

ORTON ET FEYDEAU OU LE VAUDEVILLE TRAVESTI

Dramaturge controversé dont le succès de scandale avait un goût de fruit défendu, Joe Orton "analysait impitoyablement, comme au scalpel, une comédie sociale dont il percevait d'autant plus fortement le sens tragique qu'il s'en sentait néanmoins solidaire" (1). Les critiques ont toujours été unanimes pour souligner le caractère de farce qui distingue l'œuvre théâtrale d'Orton. Souvent comparé à Wilde - "he is the Oscar Wilde of Welfare State gentility" (2) écrivait Ronald Bryden en 1966 à propos de *Loot* - le grand-prêtre de la farce du milieu des années soixante lui a donné une nouvelle signification. "For Orton, farce became both an expression of anarchy and its only antidote" (3).

Très représentatif de son époque, Joe Orton par son homosexualité, son narcissisme, sa volonté de provocation et son talent littéraire a transformé la comédie de salon, héritée du vaudeville, en y intégrant l'humour noir et la subversion. La comparaison avec Feydeau offre un intérêt non négligeable si l'on se souvient qu'Orton écrivait *What the Butler Saw* au moment même où il écoutait une retransmission radiophonique d'*Occupe-toi d'Amélie* et qu'il avait vu *La Puce à l'oreille* au National Theatre et à la télévision dans une mise en scène qui ne lui avait pas plu.

Toutefois il est possible de ne comparer avec les grandes œuvres de Feydeau que les deux dernières pièces d'Orton, *Loot* et *What the Butler Saw*, pièces dans lesquelles il atteint sa maturité de dramaturge. Il a su emprunter au vaudevilliste accompli qu'était Feydeau la structure et les accessoires de la comédie de boulevard, mais au-delà des éclats de rire et des plaisanteries, Orton a su donner une dimension tragique à la comédie :

"His disruptive wit made him that rarity in English writing, a genuine subversive, a social and literary anarchist" (4).

Les accessoires et les éléments du vaudeville

Le théâtre de boulevard, celui de Feydeau en particulier, présente traditionnellement au spectateur une succession de situations plus ou moins drôles, dans lesquelles les quiproquos abondent et dont le but est de provoquer la distraction par le rire. Les chassés-croisés des personnages qui entrent, sortent, courent, trébuchent, tournent autour des meubles ou recherchent leur protection pour dissimuler leur présence, constituent un mécanisme essentiel à la structure du vaudeville. Il faut souligner chez Feydeau l'importance particulière accordée à des éléments parfois encombrant du mobilier, principalement le lit dans les scènes de chambre à coucher, et les canapés et pianos dans les salons. Orton a repris l'idée du lit en évidence sur la scène dans les pièces de Feydeau, qu'il soit à baldaquin - chez Massenay dans *La main passe* ou à l'hôtel du Minet Galant dans *La Puce à l'oreille* - ou lit de milieu chez Marcel Courbois ou dans la chambre d'Amélie dans *Occupe-toi d'Amélie* ; dans les pièces d'Orton, la métamorphose du lit des ébats adultères ou fripons devient macabre ou caricaturale :

dans *Loot*, c'est le cercueil de Mrs McLeavy posé sur des tréteaux qui occupe le centre de la scène au premier acte ; plus loin, retirée de son cercueil, la dépouille mortuaire de la défunte repose sur un lit abrité par un paravent. Dans *What the Butler Saw*, dissimulé derrière des rideaux, le lit est devenu le divan de consultation du psychiatre, le Dr Prentice. Nous voilà bien loin de l'atmosphère d'alcôve chère à Feydeau : le lit chez Orton n'abrite point d'amours coupables, mais la mort ou la maladie !

Sous le comique grinçant, on frôle presque le drame : dans *What the Butler Saw*, la situation de Geraldine cachant sa nudité derrière les rideaux du divan à l'entrée de Mrs Prentice (5) évoque peut-être celle de la Môme Crevette que Mongicourt dissimule dans la chambre quand arrive Mme Petypon (6), ou celle d'Amélie en chemise, rampant sous le lit de Marcel à l'apparition d'Irène (7) ; si chez Feydeau la découverte d'une dame succinctement vêtue provoque tout au plus une scène de jalousie et de reproches dans la tradition boulevardière, celle de Géraldine pourrait rendre Mrs Prentice fort dangereuse, selon son mari :

"She escaped my murderous fury and I've had to live with her malice ever since" (8).

Chez Feydeau, le lit, occupé par les personnages que l'on ne s'attend pas à y trouver, la Môme Crevette chez Petypon, Hubertin chez Massenay ou Amélie dans le lit de Marcel Courbois - peut-être en tout bien tout honneur - le lit donc devient un stratagème scénique destiné à provoquer au gré du dramaturge, quiproquos et malentendus pour la plus grande joie du public. Si Orton joue de l'équivoque et du quiproquo, c'est sur un air grinçant : dans *Loot*, Mc Leavy s'effondre sur le lit à l'acte II pour s'apercevoir aussitôt qu'il a pour sinistre compagne la dépouille mortuaire de son épouse ! Dans *What the Butler Saw*, le Dr Rance découvre que l'innocent divan de consultation abrite Geraldine en tenue légère, transformée en une dangereuse malade par les explications justificatrices du Dr Prentice.

Si le lit chez Feydeau est indispensable à la genèse d'une situation comique, il est en général traité comme un élément statique, sauf dans *La Puce à l'oreille* où un ingénieux mécanisme permet de faire pivoter le mur d'une chambre en remplaçant un lit par un autre (occupé par un vieillard rhumatisant !) afin d'éviter les drames passionnels aux jaloux éventuels. Il est d'autres éléments fixes chers au vaudeville tout aussi indispensables que le lit : les rebondissements de l'action, les méprises et affolements des personnages seraient impossibles sans le recours aux placards et aux armoires, cachettes commodes dans lesquelles on peut enfermer, suivant les besoins du moment, amant, maîtresse ou mari.

Comme Feydeau, Orton accorde une grande importance à ces accessoires de la comédie. Dans *Loot*, quand Fay et McLeavy essaient en vain d'ouvrir la porte de l'armoire (dont Hal détient la clé et qui renferme le produit du cambriolage de la banque effectué par Hal et Dennis), leur tentative évoque la scène, dans *Un Fil à la patte*, où Bois-d'Enghien s'est réfugié dans l'armoire de la chambre de la Baronne à l'arrivée de Lucette Gautier (9). Mais alors que chez Feydeau, la situation ne dépasse pas le comique traditionnel du vaudeville - en général l'amant se cache dans un placard afin d'éviter une rencontre qu'il ne souhaite pas - Orton, en reprenant les mêmes éléments

bouffons, transforme l'armoire en coffre-fort, ou bien en morgue puisque Hal et Dennis n'hésiteront pas un seul instant à y dissimuler le corps embaumé de Mrs Mc Leavy (10). Par là même, selon John Lahr, "Orton takes farce past Feydeau" (11), ajoutant l'humour noir à la farce de salon.

Les allées et venues multiples et plus ou moins précipitées des personnages constituent la trame des pièces de Feydeau : ils passent leur temps à ouvrir et fermer des portes, dévaler des escaliers ou faire le tour de l'inévitable canapé. Le stratagème scénique du chassé-croisé ou de la poursuite à travers la scène a été utilisé par Orton dans *Loot*, et, à un rythme plus accéléré que chez Feydeau, dans *What the Butler Saw*, ce qui ajoute à l'atmosphère de démente de la pièce.

Les exemples de ce genre sont légion chez Feydeau ; il suffit d'en rappeler quelques-uns pour mieux comprendre la vitalité qu'Orton a su donner à son théâtre à partir d'un mécanisme simple mais qui repose essentiellement sur la vitesse du déplacement des personnages, d'où l'importance des instructions scéniques pour les deux dramaturges. Dans *Un Fil à la Patte*, au premier acte, De Chennevière et Bois-d'Enghien se sauvent par le fond de la scène à l'annonce de l'arrivée du général Irrigua au moment où Marceline entre par la droite (12), et, au troisième acte, Bouzin est poursuivi par le général Irrigua à travers l'appartement de Bois-d'Enghien (13). Dans *La Dame de chez Maxim*, Gabrielle poursuit frénétiquement Petypon au troisième acte (14). A l'hôtel du Minet-Galant dans *La Puce à l'oreille*, galopades et fuites éperdues abondent au moment où Chandebise, face à face avec son épouse Raymonde en compagnie de Tournel, s'enfuit dans l'escalier, poursuivi par l'hôtelier, à l'instant où Lucienne se précipite dans la chambre de l'Anglais afin d'éviter de se trouver en présence de son mari, le redoutable Histangua (15). On peut également rappeler, dans *Occupe-toi d'Amélie*, les aller-retours de Van Putzeboume ou la fuite d'Amélie dans le cabinet de toilette à l'arrivée de Pochet (16).

Mais alors que chez Feydeau, les galopades et les poursuites sont inoffensives et déclenchent le rire, Orton, selon John Lahr, "brings farce back to the world of death, destruction and betrayal that boulevard laughter tries to gloss over in its confidence" (17). A l'acte I de *Loot*, l'atmosphère d'humour macabre qui entoure les allées et venues de Hal, Dennis et Fay s'affairant autour de la dépouille mortelle de Mrs McLeavy au moment où se profile l'ombre menaçante de Truscott sur le panneau vitré de la porte, paraît presque innocente à côté des courses effrénées à travers la scène dans *What the Butler Saw*, en particulier à l'acte II : Mrs Prentice et le Dr Rance passent du jardin au cabinet de consultation ou à la salle de soins, un revolver à la main, tandis que Nick et Geraldine s'enfuient dans des directions opposées (18).

Les objets d'un usage quotidien que les personnages du théâtre de Feydeau oublient au hasard de leurs va-et-vient, tels le parapluie de Bouzin (19) ou les mules de Lucette (20), ne sont qu'autant de prétextes à situations comiques ; mais ces accessoires du rire prennent une allure inquiétante, voire macabre chez Orton. Il ne s'agit plus d'un innocent parapluie oublié, mais de l'œil de verre et du dentier de Mrs Mc Leavy qui tombent pendant que Hal et Dennis transportent le corps de l'armoire au paravent (21). Le même œil de verre, retrouvé par Truscott, donne lieu à une scène d'humour noir qui suscite chez Mc Leavy des répliques dignes du meilleur vaudeville :

Mc Leavy. This is stolen property. This eye belongs to my wife.

Truscott. On what do you base your assumption?

Mc Leavy. My wife had glass eyes.

Truscott. A remarkable woman, sir. How many were in her possession at the time of her death?

Mc Leavy. None.

Truscott. I see.

Mc Leavy. These were fitted after death. Her own were taken away (22).

Au moment où Hal et Dennis remettent en place l'œil de verre et le dentier, Truscott commente, s'adressant au jeune Mc Leavy :

Truscott. Your sense of detachment is terrifying, lad. Most people would at least flinch upon seeing their mother's eyes and teeth handed around like nuts at Christmas (23).

Les bouquets ou gerbes de fleurs qui, dans le théâtre de Feydeau, sont envoyés par des admirateurs aux dames de leurs pensées - tels ceux du Général Irrigua à Lucette (24), ou ceux du duc de Valmonté à Mme Petypon (25) - sont transformés par Orton en couronnes mortuaires, dans *Loot*, et Mc Leavy s'exclame :

Mc Leavy. The Friends of Bingo have sent a wreath. The blooms are breath-taking (26).

Au lieu de dissimuler discrètement un bijou de choix, en témoignage d'admiration - tels la bague, le bracelet et le collier offerts par le Général Irrigua à Lucette (27) - dans *WBS*, le bouquet de roses, dont Prentice mutile les tiges, sert de cachette aux sous-vêtements et à une chaussure de Geraldine, témoins d'une présence embarrassante (28).

Outre les accessoires de la vie quotidienne, utilisés par le vaudeville à des fins simplement comiques et métamorphosés jusqu'à la provocation par Orton - le respect dû aux défunts bafoué dans *Loot* par exemple - le théâtre ortonien emprunte au boulevard des instruments d'intimidation ou de menace ou les personnages qui les incarnent. Les trocs de vêtements, propices aux changements d'identité si fréquente chez Feydeau, qui ne manquent jamais de soulever l'hilarité du public, sont réintroduits par Orton sous une forme plus subversive entraînant les personnages et les situations bien au-delà du banal déguisement rencontré dans le vaudeville.

Pour John Lahr,

"Boulevard farce wears a debonair smile, is worldly-wise and indifferent to the vagaries of the universe ... No matter how tortuous the convolutions of plot, the people in boulevard farce manage to escape destruction ... Boulevard farce underscores the middle-class day-dream of coherence - a world where events have their order and life's blows turn out to be benign" (29).

Les artifices empruntés par Orton au théâtre de boulevard entraînent le public bon grè mal grè bien au-delà de Feydeau, et ce qui n'était que jeu inoffensif et conventionnel chez ce dernier donne une dimension sérieuse, voire désespérée ou tragique aux situations les plus banalement comiques.

Au-delà de Feydeau

Intégré à la panoplie habituelle des scènes de jalousie du vaudeville, le revolver, menace qui sombre dans la plaisanterie ou le ridicule chez Feydeau, devient une arme dangeureuse qui pourrait tuer dans *What the Butler Saw*.

Dans *Un Fil à la Patte*, le revolver de Lucette Gautier n'est qu'un accessoire de théâtre qui dissimule un éventail et n'impressionne que le malheureux Bouzin. Dans *La Main passe*, Hubertin, complètement ivre, tire des coups de feu au hasard, d'abord dans la garçonnière de Massenay, puis dans l'appartement de ce dernier, mais sans jamais blesser personne. A l'acte III d'*Occupe-toi d'Amélie*, Marcel braque son revolver sur Etienne d'un air menaçant en criant : "Ton pantalon ou je tire !" (30), au cours d'une scène hilarante où l'arme n'a pour seul but que d'amener Etienne à donner son pantalon au Prince de Palestrie, les vêtements de celui-ci ayant été jetés par la fenêtre ; en outre, le commissaire de police pourra constater la présence d'Etienne en caleçon chez Amélie et, de ce fait, dresser un constat d'adultère ! Une fois de plus, la menace du revolver est prétexte à rire et dérision.

Loin d'amuser, les revolvers brandis par Mrs Prentice et le Dr Rance à l'acte II de *What the Butler Saw*, sont des armes véritables qui, entre leurs mains sont capables de blesser et de faire couler le sang. Le sergent Match est la première victime d'un coup de feu tiré délibérément par le Dr Rance qui s'attaque également à Nick, le blessant à l'épaule. Au même moment, Mrs Prentice, totalement incontrôlée, fait feu sur le jeune homme et le blesse aussi. Au cours de la même scène de violence, Nick, couvert de sang, s'empare du revolver de Mrs Prentice et en menace le Dr Prentice qui refuse la camisole. Prentice saisit le même revolver à son tour et présente à Rance le choix sinistre entre la folie ou la mort :

"I have the weapon. You have the choice. What is it to be? Either madness or death?" (31).

Le revolver inoffensif du vaudeville se métamorphose donc chez Orton en une menace certaine qui, sans toutefois donner la mort, introduit un élément de violence inexistant chez Feydeau : la blessure de Nick est bien réelle, et sa douleur en est la preuve même.

Dans *Loot*, emprunté encore au vaudeville, le personnage du commissaire de police est transformé en une figure sinistre et corrompue incarnée par "Truscott of the Yard" (32), qui n'est pas sans rappeler le Detective Sergeant Harold Challenor, célèbre à l'époque où écrivait Orton pour son zèle en matière d'arrestations ! Dépouillé de l'air bon enfant que lui prête Feydeau en la personne des agents qui, dans *Un Fil à la Patte*, arrêtent Bouzin en caleçon dans l'escalier, ou du commissaire qui, dans *La Main passe* et *Occupe-toi d'Amélie* vient dresser un constat d'adultère, Truscott, lui, vient pour arrêter un véritable coupable ; il est brutal, sans scrupules, et si, en fin de compte, c'est un innocent qu'il emmène, ce n'est pas par erreur, mais bien plutôt parce qu'il a besoin d'un coupable - qu'il envisage d'ailleurs de faire disparaître en prison. Le langage employé par Truscott est certes bien différent de celui utilisé par le commissaire dans *Occupe-toi d'Amélie*, par exemple :

Etienne. (remontant avec le commissaire et arrivé sur le pas de la porte) : Je proteste ! C'est une infamie ! Je suis un citoyen de la République.

Le commissaire. Oh ! ça, monsieur, ce n'est pas une considération (33).

Truscott emploie un tout autre ton lorsqu'il s'adresse à Mc Leavy :

Truscott. You're fucking nicked, my old beauty. You've found to your cost that the standards of the British police force are as high as ever.

Mc Leavy. What am I charged with?

Truscott. That needn't concern you for the moment. We'll fill in the details later (34).

Il faut souligner chez Orton la transformation de l'aspect polisson des changements d'identité dûs à un emprunt de vêtements dans le vaudeville. Les dames déshabillées de Feydeau - stéréotypes de cocottes, telles la Môme Crevette ou Amélie - se retrouvent en chemise sans grande gêne, ce qui n'est pas le cas pour les messieurs en caleçon, tels Bois-d'Enghien et Bouzin dans *Un Fil à la Patte* ou le Prince et Etienne dans *Occupe-toi d'Amélie*. Les trocs de vêtements et les chassés-croisés de personnages demi-vêtus qui, momentanément, sont obligés de prendre une identité nouvelle pour se tirer d'une situation embarrassante constituent des artifices nécessaires du vaudeville. Dans *Loot* et *What the Butler Saw*, Orton les reprend avec exagération et les pousse jusqu'à l'extrême limite de la confusion.

Dans *La Dame de chez Maxim*, la Môme Crevette est obligée d'adopter temporairement l'identité de Mme Petypon, surtout à partir du moment où elle a revêtu la robe de celle-ci, mais elle ne se prend jamais pour Mme Petypon, ce qui amène un certain nombre de scènes cocasses, en particulier à l'acte II, lors de la réception donnée par le Général. Dans *La Puce à l'oreille*, Chandebise est forcé de revêtir la livrée de Poche qui ne la retrouvant pas, endosse la jaquette de Chandebise, mais ni l'un ni l'autre ne se méprend sur sa propre identité. Dans *Occupe-toi d'Amélie*, Amélie, ignorant encore que la cérémonie de son mariage n'était pas truquée, retire sa robe de mariée et croit reprendre sa personnalité de cocotte dont elle ne s'était en fait jamais séparée.

Pour Orton, le jeu du déguisement va bien au-delà du simple troc de vêtements. L'ambiguïté sexuelle des personnages atteint son paroxysme dans *What the Butler Saw*, pièce dans laquelle "sexual identities are not only physically but emotionally uncertain" (35). Mrs Prentice revêt la robe de Geraldine, celle-ci, la livrée de chasseur d'hôtel de Nick, celui-ci une robe que lui donne Prentice, puis l'uniforme du sergent Match qui se retrouve lui-même habillé d'une robe léopard appartenant à Mrs Prentice : ces déguisements successifs créent un imbroglio inextricable non seulement pour le Dr Rance dans son inspection de la clinique psychiatrique, mais pour les personnages eux-mêmes en particulier Geraldine et Nick. Les artifices inhérents au vaudeville sont dépassés, délibérément exagérés et la confusion des identités, prétexte chez Feydeau à des situations du plus haut comique, parfois facile, débouche ici sur l'anarchie et la folie. Pour Maurice Charney, *What the Butler Saw* entraîne le spectateur bien au-delà de l'atmosphère d'alcôve chère à Feydeau :

"The question of identity that is so crucial in tragedy is now translated into its farcical equivalent: sexual identity. The characters try vainly to establish their maleness or femaleness, only to discover that it hardly matters. In the classic tradition of farce, transvestism is rampant, as if the costumes themselves were the only sure guide to the sexual identities of the characters" (36).

Au-delà des échanges vestimentaires, les apparences sexuelles sont trompeuses : Mrs Prentice n'a-t-elle pas le droit d'appartenir à un club de lesbiennes parce que, dit-elle à son mari, "You count as a woman" (37) ? D'ailleurs, la présence de la robe de Geraldine et de ses chaussures entre les mains de Prentice ne semble-t-elle pas confirmer le transvestisme du docteur ? Nick - dont l'ambiguïté sexuelle évoque celle de Sloane ou de Dennis et Hal -

accepte de se dévêtir devant Prentice pour cinq shillings ! Si la confusion paraît consciente chez Mrs Prentice et Nick, les questions du Dr Rance plongent Geraldine, qui porte la livrée de Nick, dans le doute le plus profond :

Rance. Do you think of yourself as a girl?

Geraldine. No.

Rance. Why not?

Geraldine. I'm a boy.

Rance (kindly). Do you have the evidence about you?

Geraldine (her eyes flashing an appeal to Dr Prentice). I must be a boy. I like girls (38).

A la différence des pièces de Feydeau - changement que l'on peut attribuer à l'époque - la semi-nudité des personnages qui traversent la scène sans aucune logique apparente n'est chargée d'aucune connotation sexuelle, sinon dans l'esprit de Rance, représentant de la 'normalité' :

"Two young people - one mad and one sexually insatiable - both naked are roaming this house. At all costs we must prevent a collision" (39).

La nudité est toujours accidentelle, due à un échange de vêtements, donc d'identité, et ne paraît pas influencer le désir sexuel.

C'est dans le domaine de la sexualité toutefois que les deux dernières grandes pièces d'Orton vont plus loin que le vaudeville : transformant le comique léger du théâtre de Feydeau en une comédie grinçante et vitriolante dont l'humour est souvent à la limite du supportable, le dramaturge fait exploser les conventions et les interdits de son temps. Guidé par le principe que Maurice Charney définit comme sa 'perversité polymorphe', Orton reprend les situations et le langage du boulevard et les déforme à l'extrême, provoquant le choc par le rire. Jouant de sa propre homosexualité avec impudence et insolence, il multiplie sous-entendus et allusions à double sens dans *Loot* et, brouillant les pistes dans *What the Butler Saw*, il provoque un télescopage des identités sexuelles de ses personnages qui les force à une prise de conscience à la fin de la pièce et paraît leur ouvrir la voie d'une nouvelle naissance. C'est dans ce dépassement des simples quiproquos du boulevard qu'Orton a pris ses distances avec le théâtre de Feydeau. Selon Maurice Charney, "*What the Butler Saw* is, very literally, a sexual farce, but with a much wider range of sexual options than Feydeau could have imagined" (40).

Sous la farce, la mort

La grande différence entre ces deux théâtres réside effectivement dans le traitement de la sexualité. Dans le théâtre de boulevard du début du siècle, celui de Feydeau en particulier, la sexualité est 'normale' ; les interdits et le conformisme de la société de l'époque ne permettent d'autre jeu sexuel que celui de l'hétérosexualité. Dans les années soixante, la société, britannique en l'occurrence, a changé profondément : société en mouvance, dans laquelle tabous et interdits sont bousculés jusqu'à la libération ultime apportée par l'abolition de la censure théâtrale en 1968, trop tard pour Orton, mort en 1967, qui, poussé par ses penchants ludiques n'a cessé de provoquer le spectateur par le sous-entendu et l'allusion à son univers intime, univers interdit, univers d'initié auquel le frisson du danger procure une volupté encore plus intense.

Déjà dans les premières pièces, *The Ruffian on the Stair* et *Entertaining Mr Sloane* surtout, Orton avait tissé la trame de son microsome d'homosexuel autour des jeunes personnages masculins. L'inceste qui unissait Wilson et son frère dans *The Ruffian on the Stair*, l'ambiguïté de Sloane dans ses dialogues avec Ed dans *Entertaining Mr Sloane* sont autant de jalons sur une piste à peine déguisée. Le ménage à trois dans *Entertaining Mr Sloane*, Kath, Ed et Sloane, est la transposition du classique trio du vaudeville, le mari, la femme et l'amant de celle-ci, mais ici le rôle de la femme est tenu par Sloane. Dans *Loot*, Orton joue habilement sur l'ambiguïté des relations entre Hal et Dennis, ce que Maurice Charney appelle "an abundance of homosexual 'in' jokes" (41) : par exemple, Dennis souhaite se marier, car c'est la seule chose qu'il n'a pas encore essayée ! En tant que dramaturge homosexuel, Orton sait faire naître le rire en maniant les plaisanteries et le langage bien connus d'un public prompt à saisir les allusions sexuelles.

Sans nul doute, c'est dans *What the Butler Saw* que le dramaturge se complaît à malmener le conformisme bourgeois et à provoquer en s'attaquant aux traditions, voire à des figures respectées de l'Angleterre contemporaine, ce qui, à l'heure actuelle, peut paraître puéril et quelque peu daté. En transformant le cigare de Winston Churchill en phallus - brandi sur scène par le sergent Match dans la mise en scène de Lindsay Anderson au Royal Court en 1975 - Orton, le briseur d'idoles, se complaît dans sa ferveur iconoclaste.

S'il faut en croire un universitaire britannique, Anthony Easthope, "beyond reasonable doubt, a man" (42), tous les hommes seraient, au fond, des homosexuels ; partant de la psychanalyse, sa démonstration se fonde sur l'étude de la culture populaire contemporaine. Refusant d'admettre son caractère féminin et son homosexualité, la nature masculine est essentiellement agressive :

"The masculine ego is so much more aggressive because it feels it must actively defend itself against its own divided sexuality" (43).

Appliquée à l'œuvre d'Orton, cette affirmation (que l'on peut refuser) paraît digne d'intérêt, car la sexualité n'y est jamais présentée sous une autre forme que celle de l'agression et de la subversion :

"It is a challenge to all authority, including, through his emphasis on incest, the authority of the parent, and, beyond that, perhaps of God, who is mocked not only in *Loot* and *Funeral Games*, but through a truculent rejection of all values except a total freedom of imagination and action" (44).

Alors que dans le théâtre de Feydeau, la sexualité est légère comme une bulle, évoquant un passe-temps frivole, exercé dans les frou-frous et la dentelle, une distraction habituelle de la société bourgeoise, prétexte à quiproquos et méprises qui entraînent le fou rire du spectateur venu s'amuser, chez Orton, en particulier dans *What the Butler Saw*, la sexualité est une véritable charge de dynamite. Rencontres et situations apparemment innocentes - tel l'entretien de Prentice avec Geraldine qui peut être sa future secrétaire - sont de véritables poudrières qui ne manquent pas d'exploser tout au long de la pièce jusqu'à l'épuisement des munitions. Par là même, Orton met en pratique le principe qu'il confiait à son journal du 26 mars 1967 :

"Complete sexual licence (is) the only way to smash the wretched civilisation; I said, making a mental note to hot-up *What the Butler Saw* when I came to re-write ... Sex is the only way to infuriate them" (45).

Certes, la transgression chère à Michel Foucault, est bien au centre de l'œuvre d'Orton qui, à sa manière, fait éclater un rire monstrueux à la face de la société en piétinant allègrement tous les interdits. Par là même, son théâtre - théâtre de parodie et de subversion par ses excès de langage et de situations - transcende le genre même du boulevard et peut conduire le spectateur à une prise de conscience de la réalité, en le plaçant au cœur de la décomposition de la société.

Selon l'interprétation de John Lahr à la fin des années soixante, la confusion des rôles dans le théâtre d'Orton pouvait exprimer la confusion de l'Amérique nixonienne :

"As a genre, farce has a power and insidious appeal which is becoming more pertinent to our historical moment. Orton's plays especially *What the Butler Saw*, pave a new way for playwrights to create dangerously with laughter in dangerous times" (46).

Si dans les comédies de Feydeau, tout est bien qui finit bien, ou du moins du mieux possible dans un éclat de rire et un clin d'œil au spectateur, celles d'Orton nous laissent un goût d'amertume, ce que Maurice Charney appelle "an unpleasant sense of a world gone awry" (47).

Voilà ce qui distingue les deux auteurs dramatiques : les situations les plus compliquées ou les plus inquiétantes disparaissent comme des bulles de savon chez Feydeau, alors que le vaudeville tourne presque au drame chez Orton. Dans *Loot*, Mc Leavy, l'honnête citoyen respectueux de la loi ira moisir en prison ; Truscott et Fay pourront jouir impunément du butin frauduleusement acquis par Hal et Dennis. Dans *What the Butler Saw*, est-il possible d'imaginer le retour à la normalité des personnages qui retrouvent le monde, tirés hors de leur enfer et montant vers la lumière extérieure, dans un état inquiétant, "weary, bleeding, drugged and drunk" (48) ? Olympe ou apocalypse, on peut espérer que leur ascension sera salvatrice. Mais au-delà du rire, la farce ortonienne prend une dimension tragique : Orton a lui-même vécu la frénésie dont il dote ses personnages, et sa mort violente peut être considérée à la fois comme une apocalypse et une apothéose :

"He was himself destroyed by the forces of anarchy that he chose to embrace... His ignominious ending was an absurd and anticlimatic ending to his life which was entirely consistent with his work" (49).

Monique PRUNET
Université de Paris IV

NOTES

Les éditions de référence citées ne sont pas nécessairement les premières éditions des pièces de Feydeau et Orton.

- (1) Louis MARCORELLES, "Le Royal Court redécouvre un auteur noir", *Le Monde*, 8 août 1975.

- (2) Ronald BRYDEN, *Loot*, by Joe Orton, *The Observer Weekend Review*, October 2, 1966.
- (3) C.W.E. BIGSBY, *Joe Orton*, London, Methuen, 1982, p. 17.
- (4) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.*, p. 18.
- (5) *What the Butler Saw*, London, Methuen, 1971, Act I, p. 12.
- (6) *La Dame de chez Maxim*, Paris, Le Béliver, 1954, Acte I, sc. 7, p. 289.
- (7) *Occupe-toi d'Amélie*, Paris, Editions Garnier, *Théâtre complet*, 1988, Tome III, Acte II, sc. 3, p. 767.
- (8) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act I, p. 12.
- (9) *Un Fil à la Patte*, Paris, Le Béliver, 1952, Acte II, sc. 5, p. 157.
- (10) *Loot*, London, Methuen, 1971, Act I, p. 20.
- (11) John LAHR, "Artist of the outrageous", Introduction to *What the Butler Saw*, New York, Grove Press, 1970, p. XI.
- (12) *Un Fil à la Patte*, *op. cit.*, Acte I, sc. 16, p. 135.
- (13) *Un Fil à la Patte*, *op. cit.*, Acte III, sc. 4, pp. 183-5.
- (14) *La Dame de chez Maxim*, *op. cit.*, Acte III, sc. 20, p. 507.
- (15) *La Puce à l'oreille*, Paris, Editions Garnier, *Théâtre complet*, Tome III, 1988, Acte II, sc. 14 & 15, pp. 622-4.
- (16) *Occupe-toi d'Amélie*, *op. cit.*, Acte II, sc. 4, pp. 781-2.
- (17) John LAHR, *op. cit.*, p. XI.
- (18) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act II, pp. 80-1.
- (19) *Un Fil à la Patte*, *op. cit.*, Acte I, sc. 13, p. 131, sc. 20, p. 145.
- (20) *Un Fil à la Patte*, *op. cit.*, Acte III, sc. 5, p. 188.
- (21) *Loot*, *op. cit.*, Act I, pp. 37-9.
- (22) *Loot*, *op. cit.*, Act II, p. 72.
- (23) *Loot*, *op. cit.*, Act II, p. 84.
- (24) *Un Fil à la Patte*, Acte I, sc. 8, p. 123 ; Acte II, sc. 12, p. 166.
- (25) *La Dame de chez Maxim*, *op. cit.*, Acte III, sc. 2, p. 446, sc. 14, p. 482.
- (26) *Loot*, *op. cit.*, Act I, p. 13.
- (27) *Un Fil à la Patte*, *op. cit.*, Acte II, sc. 12, p. 166.
- (28) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act I, p. 28.
- (29) John LAHR, *op. cit.*, p. XI.
- (30) *Occupe-toi d'Amélie*, *op. cit.*, Acte III, sc. 4, p. 867.
- (31) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act II, p. 86.
- (32) *Loot*, *op. cit.*, Act II, p. 62.
- (33) *Occupe-toi d'Amélie*, *op. cit.*, Acte III, sc. 5, p. 871.
- (34) *Loot*, *op. cit.*, Act II, p. 62.
- (35) John LAHR, *op. cit.*, p. XIV.
- (36) Maurice CHARNEY, *Joe Orton*, London, MacMillan, 1984, p. 100.
- (37) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act I, p. 13.
- (38) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act II, p. 57.
- (39) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act II, pp. 67-8.

M. PRUNET
ORTON ET FEYDEAU OU LE VAUDEVILLE TRAVESTI

- (40) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 24.
- (41) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 84.
- (42) Janet WATTS, "All men are homosexual", *The Observer*, November 2, 1986.
- (43) Anthony EASTHOPE, in Janet Watts, *op. cit.*
- (44) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.*, p. 67.
- (45) *The Orton Diaries*, edited by John Lahr, London, Methuen, 1986, p. 125.
- (46) John LAHR, *op. cit.*, p. XX.
- (47) Maurice CHARNEY, *op. cit.*, p. 125.
- (48) *What the Butler Saw*, *op. cit.*, Act II, p. 92.
- (49) C.W.E. BIGSBY, *op. cit.*, p. 70.