Choix d'essais. Paris: Editions Denoël, 1968. Trad. par Georges Piroué.

Serreau, Geneviève. Histoire du nouveau théâtre. Paris: Gallimard, collection "Idées", no. 104, 1966.

- Steiner, George. The Death of Tragedy. New York: Hill and Wang, 1961.
- Styan, J. L. The Dark Comedy. London: Cambridge University Press, 1962.
- Vos, Nelvin. The Drama of Comedy: Victim and Victor. Richmond, Virginia: John Knox Press, 1966.
- Wellwarth, George. The Theatre of Protest and Paradox. New York: New York University Press, 1964.

Sources secondaires

- Arnaud, Lucien. Charles Dullin. Préface de Jean Vilar. Paris: L'Arche, collection "Le théâtre et les temps", 1952.
- Artaud, Antonin. Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, collection "Idées", no. 114, 1964.
- Balzac, Honoré de. Le Père Goriot. New York: Charles Scribner's Sons, 1956.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- Borgal, Clément. Metteurs en scène. Paris: Fides, 1963.
- Camus, Albert. Caligula. Paris: Gallimard, 1958, Le Livre de Poche, no. 1491.
- Chekhov, Anton. Four Great Plays. New York: Bantam Books, 1963. Trans. by Constance Garnett.
- Courteline, Georges. Théâtre. Paris: Garnier-Flammarion, no. 65, 1965.
- Cruikshank, John. Albert Camus and the Literature of Revolt. London: Oxford University Press, 1968.
- Dullin, Charles. Ce sont les dieux qu'il nous faut. Préface d'Armand Salacrou. Paris: Gallimard, 1969.
- , Souvenirs et notes de travail d'un acteur. Paris: Editions Odette Lieter, 1946.
- Feydeau, Georges. Théâtre complet. 9 Vols. Paris: Le Béliet, 1948-1956.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust, part one. Harmondsworth, England: Penguin Classics, 1949. Trans. by Philip Wayne.

----- . Faust, part two. New York: Collier Books, 1962. Trans. by Bayard Taylor.

Ionesco, Eugène. Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, collection "Idées", no. 107, 1966.

----- . Théâtre. 4 vols. Paris: Gallimard, 1954-1966.

Jarry, Alfred. Tout Ubu. Paris: Librairie générale française, 1962 Le Livre de Poche, no. 838-839.

Jonson, Ben. Volpone in Elizabethan Plays. Boston: D. C. Heath and Company, 1933.

Marlowe, Christopher. Doctor Faustus in Elizabethan Drama. New York: Bantam Books, 1967.

Molière. OEuvres complètes. 4 vols. Paris: Garnier-Flammarion, no. 33, 41, 54, 70, 1964-1965.

Pirandello, Luigi. Naked Masks. New York: E. P. Dutton and Co. Inc., 1952.

----- . Revue théâtre. IX, no. 2 (le 16 oct., 1968), p. 20. [programme du Théâtre du Rideau Vert pour le spectacle Ce soir on improvise].

Sartre, Jean-Paul. Le diable et le bon Dieu. Paris: Gallimard, 1951, Le Livre de Poche, no. 367.

Shakespeare, William. The Complete Works of William Shakespeare. London: Oxford University Press, 1955.

Strindberg, August. Five Plays of Strindberg. Garden City, N.Y.: Anchor Books, Doubleday and Company, 1960. Trans. by Elizabeth Sprigge.

Vilar, Jean. De la tradition théâtrale. Paris: L'Arche, Gallimard, collection "Idées", no. 33, 1955.

T A B L E D E S M A T I E R E S

	Page
INTRODUCTION	
- A. Vers une définition de l'humour noir	1
B. Les influences	6
CHAPITRE I	
- L'ANGOISSE DE SALACROU	12
A. La solitude: le mal du XX ^e siècle	13
B. La perception humoristique d'une situation tragique	21
CHAPITRE II	
- LA HANTISE DE LA MORT	31
A. La présence constante de la Mort	32
B. La vieillesse	42
C. Le thème de Faust et la quête de l'illusion	46
CHAPITRE III	
- LA SATIRE DE LA BOURGEOISIE	63
CONCLUSION	
- Salacrou et l'humour noir dans la littérature d'après-guerre	72
BIBLIOGRAPHIE	79
TABLE DES MATIERES	88