

Cocteau et (la) *Parade*

Pierre Gobin

Volume 15, Number 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036686ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036686ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gobin, P. (1979). Cocteau et (la) *Parade*. *Études françaises*, 15(1-2), 159–173.
<https://doi.org/10.7202/036686ar>

cocteau et (la) *parade*

PIERRE GOBIN

« Certes, M. Cocteau est doué ; mais à son don il faut désormais qu'il se voue », écrivait Henri Ghéon dans la *Nouvelle Revue française* pour rendre compte de *la Danse de Sophocle*, plaquette de poèmes habiles mais dérivatifs de 1912-1913¹. On croirait lire le bulletin trimestriel d'un brillant fumiste que le professeur entend rappeler à l'ordre. Vers le même temps, le jeune poète, « dernière... (incarnation de)... l'enfant génie », et qui avait aussi cherché sa voie du côté des arts du spectacle recevait une injonction bourrue de Serge Diaghilev : « Étonne-moi ! »

Ces coups de semonce furent suivis d'une *mue* s'exerçant à la fois dans le sens d'une plus grande rigueur et dans celui d'une plus grande audace ; Cocteau accepte de « s'ouvrir à l'invisible » — tout en conservant le goût de la pirouette et du

1. Dans le *Journal d'un inconnu*, Cocteau vieilli, après avoir tenté de cacher au public les œuvres du « Cocteau avant Cocteau » pour employer l'expression de Bernard Delvaile, avouera qu'il avait publié *la Lampe d'Aladin*, *le Prince frivole*, *la Danse de Sophocle*, trois niaiseries ».

jeu d'esprit² — mais il s'efforce de contrôler « scientifiquement » ou du moins attentivement l'observation de son expérience : bref, il se constitue en « bureau central des phénomènes »³ pour rassembler, analyser, et rapporter ce qu'il perçoit dans un univers dont la plupart des humains demeurent exclus mais au sein duquel il n'a pas craint de s'aventurer. Que l'accès à l'insolite résulte d'une grâce, d'un talisman ou d'une « machine » est une question qui demeure ouverte⁴. Ce qui m'intéresse ici plutôt que les modalités d'invocation des « phénomènes » — dont Cocteau tentera à plusieurs reprises de tenir un relevé, du journal d'*Opium* au *Journal d'un inconnu* qui pourrait aussi bien être le journal d'une navigation en des mers inconnues — c'est la façon dont lesdits phénomènes sont traduits à l'intention des mortels qui n'ont pas commerce avec les « anges », qui ne savent pas décrypter les messages médiumniques⁵, qui n'osent pas endosser le scaphandre ou la combinaison pressurisée offerts par certaines techniques de dérèglement des sens.

Pour reprendre l'opposition établie par Lukacs en sa jeunesse, c'est l'étude des *formes* de l'œuvre de Cocteau plutôt que la spéculation sur son *âme* qui permet de fonder un discours critique, en ce cas plus qu'en aucun autre, malgré les apparences, malgré l'exemple de trop de « témoins » ou d'« interprètes ». On sait que Cocteau considère toute son œuvre en tant que poésie (poésie de cinéma, poésie graphique, poésie critique aussi bien que poésie de roman et poésie de théâtre, voire « poésies » tout court). Ce faisant il invite, et

2. Comme lorsqu'il écrit dans le *Potomak* de 1913 : « Le matin, en te rasant, prends garde à ne point te couper les antennes. »

3. *Le Potomak*.

4. Ainsi Milorad, dans le *Cahier Jean Cocteau* n° 6 s'interroge sur la rencontre d'une volonté ascétique et d'un abandon à la drogue dans l'exploration de l'inconscient et son expression en figures littéraires et picturales relevant de l'analyse psychocritique.

5. Non seulement les Philistins qui lisent seulement les lettres initiales de la phrase « Madame Eurydice Reviendra Des Enfers » et à qui Cocteau joue un tour de collégien mais aussi les esprits critiques moyens, les *non-poètes* qui ont besoin que le message « pur » soit étoffé en utilisant toutes les ressources de la communication.

bien avant les recherches récentes en *poétique*, à considérer toute sa production comme relevant de la sémiotique généralisée. En attendant les travaux collectifs et interdisciplinaires qu'appelle l'œuvre de cet homme-orchestre, « Paganini du violon d'Ingres » on peut s'efforcer de dégager quelques éléments à la fois originaux et quasi paradigmatiques de cette production, en ce qu'elle *manifeste* (« les phénomènes »), en ce qu'elle *postule* (« le bureau central »)⁶. Je crois que les points-clés à considérer en premier lieu nous sont proposés par les arts du spectacle et de l'exécution : « avec les musiciens », poésie de cinéma et poésie de théâtre, surtout cette dernière qui unit complexité et contingence, fait appel à un « faisceau sensible » et à « une épaisseur de signes », et s'articule nettement en « production textuelle » et production spectaculaire.

Parmi la « poésie de théâtre », un cas retient particulièrement l'attention, celui de *Parade*. En effet, ce « ballet réaliste » est un cas-limite en même temps qu'un exemple focal. Cas-limite par sa brièveté (le texte occupe moins d'une page de l'édition Marguerat dite des œuvres complètes⁷), par la modestie relative de l'apport de Cocteau (les historiens de la musique décrivent *Parade* comme une œuvre de Satie, les critiques d'art ne parlent souvent que de Picasso, et je gagerais volontiers que les ouvrages traitant de chorégraphie citent Léonide Massine en premier lieu, avec peut-être une mention pour Diaghilev et ses Ballets Russes ou pour les Fratellini⁸, par son aspect d'« événement bien parisien », qui privilégie la mondanité des « phénomènes » Cocteau, Picasso, Satie, (en qui l'on voit des artistes visant à épater le bourgeois, suscitant

6. C'est ce qu'exprime précisément J.M. Magnan dans son article sur les *Chevaliers de la table ronde* : *Cahier J. Cocteau, n° 5, Jean Cocteau et son Théâtre*, 1975 p. 39-48, « Donner forme à l'informe et le rendre visible à tous. » Magnan examine le porte-à-faux entre la « parade » de l'œuvre et le « spectacle... à l'intérieur ».

7. Vol. VII, p. 303. Genève, Marguerat, 1946.

8. D'aucuns laissent entendre que les célèbres clowns furent pressentis pour cet événement (e.g. Guillaume Hanotaux, *Ces nuits qui ont fait Paris*, Fayard, 1971). Le programme ne le mentionne pas. En revanche, ils seront en vedette pour *le Bœuf sur le Toit*.

d'une part le mépris des « purs » de l'avant-garde comme Breton et ses fidèles ou des « clerics » tels que Gide, d'autre part la hargne des bien-pensants et des patriotes⁹⁾ par son ambiguïté même (nous verrons tout à l'heure qu'elle est calculée et esthétiquement stimulante ; mais dans l'immédiat elle se présente comme confession et provocation au scandale). Jean-Louis Barrault a beau estimer qu'à propos d'une création théâtrale « le scandale n'est jamais délibéré »¹⁰, Cocteau lui-même dans une lettre à Paul Dermée, directeur de la revue *Nord-Sud*¹¹ jouer la surprise devant la « pile de malentendus, d'incultures, d'insensibilités » dont ses amis et lui sont accablés lorsque les « critiques s'acharnent sur (eux) sans avoir vu ni entendu l'œuvre », et tenter une rapide mise au point écrite, *Parade* semble à peine relever d'une poésie autre que celle de l'événement.

Pourtant il convient de la tenir pour un exemple focal, du point de vue de l'histoire littéraire, de la sémiologie générale et de la sociocritique, et pour une réalisation programmatique offrant un accès privilégié aux formes de l'œuvre de Cocteau (encore presque entièrement à créer) et à l'univers du poète.

De *Parade* comme résumé de la *mue* de Cocteau, programme de sa future évolution, et clé symbolique de son univers je ne parlerai guère. D'autres se sont livrés à un examen des motifs que propose le ballet-réaliste¹² ou en ont appliqué

9. Nous sommes le 18 mai 1917, en pleine guerre, et les affaires vont mal. Une révolution en février (mars) a déjà secoué l'allié russe, la campagne des sous-marins allemands gêne l'arrivée de renforts et de ravitaillement, certaines unités françaises démoralisées par la boucherie inutile d'offensives mal conduites se sont mutinées. Malgré le fait que les recettes de *Parade* soient affectées à des organisations de secours et de charité, le spectacle se présente comme un défi aux malheurs des temps.

10. Dans *Souvenirs pour demain*, à propos des *Paravents* de Genet.

11. Numéro 4-5, juin-juillet 1917. Ce texte est repris dans le précieux petit recueil d'André Fermigier, *Jean Cocteau entre Picasso et Radiguet*, Paris, Hermann, 1967.

12. Par exemple, Neal Oxenhandler, dans *Scandal and Parade : The Theatre of Jean Cocteau*, New Brunswick, New Jersey, 1957,

les *éléments*, retrouvés à travers d'autres œuvres, à une analyse de type psychocritique¹³. Leurs propositions me semblent à la fois irréfutables et incomplètes. Irréfutables parce que percevant une unité vivante derrière les apparentes contradictions, les paradoxes, les effets d'ironie, les jeux de la censure et de l'expression. L'analyse poussée du terme même de *Parade* arriverait sans doute à conclure qu'il veut dire tout ce qu'il peut dire, « littéralement et dans tous les sens » comme disait Rimbaud à propos de sa propre production : à savoir l'association d'exhibitionnisme et de pudeur, de provocation et de repli, d'agressivité et d'arrêt, d'audace et de retour à l'ordre que l'on décèle dans la production du poète-Cocteau et dans la personnalité de Jean. Parader, c'est faire valoir dans le cadre d'un rituel strict, c'est se faire voir en défilant comme les grenadiers de Frédéric II ou les modèles de Coco Chanel. C'est offrir aussi des séductions intouchables (et souvent androgynes, malgré leur masculinité ou leur féminité accentuées, parées, mises en montre). Une parade c'est encore une défense directe et précise, réplique à une « botte » de duelliste ou à une attaque de joueur d'échecs. Là encore rigueur et aléa se combinent, de même que la singularité du « coup » s'inscrit dans la multiplicité de combinaisons offertes par la règle, et que la violence est stylisée en antagonisme ludique. Mais de telles considérations pour prendre leur sens devraient se situer dans une étude d'ensemble du poète *singulier*, et dans un essai de critique dialectique s'appuyant sur la dichotomie que le poète lui-même perçoit entre le singulier-sujet (dont il est héros et héraut) et le pluriel-objet (qui tente sans cesse de le réduire, de l'assimiler, de le « digérer » mais impuissant doit le maudire, le persécuter, le « vomir »)¹⁴. On pourrait ainsi par exemple comprendre son affinité avec un Nietzsche (dans son temps,

ouvrage déjà daté mais pénétrant et stimulant dont le titre résume bien le propos.

13. Notamment Milorad dans plusieurs articles des *Cahiers Jean Cocteau*.

14. Le poète sujet est d'ailleurs lui-même objet pour l'autre dont il sollicite l'attention, espace, temps, personnage dédoublé stratifié ou fantomatique ; il peut prêter au « pluriel » sa voix sous forme d'énoncés gnomiques ou oraculaires, sa figure reconstruite par machine, voire livrer son champ mythique à des idées reçues.

et hors de son temps, *unzeitlich*), le long malentendu de ses relations avec Gide d'une part, avec Éluard de l'autre, et même — sans pour autant invoquer ses préférences sexuelles — l'extraordinaire attraction/répulsion qu'il a exercé sur les « anges » de son entourage¹⁵. Cela nous entraînerait loin de l'ici et du maintenant du spectacle donné au Châtelet en 1917.

Si le canevas de *Parade* est bref, et déconcertant, le public ne manquait pas d'indices qui comme les notes de travail remises à Satie « n'avaient rien d'humoristique... (mais) insistaient au contraire sur *le verso de notre baraque foraine* »¹⁶. Le spectacle se situe à la charnière d'une actualité, celle de *l'esprit nouveau* (l'entreprise est appuyée par Apollinaire qui va bientôt faire jouer les *Mamelles de Tirésias*) et d'une tradition, celle de la « baraque foraine » avec son « envers ». Si les novateurs envisagent des aménagements radicaux de l'espace scénique, comme la construction d'une galerie de jeu autour de l'arène où sont placés les spectateurs¹⁷, et s'ils rêvent de « (marier)... comme dans la vie les sons les gestes les couleurs les cris les bruits.... », la tradition impose la matérialisation du « quatrième mur » puisque la parade se donnait *devant le rideau. C'est le quatrième mur-rideau qui établit la clôture et distingue la parade, amorce « publicitaire » de la représentation* dont elle donne un échantillon et souligne les ressources (en tant que spectacle plutôt qu'en tant que production littéraire) *de la représentation proprement dite* : « le spectacle est à l'intérieur »¹⁸.

15. Ces trois exemples permettraient de clarifier la relation du poète avec la collectivité, ainsi que les formes de son engagement dans la société du XX^e siècle. On pourrait, à titre d'analogie, évoquer aussi le curieux essai qu'il a consacré à Rousseau dans le *Panorama critique* de la N.R.F.

16. Lettre à Paul Dermée in Fermigier, *op. cit.* [*loc. cit.*].

17. Apollinaire, dans le prologue des *Mamelles*, envisage « Un théâtre rond à deux scènes, une au centre, l'autre formant comme un anneau autour des spectateurs. »

18. Certes pour Apollinaire, comme pour les partisans du cirque ou de l'arène — dont Cocteau qui nous en donne une évocation ravie dans *Portraits-souvenirs* — il y a une aire de jeu au centre de la couronne de spectateurs, et « le spectacle est à l'intérieur » ; mais ce

Dans la tradition des spectacles, la parade est bien vivante en 1917¹⁹. Mais dans la tradition littéraire, elle n'a connu qu'une notoriété douteuse, au XVIII^e siècle, avec la prise en charge des *vraies parades* fonctionnelles (parades — amorces si l'on veut, héritant du prologue devant le rideau, du cri de la sotie, du boniment du bateleur, du défilé par les rues de chars annonçant la représentation close sous la tente ou dans le théâtre) par des écrivains ingénieux luttant pour aider le théâtre de la Foire à tourner les obstacles et les censures que lui suscitaient les comédiens français. Aux parades publiques de la Foire avaient du reste succédé des parades privées (ou *pseudoparades*) différant peu des proverbes ou des divertissements des théâtres de société, c'est-à-dire des jeux où acteurs et public étaient interchangeables²⁰. De Lesage à Carmonnelle on peut suivre cette évolution qui passe en gros par d'Orneval, Piron, Moncrif, Collé, et qui va vers une identification croissante de la parade avec des groupes sociaux aristocratiques ou mondains et des structures artistiques littéraires. Même le « genre poissard » qui tente de « faire peuple » en épiçant la parade de vulgarité plus corsée encore est très littérairement concerté et se joue devant des sociétés fermées, aptes à défier les censures institutionnelles.

Le XIX^e siècle, époque où les classes sont substituées aux ordres ou aux sociétés, et où les cénacles littéraires se resserrent autour de l'intelligentsia à l'exclusion des « gens du monde », ne connaît plus la parade littéraire (ou pseudo-parade). Pourtant la parade-amorce subsiste sur le Boulevard du Crime ou ailleurs comme divertissement populaire. L'habileté de Cocteau consiste à reprendre en faisceau les schémas de la parade-amorce, et à les relittériser, ou plutôt à leur

spectacle postule une clôture physique globale qui inclut les artistes et le public, la tente ronde opposée à la baraque plus ou moins cubique.

19. J'ai moi-même enfant vers 1939 assisté à des parades qui se donnaient lors de foires régionales sur le mail ouvert de villes du centre de la France.

20. Cette question n'a pas encore été étudiée en détail, comme le rappelle opportunément Henri Lagrave (*le Théâtre et le public à Paris, 1715-1750*, Paris, 1972).

rendre un prestige qui fait appel à des ressources artistiques modernes en même temps qu'il se fonde sur une « société » restaurée du moins momentanément.

L'appel aux ressources artistiques ne postule pas leur « mariage » comme chez Apollinaire mais leur « collaboration ». Il ne vise pas à constituer un *Gesamtkunstwerk* ou un théâtre total avec un maître d'œuvre dominateur, qu'il soit musicien comme Wagner, poète comme Claudel, voire *Régisseur* ou metteur en scène comme Gordon Craig ou Meyerhold. Mais, si Picasso, Satie, Massine ne sont pas invités à assumer la responsabilité majeure de l'entreprise — l'initiative, en tout état de cause revenant à Cocteau — ils sont étroitement associés à la conception esthétique de *Parade* et leur contribution renforce l'apport du poète « verbal » en situant le spectacle dans le domaine de la sémiotique générale : les éléments visuels (picturaux et chorégraphiques) et auditifs ont un *impact* immédiat, pratique, *cumulatif* et des *implications* théoriques à long terme *révolutionnaires*. De l'impact pratique, je ne dirai rien, me contentant de rappeler les effets de scandale et d'humour déjà évoqués (le « cheval de Fantômas » produit d'une réalisation maladroite par les cartonnières de la maquette de Picasso, l'introduction parmi les instruments à clavier de la machine à écrire Underwood)²¹. Les implications théoriques sont plus subtiles. Essayons de déterminer comment sur le canevas de Cocteau s'articulent les traductions, les médiations et les projections de ses collaborateurs. « Le décor, écrit Cocteau, représente les maisons à Paris un dimanche. Théâtre forain. Trois numéros de Music-Hall servent de Parade ». Plus loin il précise : « Trois managers organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent gros-

21. Pour les réactions du public voir Fermigier et Hanotaux (*loc. cit.*). La plus remarquable à mon sens c'est le commentaire du spectateur déclarant à sa femme en sortant : « Si j'avais su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants. » — parole susceptible d'une lecture profondément ironique, qui sera en partie la base de la *Noce Massacrée* ou les *Mariés de la Tour Eiffel* et permet de comprendre le *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac.



Parade. Leonide Massine : le prestidigitateur chinois. Dessin de Jean Cocteau.

sièrement à le lui faire comprendre. Personne n'entre ». Sur ces indications, Picasso réalisa une vaste toile, dont la reproduction figure dans presque toutes les histoires de l'art moderne, et qui est désignée tantôt comme *rideau*, tantôt comme *toile de fond*. C'est qu'en fait elle est le rideau du « spectacle intérieur » (qui ne se lèvera jamais et toile de fond pour les numéros de la parade. Ce qu'elle « représente » est d'ailleurs aussi dédoublé, puisque les drapés d'un rideau cramoisi, à la fois ouvert et « retombé » encadrent une perspective de fausses ruines, et de colonnes inachevées — un vrai schéma pour Servandoni — et qu'en outre, devant ce rideau en trompe-l'œil évoluent des « personnages » qui correspondent à ceux des numéros de la parade (côté jardin) observés côté cour par un « public » composé de figures de comédie, groupées en « tableau vivant » à la Manet — la disposition étant à peu près celle du *Déjeuner sur l'herbe* — autour d'un « artiste » qui dévoile un « tableau », portrait tout à fait figuratif. Que ledit artiste soit à l'image de Picasso lui-même reste à démontrer ; mais les traces de ses « faires » passés sont présentes sous forme d'autopastiches d'Arlequins et d'Isabelles des périodes rose ou bleue ; par surcroît une parodie tendre des traditions du cirque et de la parade ainsi que de contextes culturels où ces divertissements fleurissaient (la « fête galante », la « folie » avec fausses ruines, etc.) et de ce que faute d'autre terme j'appellerai l'intertextualité mythique qui les sous-tend²² (ainsi le cheval qui broute côté cour a des ailes comme Pégase ; mais c'est une mère tendre qui lèche son poulain nouveau-né ; l'écuyère — traduction de la Petite Fille américaine a aussi des ailes comme les anges ; une échelle en perte d'équilibre conduit aux combles ou peut-être au filin où doivent évoluer les funambules ; le Chinois n'est pas présent mais l'exotisme

22. Un problème fascinant s'ouvre ici, celui des rapports entre mythes collectifs et mythes privés. « L'intertextualité » du rideau de Parade renvoie à la fable d'une part aux souvenirs et aux fantasmes de Picasso et/ou de Cocteau, Satie, etc., de l'autre. Ce n'est pas le lieu de s'étendre sur cette question, à peu près inexplorée, sauf tangentiellement par O. Wirtz dans son étude intitulée *Jean Cocteau's Poetologische Theater*.

est évoqué par un Noir énigmatique — et oriental de par son superbe turban — au centre du décor. Le trompe-l'œil se trouve donc ici tendre vers ce que Cocteau appellera le trompe-l'esprit et nous introduire dans ce « mensonge » théâtral « qui dit toujours la vérité ». La partition de Satie est elle aussi un trompe-l'esprit révélateur. Si les numéros sont soutenus par un habile dosage d'allusions stylisées, respectueuses — ironiquement ? — d'une ligne *mélodique* sobre, et sèche, « le langage terrible » des Managers marque l'irruption de *bruits* déconcertants (bien que sirènes ou machines à écrire paraissent aujourd'hui des audaces modestes). Surtout la partition est fragmentée dans son déroulement, comme le sont les numéros de « ballet » (en fait nous avons un « gala des Incomparables », reposant sur la performance singulière, comme dans les *Impressions d'Afrique* de Roussel, ce que rendait Massine jouant le Chinois en mime et en prestidigitateur) et elle est clivée par la cohabitation de l'harmonieux et du discordant.

Les éléments de la chorégraphie rendent aussi cette association déconcertante. Outre les Numéros en effet, la présence des Managers qui « organisent la réclame » introduit dans le mouvement la participation du *décor qui bouge*, formule accidentellement découverte pour *Parade*²³, avec le cubisme grotesque du cheval, et qui sera systématiquement exploitée dans le *Bœuf sur le Toit* quelques années plus tard.

Ainsi, chacun des éléments du spectacle exploite à sa manière les implications du scénario ou du terme même de « parade », un constant ferrailage, une incitation qui se dérobe, une promesse et une feinte. Mais *qui* se livre à ce jeu d'allumage, et pour le compte de qui ? À la régression quasi infinie du décor, où le quatrième mur n'est peut-être que le deuxième, des phrases musicales où le rythme se substitue à la

23. « ... leur danse était un accident organisé, des faux-pas qui se prolongent et s'alternent avec une discipline de fugue. Les gênes pour se mouvoir sous ces charpentes, loin d'appauvrir le chorégraphe l'obligeraient à rompre avec d'anciennes formules, à chercher son inspiration non dans ce qui bouge mais ce qui autour de quoi on bouge, dans ce qui remue selon les rythmes de notre marche » (Cocteau, lettre à Paul Dermée).

mélodie et le bruit de machines au tempo des instruments, des numéros qui sont à la limite de la danse et de l'illusionnisme, vient s'ajouter une série de dérobades qui « couvre » toutes les autres en refusant la responsabilité qu'elle prétend assumer. En effet si les Numéros sont offerts « en direct », chaque artiste confondant pour un instant personnage, *persona* et personne, et se livrant au public, cette naïveté ne doit pas être tenue pour simplicité, transparence ou innocence²⁴. En outre les trois figures de la Parade traditionnelle, Gilles ou Pierrot astral, Isabelle ou écuyère, Arlequin coloré et masqué, que l'on pourrait reconnaître sous leur figure nouvelle après l'extension de Bergame aux dimensions du monde et le dédoublement de l'athlète blanc, sont coiffées de trois médiateurs anonymes et grotesques. La parade était publicité pour un spectacle ; mais voilà qu'on en « organise la réclame ». Et les Managers incapables doivent s'effacer devant une « Direction » anonyme qui *se réserve le droit* de manipuler encore le spectacle²⁵ : la frustration se trouve donc portée à son comble et rejoint celle, métaphysique, du narrateur du *Songe d'un curieux* de Baude-laire : La toile était levée et j'attendais encore.

L'échec des efforts des Managers pour persuader le public que l'*amorçe* du spectacle n'est pas la *totalité* du spectacle et que la toile pourrait bien se lever n'est pas seulement l'indication d'une rupture dans la communication ou l'illustration d'une esthétique de la discontinuité et de l'étonnement. L'assimilation du préspectacle au spectacle postule que les récepteurs ont déjà parcouru plus de la moitié du chemin et que la fonction phatique²⁶ de la communication théâtrale est

24. « Le Chinois y était capable de torturer des missionnaires, la Petite Fille de sombrer sur le *Titanic...* » (Lettre à Paul Dermée). Nous verrons plus loin la portée idéologique des clichés associatifs.

25. On songe ici l'ambiguïté de « directeur » Hinckfuss dans *Ce soir on improvise* de Pirandello ou à l'affiche de *My Fair Lady*, où Eliza est une marionnette dont Higgins tire les ficelles. Mais Higgins lui-même est manipulé par Shaw qui est peut-être manipulé ..

26. J'emploie ici le schéma de Jakobson dans *Essais de linguistique générale*. On se souvient que la fonction poétique a trait au « message » même, l'émotive à l'émetteur, la conative au récepteur, la phatique au circuit ou vecteur. La référentielle et la métalinguistique (monde des objets, et codes) ne nous concernent pas ici.

subordonnée à un retour du conatif, à une prise en charge par les récepteurs-spectateurs de la décision quant à ce qui constitue le message. Est spectacle ce que les spectateurs tiennent pour spectacle, malgré toutes les avances des promoteurs et le fait que les artistes paient de leur personne. Or cette participation de la cité et du monde à la définition des conditions de clôture du théâtre, de l'univers du discours constitué par l'œuvre, et de l'univers psychique (hypothétique) des artistes (personnages) est historiquement et idéologiquement fondée, qu'elle soit positive ou négative. C'est ici que la mise en situation historique et l'analyse sémiotique de *Parade* rejoignent l'articulation sociocritique de l'œuvre d'art par rapport au référentiel et en fonction des niveaux de l'idéologie. Il s'agit bien d'un ballet *réaliste*. Il s'agit bien d'une *parade*. Dans les spectacles du XVIII^e siècle, à la Foire, chez les Italiens, sur les théâtres de Société — chez Lesage, Gueullette, Moncrif — c'étaient les spectateurs qui, criant les répliques, chantant les couplets, projetaient leur attente sur les acteurs censurés par décret des comédiens français, privilégiés de l'idéologie dominante ²⁷. Il y avait participation « positive ».

En 1917, le spectacle « sans âge » des artistes est replacé par la réclame des Managers dans le contexte des pressions idéologiques exercées par le pouvoir. Le public peut réagir de deux façons opposées et complémentaires mais cette fois négatives toutes deux. Il peut de façon disciplinée et patriotique obéir à l'injonction du gouvernement : « taisez-vous, méfiez-vous, des oreilles ennemies vous écoutent » ; dans ce cas, toute invitation à participer est repoussée, il y a fermeture défensive et rupture du circuit de la communication par hypertrophie du conatif. Cette attitude correspond à l'assimilation des figures énormes et tonitrueuses des Managers à la menace du *kolossal* adversaire pangermaniste. Cocteau conservateur et patriote a en quelque sorte encouragé cette assimilation par

27. On retrouve le même processus à Guignol où les enfants du public prennent en charge les propos de marionnettes muettes, mais aussi prennent la parole pour eux-mêmes, passent du statut d'*in-fans* à celui de partenaire à part entière dans le domaine culturel (idéologie générale) ; cf. aussi Michel Beaujour, *le Jeu de Rabelais*.

ses dessins parus dans *le Mot* où les Eugènes avides et conquérants sont coiffés de casques à pointe. Le public moyen identifie Eugènes/« Kubistes »/ennemis féroces de la France. Les Managers sont alors des Boches. Mais le public peut aussi fermer le circuit plus tôt encore (ou plus tard). En ce cas il donne raison à Cocteau « l'anarchiste », à l'avant-garde frondeuse, à ceux qui pour fêter la première révolution russe et saluer la libération des danseurs alliés ont pavoisé le théâtre de drapeaux rouges. Les Managers sont alors des capitalistes agressifs, des militaristes (de quelque patriotisme qu'ils se réclament), des figures de l'idéologie dominante en France même. L'injonction du gouvernement s'applique au gouvernement lui-même à l'ennemi « de l'intérieur », et neutralise le « message » prétendu. Ainsi les schèmes scéniques traduisent et modulent la tradition d'un genre mineur et démodé, paralittéraire, para-artistique, en les plaçant au centre de l'actualité, là où poétique et politique convergent. Ils projettent également sous une forme parodique et ludique les hantises profondes d'une société aliénée, en proie à la guerre totale.

La création de *Parade* constitue donc bien quelque chose d'extraordinaire : il s'agit à la fois d'une manifestation voyante et de l'indice d'une mutation profonde, dans les structures artistiques et dans leur relation avec la société.

La métaphysique de la déception, de la frustration dans la communication théâtrale, qui sous-tendait implicitement le jeu de la coquetterie au XVIII^e siècle, collectif mais masqué, qui était exprimée comme angoisse individuelle par les poètes du XIX^e, du point de vue du spectateur chez Baudelaire, de celui de « l'histriion » chez Mallarmé²⁸, est pour le XX^e siècle articulée au niveau de la production spectaculaire, et traduite de façon concertée par une collaboration prestigieuse des arts.

En même temps, l'alliance des élites mondaines et de l'intelligentsia qu'avait connue l'Ancien Régime se trouve momentanément reconstituée ; et, ce qui compte bien davantage, ce public « vedette » traduit à son tour (à son insu certes)

28. Respectivement dans *le Rêve d'un curieux* et *le Pitre châtié*.

les hantises profondes d'une société, hantises qui ne se feront jour nettement qu'une génération plus tard, avec le théâtre de l'absurde d'une part, le théâtre-sup « événementiel, ciselant et crépitant » de Lemaître.

Cocteau, Satie, Picasso et Massine avaient-ils pleinement conscience de la portée de leur entreprise ? À certains égards, cela ne fait guère de doute. Cette manifestation a valeur de manifeste, provocation au scandale ou coup d'éclat *étonnant*. Par ailleurs chemin faisant l'œuvre évolue, s'enrichit, à la fois par la collaboration des arts et par la prise en charge intelligente des accidents. Enfin les implications pessimistes de la frustration sont compensées par un allant, une gaîté, une confiance qui vont avec la création que l'on sait réussie.

Mais les créateurs n'auraient sans doute pas prévu que deux générations plus tard *Parade* étonnerait encore New York ²⁹. Ils auraient peut-être été pris de fou-rire devant les interprétations que je leur prête comme devant « le cheval de Fantômas ». Mais enfin, on ne prête qu'aux riches.

29. Le 22 mars 1973, le Joffrey Ballet a créé l'œuvre au New York City Centre. Cf. Arnold K. Peters, Situation de Jean Cocteau aux États-Unis, *le Théâtre : Cahier Jean Cocteau* n° 5, p. 120.

THEATRE DU SOLEIL
THEATRE DE LA COMMUNE

LES CLOWNS



élysée montmartre
72 bd de Rochechouart, Paris-18 métro Anvers
à partir du 26 janvier 1970

tous les soirs à 21 heures
sauf jeudi et dimanche
matinée jeudi à 15 heures

prix des places :
collectivités et étudiants 9 francs
location par téléphone : 258 26 45