

*Tomasz Kaczmarek*

Université de Łódź

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

## ENTRE L'ART ET L'ARTISANAT, OU EN QUÊTE DE L'ESTHÉTIQUE DU GRAND-GUIGNOL

“Between Art and Craft – a Quest for the Esthetics of Grand-Guignol Theater”

**SUMMARY** – The Grand-Guignol theater is regarded as a common literary genre having nothing in common with the real art. Certainly repertoire of this “bloody scene” was a popular fraction of the boulevard theater. The procurers of a sensation competed in showing images of violence to flatter the tastes of the middle class eager for blood, human remains, gouged out eyes, scream, wheezing and other “special effects”. Nevertheless, authors associated with this movement also created a new aesthetic which was inspired by the achievements of such classics as Guy de Maupassant and Edgar Allan Poe. They were focused on the common goal: to scare the audience. However, they were rather oriented on the psychological dimension of the fear than on the bloody scenes of violence. New playwrights have found in their brilliant predecessors not only a theme of mystery and horror but also have transplanted their prosaic formal measures on the theatrical ground. The dramas were created concise in the form in which the pressure was meant to lead, according to the classical rules, through the point of culmination up to the final solution. In this article the Author presents the quests of writers who have laid down the foundations of the characteristic “theater of cruelty”.

**KEYWORDS** – Grand-Guignol, violence, aesthetic of the theater of horror, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, André de Lorde

„Między sztuką a rzemieślnictwem, czyli w poszukiwaniu estetyki teatru Grand-Guignol”

**STRESZCZENIE** – Teatr Grand-Guignol od dawna uważany jest za pospolity gatunek niemający nic wspólnego z prawdziwą sztuką. Z pewnością repertuar tej „krwawej sceny” stanowi popularny odłam teatru bulwarowego. Producenci sensacji prześcigali się w ukazywaniu obrazów przemocy, by schlebiać gustom klasy średniej, żądnej krwi, widoku ludzkich szczątków, wydłubanych oczu, krzyku, rżenia i innych „efektów specjalnych”. Niemniej pisarze związani z tą sceną stworzyli również nową estetykę, która inspiruje się dorobkiem takich autorów jak Guy de Maupassant i Edgar Allan Poe. Przyświecać im będzie wspólny cel: straszenie widzów, ale bardziej będą się koncentrować na psychologicznym wymiarze lęku niż na krwawych scenach przemocy. Nowi dramaturdzy odnajdują w swych genialnych poprzednikach nie tylko tematykę tajemniczości i grozy, ale także przeschczą na grunt teatralny ich prozatorskie zabiegi formalne. Powstają więc sztuki związane w formie, w których napięcie ma prowadzić, zgodnie z klasycznymi regułami, do punktu kulminacyjnego i rozwiązania akcji. W niniejszym artykule przedstawione są poszukiwania pisarzy, którzy kładą podwaliny pod swoisty „teatr okrucieństwa”.

**SŁOWA KLUCZOWE** – Grand-Guignol, przemoc, estetyka teatru grozy, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, André de Lorde

De même qu'on s'adresse aux boulangers  
lorsqu'on désire du pain, de même l'on doit  
s'adresser aux poètes lorsqu'on désire du  
rêve, du verbe et de la sensation. Seulement  
il faut s'adresser aux grands.

Villiers de l'Isle-Adam

Malgré le succès incontestable que Le Grand-Guignol<sup>1</sup>, cette maison se caractérisant par le goût du sang et du scandale virulent, a connu avant tout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce théâtre renoue ouvertement avec la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, ou, ce qu'il serait peut-être plus opportun de dire, constitue une prolongation logique des préoccupations des écrivains du siècle précédent. De fait, parmi les maîtres à penser, selon divers dramaturges chevronnés en histoires horribles, figurent, entre autres, le nom de Guy de Maupassant, dont l'œuvre a laissé une trace indélébile sur la scène des peurs de la Belle Époque ainsi que celui d'Edgar Poe, qui jouissait d'une popularité toujours croissante depuis la traduction de ses écrits par Charles Baudelaire<sup>2</sup>.

Tout en s'inspirant des nouvelles mystérieuses de ces deux auteurs, mais aussi, selon toute probabilité, du roman gothique, du conte fantastique et autres, les dramaturges pensent hardiment à transplanter leurs postulats stylistiques au théâtre. Ils admirent les remous ombrageux de l'âme délirante des personnages du Français et font leur la fameuse recette de l'Américain, qui devait assurer la réussite créatrice, la citation étant attribuée à Thomas Edison : « 1% de l'inspiration, 99% de la transpiration ». Dès lors, les fournisseurs de textes pour ce théâtre d'horreur travaillent sur l'élaboration d'un « nouveau système dramatique » qui tienne compte des apports des prosateurs. Ils se rendent aussitôt compte que leur « art » exigera, à part les subtilités artistiques, la dextérité et l'exactitude d'un artisan diligent. De fait, l'esthétique granguignolesque veut, par exemple, que les drames reposent sur un enchaînement logique de causes et d'effets. Ils s'inscrivent *cum grano salis* dans les conceptions des « pièces-machines »<sup>3</sup> de Michel Vi-

<sup>1</sup> Le théâtre du Grand-Guignol est une ancienne salle de spectacles, située à Paris, impasse Chaptal dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, qui de 1897 à 1962, « terrorise » le public altéré de frissons. De fait, spécialisée dans les drames mettant en scène des histoires macabres, elle attire les spectateurs avertis fascinés par son répertoire sanguinolent et les effets spéciaux terrifiants. Ce théâtre de l'excès et des sentiments extrêmes privilégie les thèmes liés aux peurs de la Belle Époque : folie, vengeances ou méprises tout en s'inspirant des faits divers et des *horrible murders* anglais. En dépit des scènes de violences (viols, tortures, exécutions), ce théâtre a créé une vraie dramaturgie qui puise son esthétique dans la tradition du théâtre classique.

<sup>2</sup> Cf. C.P. Cambiaire, *The influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1970.

<sup>3</sup> Cf. M. Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

naver. Or, partant de la problématique concernant l'agencement de l'action dramatique, ils « se présentent comme de véritables horlogeries dont les rouages s'articulent avec une précision rigoureuse »<sup>4</sup>. Ces préceptes et tant d'autres sont impératifs afin de garantir le succès d'un spectacle donné, qui se mesurera par le nombre d'évanouissements et parfois de vomissements parmi le public avide de fortes émotions. Plusieurs préfaces, avant-propos ou textes programmatiques dédiés à la formation d'une nouvelle esthétique théâtrale foisonnent de propositions concrètes à ce propos. Il serait intéressant de les revoir dans le contexte de cette production prolifique qui reste toujours en porte-à-faux entre les ambitions artistiques et les contraintes artisanales. Pour le faire, avant de rendre compte de l'habileté originale des œuvres portant le label du Grand-Guignol, nous avons réservé une place importante à la poétique de la nouvelle qui donne un souffle créateur aux écrivains amoureux de l'esthétique de l'épouvante.

Le Grand-Guignol est passé dans l'histoire comme le théâtre des peurs avec des visées manifestement scandaleuses, puisque derrière les scènes sanglantes se cachaient les penchants sexuels<sup>5</sup> refoulés. De nos jours absolument ignorés<sup>6</sup>, il revit à travers les films « gore » ou d'autres réalisations cinématographiques d'horreur dont il est le digne annonciateur. Cet oubli est indubitablement dû aussi à la mauvaise presse que cette scène a connue dès son ouverture ainsi qu'à l'essor effréné du 7<sup>e</sup> art. André Antoine ne prévoit pas une longue vie à ce nouveau genre – le succès indéniable du théâtre n'a pourtant pas confirmé ses dires. François Mauriac ne compte pas non plus parmi les enthousiastes de « l'art de cauchemar » : « le Grand-Guignol est un théâtre de digestion comme les autres ; certains estomacs exigent les épices des rebuts de music-hall. Pourquoi refuser à d'autres l'apaisement du sang répandu ? »<sup>7</sup> Néanmoins, Marcel Achard admire les exploits de ce théâtre en lui attribuant ses lettres de noblesse quant à l'art de la frayeur, sa formule primordiale. Il n'apprécie pas pour autant les simples scènes de violence, mais il voit la « grandeur » et l'originalité de l'expression de l'effroi dans la création magistrale de l'ambiance de plus en plus effrayante : « les drames d'atmosphère sont les plus angoissants et les plus nobles du théâtre d'épouvante. Ce sont aussi les plus difficiles à écrire. Inspirer la terreur par une tête coupée, par

<sup>4</sup> M. Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 37.

<sup>5</sup> Cf. A. Pierron, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>6</sup> Néanmoins il faut noter que même de nos jours il y a des artistes qui s'intéressent à l'héritage du Grand-Guignol. En témoignent les spectacles de la compagnie TheBrooklynRippers qui fait revivre le théâtre horrifique et burlesque « dans la crypte de Dirty la marionnettiste la plus sexy et sadique de Paris. Elle et ses marionnettes humaines vous joueront chaque mois des shows de strip-tease burlesque et des pièces d'horreur inédites pour votre plus grand plaisir. Entrez chez Dirty et vous vivrez un spectacle sexy, drôle, trash et horrifique », ([www.kisskissbankbank.com/les-contes-du-grand-guignol](http://www.kisskissbankbank.com/les-contes-du-grand-guignol)). Le dernier spectacle en date renvoie en octobre 2016.

<sup>7</sup> Propos cités par A. Pierron, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1.

du sang répandu sur tous les meubles, par un empalement ou un hara-kiri, c'est de la besogne facile »<sup>8</sup>.

Porter un jugement général sur l'activité de ce théâtre n'est pas simple aujourd'hui, car tout étant jugé comme un simple divertissement, il s'avère pour la postérité comme une véritable expérience théâtrale qui cherchait de nouveaux moyens d'expression. Du point de vue formel, ce théâtre est parfaitement éclectique, puisqu'il a recours au naturalisme, aux contraintes du mélodrame et de la « pièce bien faite » sans oublier l'empreinte évidente de la poésie spirituelle<sup>9</sup>, l'atmosphère de l'attente angoissante étant empruntée sans aucun doute au théâtre symboliste<sup>10</sup>.

Le Grand-Guignol est réputé avant tout pour avoir préféré le corps-à-corps, les yeux révoltés, les contorsions, les exactions physiques de toutes sortes et d'autres effets spectaculaires de la violence. Néanmoins, nombreux sont les textes qui ne prennent pas en considération uniquement les actes sanguinaires, mais visent à faire peur par des moyens plus suggestifs. Depuis la création de cette « baraque de crime » (1897) ces deux tendances se côtoient et tantôt l'une domine sur l'autre selon la direction du théâtre : si Max Maurey fait du Grand-Guignol une vraie maison de l'horreur où règne sans partage le sanglant, Jack Jouvin privilégie la psychologie. Quoi qu'il en soit, l'objectif reste toujours le même : faire trembler le public. On pourrait dire, au premier abord, que le théâtre de l'impasse Chaptal favorise sur scène la reconstruction fidèle façon « tranches de vie » des actes répugnants de violence décrits dans les faits divers que l'on peut lire dans la presse quotidienne, son attachement au réalisme étant incontestable. Les détracteurs ne manqueront pas de dénoncer à ce sujet les moyens sanguinolents à l'excès qui frôlent inévitablement le grotesque. Les écrivains ne se passionnent pas moins pour les histoires aussi mystérieuses que terrifiantes dont foisonne la littérature tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. L'esthétique de la peur les fascine tout particulièrement dans les écrits de Maupassant et de Poe. La question qui se pose alors est la suivante : comment réaliser au théâtre ce qui a été exprimé dans la prose ? Et c'est la structure même de la nouvelle, format préféré des deux auteurs cités, et pas celle du roman, qui suggérera les solutions dramatiques aux futurs spécialistes en matière de l'épouvante.

Si, selon Bakhtine, la « romanisation » des autres genres, qui permet la « libération de tout ce qui est conventionnel »<sup>11</sup>, contribue à l'essor du théâtre natura-

<sup>8</sup> M. Achard, *Bonsoir*, 22 mai 1929.

<sup>9</sup> R. J. Hand, M. Wilson, *Grand-Guignol. The French Theater of Horror*, University of Exeter Press, 2003, p. 8.

<sup>10</sup> « [Maeterlinck's] theatre is a theatre of fear and a theater of waiting – not the coward's obscene fear which expresses itself in histrionics, but hidden, internal and unutterable fear, which gnaws away at the soul and which stems from forces over which we have no control. Such waiting and such fear will only cease at the moment of death; life must be lived until then » (C. Schumacher, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 16).

<sup>11</sup> J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in : J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 708.

liste, c'est la « nouvellisation » qui semble conduire les exploits dramatiques des écrivains du Grand-Guignol. De fait, le roman, ce genre « bâtard », d'après Baudelaire, est sans limites, tandis que « la nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfiques éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet »<sup>12</sup>. Ce mot « effet » est l'objectif à atteindre, car tous les éléments de la charpente dramatique devraient concourir au succès d'une pièce donnée.

Maupassant, ce maître à penser incontestable pour les nouveaux dramaturges, ne les inspire pas exclusivement par la thématique de l'horrible qui est monnaie courante dans la littérature depuis les romantiques allemands et anglais, car il attire aussi bien leur attention sur l'expression formelle de ses contes. Les hallucinations et l'obsession de la peur imposent des contraintes formelles à cet écrivain que sa « passion morbide » a écarté du monde. En d'autres mots : le contenu conditionne la forme et *vice versa*. Il se voue corps et âme à l'amour de la solitude et au culte de la peur, mais ne laisse rien au hasard quant à la rigueur de l'expression littéraire de ses états névrotiques. Édouard Maynial, le biographe de l'auteur français, note à ce propos :

C'est là, en effet, un des indices les plus curieux de la névrose qui le rongait lentement. Il a, pour tout ce qui affole les nerfs, pour tout ce qui hérissé la chair inquiète, détraque le cerveau et fait battre plus vite le cœur, une sorte de goût malsain très apparent dans son œuvre. La description minutieuse et implacable de toutes les phrases de la terreur, les souvenirs et les impressions personnelles d'une épouvante irrésistible, les cas les plus étranges et les plus inexplicables, la débâcle effroyable qui emporte la volonté et la raison, toutes les variétés et les effets de la peur lui ont inspiré des pages saisissantes<sup>13</sup>.

Sans aucun doute la peur panique dicte à Maupassant « la forme dramatique et mythique du récit »<sup>14</sup>, car l'auteur du *Désespoir philosophique*, tout en faisant face à l'irrationnel, enregistre avec méticulosité tous les faits et impressions de ce domaine mystérieux et « les présente sous une forme et selon une méthode qui restent logiques et se veulent rationnelles, de la même façon qu'il entendait soumettre au contrôle de sa raison les malaises nerveux et les troubles hallucinatoires dont il souffrait »<sup>15</sup>. C'est donc conformément à la forme « classique »<sup>16</sup> que Maupassant construit ses courts récits sans pour autant se préoccuper de théoriser le genre. Il s'est plutôt exprimé dans ses préfaces sur le roman<sup>17</sup>, mais n'a presque

<sup>12</sup> Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1885, p. 175.

<sup>13</sup> É. Maynial, *Vie et œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 239-240.

<sup>14</sup> A. Alvernhe, in : G. de Maupassant, *Contes choisis*, Paris, Librairie Larousse, 1955, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> Cf. A. Artinian, *Maupassant, Criticism in France (1880-1940)*, New York, King's Crown Press, 1941.

<sup>17</sup> Cf. A. France, « M. Guy de Maupassant, critique et romancier », in : *La vie littéraire : deuxième série*, Paris, C. Lévy, 1890, p. 28-35.

rien écrit sur les techniques de la nouvelle, comme si la charpente de cette dernière ne devait pas être clarifiée. « Toutes les qualités de Maupassant produisent leur meilleur effet dans le raccourci du conte : il aborde le sujet de front et le traite dans la plus stricte économie des mots. Comme dans la tragédie classique, son récit commence au moment où la crise se noue »<sup>18</sup>.

Si l'écrivain français n'apporte pas de précisions évidentes sur la structure de la nouvelle qui fleurit à son époque, Edgar Poe initie une vraie discussion sur la question dès 1842<sup>19</sup>. Tout en mettant l'accent sur « l'invention consciente » d'une histoire, il suggère l'existence d'un plan préétabli régissant l'arrangement des actions qui donnera l'impulsion décisive à la rédaction du texte. L'écrivain conçoit ainsi préalablement un « certain effet » afin d'arriver dans son œuvre à « un certain effet unique ». Poe explique longuement ses idées sur la technique de la fiction, qui susciteront des débats entre les littéraires et divers chercheurs, en dévoilant les procédés de la création d'un de ses plus fameux poèmes narratifs : *Le Corbeau* (*The Raven*).

Or, Poe souligne que la description de la dévotion qui ne s'éteint pas, thème dominant de l'ouvrage évoqué, n'est pas née au hasard ni à la veine nébuleuse, car ce n'est pas l'intuition qui conduit l'Américain, mais un travail bien réfléchi : il insiste sur le fait qu'il est arrivé au dénouement de son histoire à travers une précision hautement mathématique exigeant de lui du temps et une application par excellence intellectuelle. L'invention consciente ou raisonnée est donc à l'origine de la conception même du texte, mais il revient sur le point fort qui concerne la structure de l'œuvre, son élément essentiel qui est la brièveté : « c'est-à-dire un effort artistique conscient contrôlé par le fait que la nouvelle, très courte par définition, s'impose nécessairement certaines contraintes »<sup>20</sup>. La brièveté devient de cette manière la loi principale sans laquelle personne ne sera à même de réaliser « l'effet unique », résultat ultime et efficace, le cas échéant, du poème, mais on comprend bien que ceci ne s'en rapporte pas moins à tout autre texte littéraire :

Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons *l'ensemble*, totalité, se trouve détruit du coup [...] il est inutile de dire qu'un poème n'est un poème qu'en tant qu'il élève l'âme et lui procure une excitation intense ; et, par une nécessité psychique, toutes les excitations intenses sont de courte durée<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> A. Alverne, *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> E. A. Poe, « Nathaniel Hawthorne: *Twice-Told Tales*; Literary Criticism », *Graham's Magazine*, 1942.

<sup>20</sup> E. D. Sullivan, « Maupassant et la nouvelle », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975, vol. 27, p. 228.

<sup>21</sup> Ch. Baudelaire, *Eureka, La Genèse d'un poème Le Corbeau, méthode de composition par Edgar Poe*, Paris, Louis Conard Libraire-Éditeur, 1936, p. 163-164.

Dès lors, la longueur est une des préoccupations majeures de l'écrivain qui désire toucher profondément le lecteur. Si le texte est trop long, l'œuvre perd son élément artistique singulièrement important : unité d'effet. Il faut alors concentrer l'action en fonction de son effet final et afin de ne pas faire s'égarer l'attention du lecteur, éviter les épisodes insignifiants :

L'étendue d'un poème doit se trouver en rapport mathématique avec le mérite dudit poème, c'est-à-dire avec l'élévation ou l'excitation qu'il comporte, en d'autres termes encore, avec la quantité de véritable effet poétique dont il peut frapper les âmes ; il n'y a à cette règle qu'une seule condition restrictive, c'est qu'une certaine quantité de durée est absolument indispensable pour la production d'un effet quelconque<sup>22</sup>.

La brièveté et la simplification de l'intrigue sont ainsi les ingrédients primordiaux qui permettent de réussir la tension précédant, comme dans le théâtre, le point culminant et l'inévitable achèvement de l'action. Pour accroître la curiosité du lecteur, l'auteur doit créer une situation favorable pour le dénouement qui va venir « aussi rapidement et aussi directement que possible »<sup>23</sup>. Il s'agit du dénouement à surprise, du coup de fouet de la fin qui élimine toute fioriture inutile, la contrainte de concentration et de l'effet unique étant à la base même de la doctrine de l'auteur des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Les postulats de Poe consistent essentiellement en « l'unité d'impression » inhérente à la construction de la nouvelle ainsi qu'en « l'effet de totalité », des principes que les Américains ont pu découvrir dans la « pièce bien faite »<sup>24</sup> française.

C'est dans les textes de ces deux grands auteurs que les dramaturges travaillant pour le théâtre d'angoisse semblent trouver le souffle créateur pour la construction dramatique de leurs œuvres à venir. Il est important de signaler ici que nombre d'écrivains experts en effroi, se sont consacrés à l'écriture des contes et récits terrifiants avant de faire leurs premières armes sur scène<sup>25</sup>. Pour réaliser l'objectif essentiel qui est de créer la peur, les auteurs étudient au préalable les mécanismes narratifs susceptibles de retenir l'attention du spectateur, la charpente narrative assurant le sentiment de frayeur qui conduit obligatoirement jusqu'à sa chute<sup>26</sup>. Aucun n'a contesté la valeur principale d'une pièce réussie qui se résume dans sa brièveté comme c'est le cas d'une « nouvelle classique ». Max Mauray,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>24</sup> Cf. B. Matthews, *French Dramatists of the Nineteenth Century*, New York, Charles Scribner's Sons, 1881.

<sup>25</sup> Parfois comme c'est le cas d'André de Lorde, les écrivains ayant pris congé du théâtre ont laissé pour la postérité des recueils de nouvelles et d'autres formes brèves. En témoigne la publication de *Contes du Grand-Guignol* d'André de Lorde qui jouit d'un intérêt évident du public même vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle (1993).

<sup>26</sup> Sans aucun doute, les écrivains imaginent la réalisation scénique, mais cet aspect de leur travail ne nous paraît pas de prime importance dans nos propos.

qui reprend la direction de la salle après Oscar Méténier, a depuis toujours affirmé que la concision dans l'expression était le seul garant du succès, il ne faut donc que l'appliquer avec une logique inflexible : « s'il s'agit d'un drame, le sujet qui, traité en cinq actes, donnerait une pièce grise et languissante, réussit, concentrée en un ou deux, à fournir une œuvre rigoureuse et quelquefois puissante, justement par sa simplicité »<sup>27</sup>. Charles Foleÿ pense même à un « drame express de Grand-Guignol » dont l'action se passera « dans un cadre rétréci où l'ambiance doit s'évoquer du coup, où la psychologie s'indique en traits sommaires, où le geste et la physionomie peuvent primer sur la parole »<sup>28</sup>. Si Robert de Flers compare le nouveau genre à une opération chirurgicale, André de Lorde songe à un « comprimé de terreur ». Le premier constate ceci : « il vous faut anesthésier le public par quelques préparations nettement et violemment abrutissantes, après quoi vous ne disposez plus que de trois quarts d'heure pour réaliser votre dessein. Si vous exagérez ce délai, le public se réveille et se refuse, parfois avec des cris, à laisser poursuivre une intervention dont il a reconnu l'inactivité »<sup>29</sup>, tandis que le dernier se vante d'avoir découvert une trouvaille à lui : « les pharmaciens sont arrivés à condenser de fortes doses de médicaments violents dans certains comprimés d'un tout petit volume, faciles à absorber : de même, je m'efforce de fabriquer des comprimés de terreur »<sup>30</sup>.

André de Lorde, le pourvoyeur de drames qui n'en sera pas moins un éminent théoricien du genre insiste aussi sur la simplicité et la brièveté de la pièce (l'un découlant de l'autre) qui, comme dans le théâtre antique et classique, ne doivent pas s'égailler en épisodes secondaires et déstabilisateurs, mais se concentrer sur l'intrigue principale afin de ne pas relâcher la tension de l'action ni l'attention du public :

Pour que le sentiment de peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées, où le malaise de la peur s'empare du spectateur dès le lever du rideau pour aller toujours en croissant jusqu'à l'ébranlement de tout le système nerveux. Pas de longueurs, presque pas d'exposition ; la pièce a un acte, deux au plus, et très brefs ; on entre immédiatement dans le sujet, l'action<sup>31</sup>.

À ce critère de brièveté correspond logiquement le mécanisme de création de la peur qui, loin d'être un but en soi, constitue le moyen d'action principal. Le dramaturge est conscient d'une très longue tradition de la littérature de la peur. Il

<sup>27</sup> Lettre à un journaliste, 23 décembre 1913, propos cités par A. Pierron, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, op. cit., p. 12.

<sup>28</sup> Préface de Ch. Foleÿ, in : C. Orval, *Mon visage dans la nuit*, Paris, Marpon et C<sup>ie</sup> éditeurs, 1928.

<sup>29</sup> Propos cités par A. Pierron, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, op. cit., p. 13.

<sup>30</sup> A. de Lorde, préface, in : *Théâtre d'épouvante*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique Littéraire, 1909, p. 25.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 24.

évoque à ce propos, entre autres, Agrippa d'Aubigné, Hoffmann, Ann Radcliffe et tant d'autres, mais, à ses yeux, c'est avant tout Edgar Poe qui incarne le génie de la peur, car il rassemble tous les germes d'effroi qui gisent dans le for intérieur de l'homme : horreurs physiques, anxiété, en un mot : la peur d'avoir peur. Il apprécie chez l'Américain le mélange d'hallucinations et de vérité. Or, tout en gardant un pied dans le réel, Poe donne libre cours à sa fantaisie macabre : « il résulte de cette union une impression d'épouvante qu'aucun autre, pas même Dante, n'a jamais provoquée »<sup>32</sup>. L'auteur français désire aussi exécuter « l'unité d'impression absolue », mais afin d'arriver à ses fins (l'effet désiré) certaines préparations s'imposent :

Pour atteindre son but l'auteur devra s'efforcer de réaliser une ambiance, de créer une atmosphère, de faire naître une sorte de curiosité anxieuse. Il faut agir avec le public un peu comme avec ces enfants que l'on enferme dans une chambre mal éclairée en les menaçant de mille fantômes que leur imagination ne tardera pas à faire surgir. Mais le public n'est pas un enfant capable de frémir au seul nom de Croquemitaine ; pour l'émouvoir on devra le persuader « que c'est arrivé », lui présenter une succession de faits qui, tout en demeurant mystérieux, s'enchaînent logiquement, clairement<sup>33</sup>.

C'est ainsi qu'après une exposition courte, qui permet au public d'être informé sur l'action, le dramaturge tend à introduire une sorte de malaise perturbateur, suite à quoi il opère un passage de nature à faire naître en lui un sentiment d'attente anxieuse. « Tant que l'événement redouté demeure en suspens sur notre tête, nous ressentons les affres de l'angoisse »<sup>34</sup>. Ce procédé vise à maintenir la pression sur les spectateurs et à assurer la progression dramatique : un meurtre ou un supplice mis en scène n'effrayent pas autant que la prévision, le pressentiment de la réalisation d'un événement fatidique. L'inquiétude savamment dosée torture les nerfs (surtout quand on ne sait quelle tournure va prendre l'action) jusqu'au moment du paroxysme après lequel on ne peut s'attendre qu'à la conclusion calmant les nerfs du public. Le tenir en haleine : tel est le dessein fondamental de l'écrivain amoureux de l'effroi. Rien ne peut distraire l'auditoire de l'impression qu'il doit éprouver jusqu'à la chute quand le nœud de l'intrigue se dévoile enfin lors de la scène finale et « la peur disparaît pour faire place à des émotions d'un autre ordre, émotions qui, si la terreur fut intense, peuvent prendre la forme d'un véritable soulagement »<sup>35</sup>.

Dès lors, de nombreuses pièces ont été composées qui suivent ce modèle à la lettre. Les exemples sont légion, mais il suffit d'en évoquer quelques-unes pour se rendre compte de l'efficacité du procédé adopté. Le protagoniste de *Les*

---

<sup>32</sup> « Les mystères de la peur », introduction à l'anthologie d'André de Lorde et d'Albert Dubeux, *Les Maîtres de la peur*, Librairie Delagrave, 1927 ; propos cités par A. Pierron, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, op. cit., p. 1325.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1330.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

*Nuits du Hampton-Club* (1908) d'André Mouëzy-Éon devient membre de la société secrète des candidats au suicide. Il sera désigné comme l'heureux gagnant, mais ne sera point prêt à mettre fin à ses jours. Pourtant il y sera obligé et le public suivra avec inquiétude l'inéluctable sort de l'homme. Ce n'est que la détonation du revolver qui apportera le soulagement à l'auditoire. *L'Obsession* (1905) que de Lorde conçoit avec le fameux physiologiste Alfred Binet, raconte l'histoire d'un monomane dangereux qui convoite sordidement la mort de son petit enfant. Les auteurs créent habilement une atmosphère inquiétante dont la progression dramatique arrive au climax au moment où le malheureux père contre son gré égorge son fils. Et dans *Au téléphone* (1901) Charles Foleÿ et de Lorde renoncent à montrer l'horreur sur scène. De fait, un certain Marex se rend à Paris en laissant sa famille en Normandie. Il reçoit des appels téléphoniques de son épouse qui deviendra de plus en plus terrifiée par les bruits angoissants venant de l'extérieur. Au moment culminant, le pauvre mari assistera impuissant, au bout du fil, à l'extermination de ses proches – il paraît que l'effet a été fulgurant<sup>36</sup>.

On connaît bien la manière d'écrire d'Eugène Scribe qui opère avec une technique sans faille dans le dialogue, plaçant l'effet comique et ménageant avec brio les coups de théâtre. On connaît la méthode de Georges Feydeau qui est une vraie horlogerie de précision. Les écrivains du Grand-Guignol ont eux aussi leur formule dramaturgique. Comme exemple nous pouvons citer le témoignage d'Alfred Binet qui a étroitement collaboré avec André de Lorde. Quand le dramaturge s'apprête à composer ses pièces, il se comporte comme un acteur, car son théâtre est extrêmement vivant : « il l'est, parce que cet auteur a compris à merveille en quoi consiste le rythme d'une scène, et ce qu'il appelle lui-même le mouvement »<sup>37</sup>. À l'instar de Sardou ou de Brieux, il introduit une cadence qui assure la tension de l'action dramatique : « une scène de lui a un caractère musical ; elle a d'abord une certaine allure, lente ou rapide, logique ou désordonnée ; de plus, les répliques qui la composent forment un tout, une synthèse, et il s'en dégage un certain mouvement qui monte, descend, s'arrête, reste suspendu, puis reprend »<sup>38</sup>. Le prince de la terreur excelle à créer une atmosphère inoubliable qui perturbe le public de l'époque et ceci indépendamment de la sympathie ou de l'aversion que celui-ci réserve à la production dramatique du Français : « on peut [...] juger une de ses pièces, en désapprouver l'idée, le caractère esthétique, mais pendant qu'elle est jouée, surtout si on la voit pour la première fois, on est absolument pris, haletant »<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>37</sup> A. Binet, préface, in : A. de Lorde, *Théâtre de la Peur*, Paris, Eugène Figuière, Éditeur, 1919, p. 16.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 17.

\*

Sans aucun doute le théâtre de l'épouvante est le fruit de la tradition du roman gothique ou roman noir, les faits divers en vogue de l'époque qui relatent les événements les plus horribles possibles n'attisent que plus encore le goût du public pour les histoires dressant les cheveux sur tête. Selon André Antoine, le Grand-Guignol n'a donc rien créé de nouveau, puisque, comme il le remarque dans la préface au *Théâtre rouge* d'André de Lorde « depuis que des spectateurs s'assemblèrent devant les premiers tréteaux, ils s'émurent toujours au contact de l'Inconnu et du Mystère ; dès ses origines, le théâtre de tous les peuples en a subi l'obsession »<sup>40</sup>. Le fondateur du naturalisme au théâtre est loin d'être enthousiaste quant à ce nouveau genre, néanmoins, il ne cache pas son admiration pour les pièces du « prince de la terreur ». Il aime les drames du dramaturge quand celui-ci joue sur le suspense et l'attente. Difficile de ne pas passer outre le rebondissement et l'impact de la chute (ressorts principaux aussi de la nouvelle) qui donnent le relief à l'œuvre de l'écrivain.

Contrairement à une croyance selon laquelle « la maison de la peur » construit son esthétique exclusivement sur l'improvisation et la dimension scénique, Le Grand-Guignol a ses lettres. Tout en restant atypique, il se situe dans une longue tradition de la peur, qui va de l'Antiquité à Edgar Poe. Même si les personnages semblent se mouvoir suivant une optique tout à fait naturaliste qui constate : « le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol ou le sucre »<sup>41</sup>, ils se déroberont à toute analyse scientifique sérieuse. La peur naît de l'inconnu et cette dimension impénétrable est d'autant plus terrorisante qu'elle siège dans notre inconscient<sup>42</sup>. C'est dans ce contexte que les écrivains ont élaboré la structure la plus propice pour instiller la peur. Sans aucun doute, ils doivent établir un plan préalable, comme le conseillent toutes sortes de manuels censés enseigner l'art de l'écriture dramatique, afin de ne pas se laisser porter par l'élan créateur. On pourrait trouver les affinités qu'ils partagent avec Aristote « provoquer la crainte et la pitié »<sup>43</sup> tout en oubliant pourtant le concept de catharsis – on se limite à secouer le spectateur que l'action « doit entraîner au plus loin de son état d'esprit habituel »<sup>44</sup>. Écrire court, voilà leur mot d'ordre, comme s'ils vénéraient la vérité tchekhovienne selon laquelle « la brièveté est sœur du talent »<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> A. Antoine, préface, in : A. de Lorde, *Théâtre rouge*, Paris, Eugène Figuière, Éditeur, 1922, p. 2.

<sup>41</sup> H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866, t. 1, p. 15.

<sup>42</sup> A. De Lorde, « Les monstres qui vivent en nous », in : *Galerie des monstres*, Paris, Eugène Figuière, 1928.

<sup>43</sup> Aristote, *Poétique*, trad. De Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

<sup>44</sup> Propos cités par A. Pierron, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, op. cit., p. 1331.

<sup>45</sup> « Ne pas oublier qu'au théâtre, la longueur est vite insupportable à la salle : le voisin tousse, les fauteuils grincent, le dos fait mal... Dans un roman, on passe une page ou deux – les interminables descriptions, chez Balzac qui tirait à la ligne en bon feuilletoniste, justement payé à la ligne », (M. Ressi, *Écrire pour le théâtre*, Paris, Eyrolles, 2008, p. 156).

Cependant, les dramaturges accumulent parfois démesurément les effets de peur, les idées formelles poussées à l'extrême minent paradoxalement les fondements mêmes de l'esthétique échafaudée. Dans cette perspective, Agnès Pierron n'a pas tort de constater que « le Grand-Guignol était un théâtre de l'excès, du premier degré. Le genre, dans son intensité même, contenait ses propres ferments d'épuisement »<sup>46</sup>. C'est peut-être dans cette outrance que l'on devrait chercher les raisons de son éclipse.

## Bibliographie

- Achard, Marcel, *Bonsoir*, 22 mai 1929
- Alvernhe, Andrée, in : Guy de Maupassant, *Contes choisis*, Paris, Librairie Larousse, 1955
- Antoine André, préface, in : A. de Lorde, *Théâtre rouge*, Paris, Eugène Figuière, Éditeur, 1922
- Aristote, *Poétique*, trad. De Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980
- Artinian, Artine, *Maupassant, Criticism in France (1880-1940)*, New York, King's Crown Press, 1941
- Baudelaire, Charles, *Eureka, La Genèse d'un poème Le Corbeau, méthode de composition par Edgar Poe*, Paris, Louis Conard Libraire-Éditeur, 1936
- Baudelaire, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1885
- Binet, Alfred, préface, in : A. de Lorde, *Théâtre de la Peur*, Paris, Eugène Figuière, Éditeur, 1919
- Cambiaire, Célestin Pierre, *The influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1970
- Foley, Charles, préface, in : C. Orval, *Mon visage dans la nuit*, Paris, Marpon et C<sup>ie</sup> éditeurs, 1928
- France, Anatole, « M. Guy de Maupassant, critique et romancier », in : *La vie littéraire : deuxième série*, Paris, C. Lévy, 1890
- Hand, Richard J., Wilson, Michael, *Grand-Guignol. The French Theater of Horror*, University of Exeter Press, 2003
- « Les mystères de la peur », introduction à l'anthologie d'André de Lorde et Albert Dubeux, *Les Maîtres de la peur*, Paris, Librairie Delagrave, 1927
- Lorde, André de, « Les monstres qui vivent en nous », in : *Galerie des monstres*, Paris, Eugène Figuière, 1928
- Lorde, André de, préface, in : *Théâtre d'épouvante*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique Littéraire, 1909
- Matthews, Brander J., *French Dramatists of the Nineteenth Century*, New York, Charles Scribner's Sons, 1881
- Maynial, Édouard, *Vie et œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1906
- Pierron, Agnès, « Grand-Guignol », in : M. Corvin (réd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001
- Pierron, Agnès, *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995
- Pierron, Agnès, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil, 2002
- Poe, Edgar Allan, « Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tales; Literary Criticism », *Graham's Magazine*, 1942

<sup>46</sup> A. Pierron, « Grand-Guignol », in : M. Corvin (réd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 750.

- 
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan Université, 2001
- Ressi, Michèle, *Écrire pour le théâtre*, Paris, Eyrolles, 2008
- Sarrazac, Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in : J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992
- Schumacher, Claude, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, Basingstoke, Macmillan, 1984
- Sullivan, Edward D., « Maupassant et la nouvelle », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975, vol. 27
- Taine, Hyppolite, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866, vol. 1
- Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993

### **Tomasz Kaczmarek**

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.