Scripturalité du corps et non-sens de l'amour dans *l'Hermine* et *Le Scénario* de Jean Anouilh

Élie Sosthène NGANGA*

Résumé
À travers L'hermine et Le scénario, la poétique théâtrale de Jean Anouilh consacre un champ large à la thématique du corps féminin et son corollaire l'amour. Le corps n'est plus simplement le lieu de construction de l'identité individuelle, mais comme espace symbolique sur lequel se pose le regard. Il est objet de désir et sujet désirant qui ne peut se réjouir que dans le contact charnel avec l'autre. L'esthétique du corps chez Jean Anouilh transcrit finalement l'absurde, le non-sens de l'amour, celui-là qui ne peut bénéficier que d'un intérêt matérialiste pour s'assouvir. Et si les vrais sentiments d'amour peuvent être à l'antipode de l'insincérité, la mort est l'ultime rançon qui dédouane les cœurs qui languissent. L'article entend ainsi démontrer qu'à des degrés divers, l'écriture théâtrale de Jean Anouilh est loin d'une apologie de l'abject ou de l'immoralité sexuelle La dimension sensuelle devient plutôt une stratégie et un choix dans la construction de l'identité écorchée du sujet féminin dans un espace social qui le confine dans une vision stéréotypée et réifiée.

Mots clés
Corps, sujet, Théâtralité, Non-sens, Amour, Identité, Femme.

Abstract
L'Hermine and Le Scénario, Jean Anouilh's theatrical poetics devotes a wide field to the theme of love and its corollary to the female body. In fact, the body is no longer simply the place of the construction of the individual identity but it appears as a symbolic space on which the gaze is placed, and in this sense; it is an object of desire and a desiring subject who can only rejoice in carnal contact with the other. The aesthetics of the body finally transcribe the nonsense of love, the one that enjoys materialistic interest and hypocrisy. And if true feelings of love can be

*Faculté des lettres et sciences humaines, Université Marien Ngouabi, Brazzaville (Congo).

at the antipode of insincerity, death is the ultimate alternative for all languishing hearts. The article intends to demonstrate that, the theatrical writing of Jean Anouilh is far from an apology for the abject or sexual immorality, the sensual dimension of the body is rather a strategy and a choice of writing in the construction of the skinned identity of a female subject in a social space which is often confinedit in a stereotyped and reified vision.

Keywords
Body, subject, theatricality, nonsense, love, identity, woman.

Introduction

Deleuze écrit : « Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes » (Deleuze, 1970, p. 110-111). Pour Deleuze, interpréter en littérature signifie déchiffrer les signes que les corps émettent. Ces signes doivent être d'abord passés au crible comme des symptômes qui sont susceptibles de révéler bien d'autres signes. La sémiologie théâtrale fait du signe théâtral le creuset de toute intention, extension et interprétation. Mais au-delà même de l'aspect discursif, la théâtralité (Barthes, 1964, p. 41) offre bien d'autres possibilités de découverte de sens. Dans *l'Hermine* et *Le Scénario*, deux pièces de théâtre écrites entre 1961 et 1976, Jean Anouilh scrute le sens de l'amour impossible, du désespoir et de la déchéance humaine. L'écriture théâtrale s'inscrit sous la topique de l'intime, de la sensualité ; mieux de la corporéité féminine. Dans ce sens, elle montre de la chair et donne à voir ses besoins sexuels. La vastitude de ce programme laisse valoir une question fondamentale qui induit bien d'autres: comment se décrypte le langage du corps dans la poétique théâtrale de Jean Anouilh ? De quelle sensualité se charge- t-elle ? Quel est le contenu sémantique du non- sens de l'amour dans une écriture qui se veut avant tout description des faiblesses humaines? Pour bien répondre à ces interrogations, l'analyse sémiostylistique, laquelle prédispose que tout texte est un tout (Éco, 1999, p. 32) ; et qu'il est donc possible de découvrir des lieux de surgissement du sens sur les différents indices textuels (Ubersfeld, 1996, p. 25), éclairera la réflexion. Deux strates d'analyse configurent notre démarche. La première s'appuie sur la description du corps, espace de tension permanente dans l'espace théâtral de Jean Anouilh ; et la deuxième

tentera d'expliquer la facticité du désir d'amour, son non-sens ou l'impossibilité pour les personnages de vivre heureux dans un contexte social de crises permanentes.

Le corps dans *Le Scénario* et *L'hermine* s'investit de toutes les fonctions vitales. Il est désir, objet de séduction et source de tout rêve. L'image de la femme est autant sublimée pour devenir même le principe d'une écriture théâtrale qui cherche plus à suggérer qu'à dire**.** *Le scénario* fait prétexte en réalité à une histoire politique banale - celle d'Hitler qui vocifère à la radio pendant que les deux metteurs en scène, D'Anthac et Loubeinstein, cloitrés dans une auberge s'affairent à réaliser leur scénario, ignorant même que la mort les attend - pour faire valoir les accents d'amour, la marchandisation corporelle et le non-sens d'amour, thèmes de prédilection de la plupart d'œuvres épiques de Jean Anouilh.

Parallèlement, *L'Hermine* soulève des questions existentialistes en s'intéressant à la notion même de nécessité du fait d'aimer, quand la soi-disant relation amoureuse se trouve rongée par la misère sociale ou morale. Autrement dit, comment vivre, aimer et être heureux? Problèmes universels auxquels Jean Anouilh nous donne trois solutions : le renoncement ou la mort; une fuite dans l'irréel; l'acceptation et le compromis. Comme dans *Orphée et Eurydice* –autre texte de Jean Anouilh -l'amour dans *L'hermine*ne parvient à la pureté que dans la belle mort de l'être aimé. Avec l'assassinat de la Duchesse par exemple, Frantz se tire des mains des policiers grâce à un sang-froid étonnant, sauf que Monime ne l'aime plus et lui crie son dégoût : « laisse-moi, tu me fais horreur, c'est pour mon argent que tu l'as tuée. » *L'hermine*, p. 124).

L'argent ou plutôt l'absence de la richesse matérielle devient l'obstacle majeur à la réalisation de l'amour tant souhaité. La situation d'énonciation éclaircit davantage l'identité des locuteurs et « des circonstances données » (Stanislavski, 1995, p. 123). Le texte ne se soucie pas, en effet, de donner des réponses toutes faites aux questions d'amour, de suggérer des solutions, elle maintient l'illusion d'une « fiction théâtrale infrangible », d'une « illusion théâtrale, à l'intérieur même de la convention théâtrale » (Vinaver, 1993, p. 108).

1. Le corps comme espace de jouissance, de l'abject et du refus

Le scénario décrit substantiellement les cœurs rongés et déchirés par les inquiétudes d'amour ; et la vie des personnages est un vrai

cauchemar qui frôle à la fois le désir du suicide et celui de survivre. D'Anthac, cette autre victime d'infidélité conjugale, peut donc s'avouer vaincu par l'hypocrisie de cette autre Marie-Hélène dite Bas du cul: «quelle saloperie l'amour, merde ! Ah voilà la Comtesse Bas-du-cul » (Anouilh, 1976, p. 22).

En effet, la vie mouvementée de Marie Hélène est celle d'une femme qui trouve satisfaction à se livrer à tout venant, moyennant finance. L'affectation du substantif « Bas du cul » à une femme intègre le langage péjoratif, celui de la toponymie du corps où le bas corporel s'illustre comme objet du désir et d'exploitation directe. Le texte s'expose sans tabou et entend s'écarter de toute entrave éthique et morale pour assumer librement sa fonction métalinguistique. À la page 111, par exemple, le signifiant *cul* trouve toute sa cohérence sémantique dans la réplique du personnage d'Anthac : « cul du latin cullus - est un mot noble et vieux mot français qui n'a jamais fait peur à personne jusqu'aux pauvres bourgeois minables du XIXe siècle qui ont la grotesque idée de lui substituer le mot *derrière*.» (Le *scénario*, p. 11). Cette dimension pédagogique se justifie autant par le souci de pourfendre l'interdit à partir d'un langage pragmatique dénué de tout artifice et scorie. Décidément, *Le scénario* de Jean Anouilh nous livre un langage qui regroupe un maximum de répugnances sociales liées à l'intime : « la vérité est dans le cul.d'ailleurs la vérité fait toujours tomber sur le cul » pense la Duchesse (Anouilh, 1976, p. 113), etc.

Comme dans *l'Hermine,* le corps devient le lieu symbolique sur lequel se pose le regard de l'autre. Il inspire celui qui l'observe et l'oblige à agir, puisqu'il est espace de jouissance : « Marie-Hélène (elle dit drôlement avec un petit rire) : […] il me caressait, exprès [...] je crois que c'est ma honte qui l'amusait […] et puis aussi la façon dont il jouait avec moi dans les chambres. Pour moi, tous les gestes qu'il me demandait étaient simples – puisque je l'aimais [...] cela a été ma grande période de gloire » (Anouilh, 1976, p.76).

La honte s'impose comme image ondoyante et diverse. Elle renvoie à la nudité, à l'innocence des sentiments ; donc aux rapports intimes de D'Anthac et sa dulcinée, Marie Hélène. Comme oxymore, la honte est plutôt l'objectivation du désir inassouvi de l'être aimé, mais elle prend plus de valeur sémantique par son contenu péjoratif. Le fait que l'intimité soit considérée comme honte mérite égard et respect-gêne et honte entretiennent une complicité sémantique pour traduire quasiment la même réalité. Dans cette optique, la honte permet de cerner le sens même du préjugé social sur le sexe. Elle jouit ici d'une particularité, la

honte participe à la consolidation du désir et au sens d'agir, grâce auquel l'union conjugale est jugée possible. Comme métaphore, l'usage du signifiant honte permet de comprendre la relation du couple qui est d'une plasticité encombrante, un amour romantique qui connait autant de bégaiements que de sincérité et d'assurance ; il est moins sérieux. Umberto ÉCO au sujet de la métaphore comme *phénomène lexical* apporte une idée intéressante qui peut être appliquée dans le contexte d'énonciation du signifiant honte. Il souligne en effet :

« La métaphore réussie présuppose un contexte de référence et de relecture, très vaste. La métaphore apparait comme un phénomène lexical, mais ne dépend pas exclusivement du système du lexique. Parfois, un terme devient véhicule métaphorique, parce qu'il est inséré dans un syntagme minimal : c'est le cas pour *Chemin de notre vie* » (Éco, 1999, p. 169).

Le fait de dévoiler le sexe et de le qualifier de *honte* participe d'une autre volonté ; celle de violer l'interdit et de le situer à un niveau acceptable où ce qui fait honte procure plaisir et bonheur. Jean Anouilh expose un autre regard plus iconoclaste sur le déjà-connu : le sexe féminin. La dimension sensuelle du corps devient une alternative et un choix mimétique dans la construction de l'identité du sujet féminin, car l'exhibition de la nudité constitue dans le texte une des formes de dissidence et de quête d'une nouvelle individualité.

Outre les aspects descriptifs, le texte se charge de nombreuses indications qui renvoient à l'innocence du corps féminin avec des figures textuelles qui correspondent véritablement à la vie des personnages décrits. Quelques occurrences renvoient à la toponymie du bas corporel ; par exemple la réplique d'Anthac : « ah bon...nous, ce matin, on parlait du caleçon… le sexe, il l'a comme çà, lui.» (Anouilh, 1976, p. 86) ou celle de Loubenstein « -je fais le sexe ! Mnouchkine et Stella, ils baisent tout le temps » (Anouilh, 1976, p. 75).

Le caleçon étant connoté sexuellement, il est un objet qui exerce de l'influence sur D'Anthac. La jeune femme Stella a du pouvoir sur son corps et elle utilise tout ce qui est en son pouvoir pour le transformer en objet de désir. Chez Jean Anouilh, l'art plonge dans les tréfonds du corps humain pour construire une certaine poétique suscitant parfois la désapprobation du lecteur. L'espace grouille autant de personnages déçus, malheureux et désespérés qui ne croient plus en eux-mêmes et à la sincérité des sentiments. Ils sont épris de mondanité (beuverie, le luxe matériel, l'argent, la prostitution) pour tenter de résister et faire semblant d'exister comme les êtres normaux. D'ailleurs d'Anthac

proclame haut et fort : « j'aime bien les putains » (Anouilh, 1976, p. 112). La raison qu'il évoque est à la limite absurde, mais digne d'intérêt : « parce qu'elles ont le cœur entre les jambes. Pour la plupart des autres femmes, Dieu s'est trompé ! » (Anouilh, 1976, p. 112). Autrement, à défaut de celles qui peuvent être jugées correctes et justes, les femmes libres sont là pour panser les blessures du cœur, elles sont une alternative valable dans « cette putain de cœur ».

L'image de la putain est d'une sémantisation extrême. La putain renvoie à une vie sans entraves, une manière d'être et d'agir partout ailleurs. Le signifiant putain devient le *représentèm* doté de multiple sens. Et si la lecture du scénario permet d'établir un rapport médiat entre la guerre d'Hitler et le pseudo amour romantique, « la putain » peut dans ce sens renvoyer à la métaphore de la dictature hitlérienne ou au désordre mondial orchestré par les conflits mondiaux - première et deuxième guerre mondiale. Le renvoi aux chronotopes temporels et au discours d'Adolph Hitler peut être révélateur d'un contexte historique réel, et la guerre devient ce Bas-le cul (deuxième nom de Marie Hélène dans *Le scénario*) ou la merde virale qui empêche tout le monde à s'aimer, une espèce de *rhinocérite* (Ionesco) ou de *peste (*Camus), obstacles du bien- être social ou malheurs avérés des hommes épris de bonheur. Le théâtre français illustre de manière significative les images textuelles qui préfigurent une certaine réalité socio-politique. Ionesco, par exemple, dans *Le Rhinocéros,* évoque une espèce de maladie mortelle et grave, le Rhinocérite qui frappe les populations entières vouées à la mort. Par ricochet, bien de critiques ont vu dans le Rhinocérite le symbole du totalitarisme de Mussolini.

Albert Camus décrit également dans son récit, *La peste,* cette autre maladie causée par les rats dans la ville d'Oran, figuration textuelle de l'incapacité humaine ou des hommes politiques à trouver des solutions aux problèmes réels de leurs sociétés. Pour Anne Ubersfeld: « la fonction référentielle ne laisse jamais le spectateur oublier le contexte (historique, social, politique, voire psychique) de la communication et renvoie à un réel.» (Ubersfeld, 1996, p. 32).

Mais le théâtre ne peut se contenter de façon exclusive à l'auto-référentialité, la fable baigne dans la fiction ; et comme le souligne Patrice Pavis : « la pièce donc ne représente pas un univers, elle n'a pas de fonction référentielle, mais seulement poétique. » (Pavis, 2018, p. 92). Dans une certaine mesure, le langage de Jean Anouilh construit une certaine contradiction, un paradoxe formel qui situe l'esthétique du langage à un niveau d'«esthétique du désordre » (Grossman, 1996,

p.138-139). À ce niveau, il s'y dégage une tension permanente entre le texte et le lecteur qui, constamment, est convié à un «spectacle mental» autour du « dit »et du « non-dit ». Le « non-dit » peut avoir l'idée de ce qui est « impliqué, mais non exprimé, dans un énoncé ». (Robert, 2001, p. 305).

L'obscène (putain) serait donc une beauté qui émane de la laideur, mais cette laideur est bien dépendante de canons esthétiques passagers, d'une moralité versatile. Il apparaît donc dans cette poétique de l'abject une forme de « des-esthétisation » qui rompt avec une esthétique traditionnelle, pour prendre le parti de l'excès. Georges Bataille dans *L'érotisme* souligne à cet effet : « *c'est dans la souillure que se construit et se comprend l'érotisme* » (Bataille, 2003, p. 76).

En outre, le projet n'est pas autant d'accorder une place privilégiée à l'immoral ou à l'indécence sexuelle ; ce qui serait contraire à la démarche d'un dramaturge qui de tout temps à chercher - à partir du théâtre - à construire une autre forme d'humanité et de nouveaux rapports sociaux. Aussi peut-on convenir que le sexe se constitue comme stratégie et choix d'écriture pour dire librement les choses, les exposer et quitte à dénoncer même leurs travers et abus. Le corps féminin soumet ainsi le lecteur à découvrir l'interdit, lequel oscille entre provocation et quête d'authenticité. Que Jean Anouilh pense au film-*Le Scénario*- dans son œuvre est déjà significatif ; mais c'est surtout la manière dont il utilise la séquence filmique à partir d'une réflexion scénique ou théâtrale qui est révélatrice d'une recherche esthétique et qui offre un paradigme important - l'intermédialité - de création littéraire. Le théâtre et le cinéma entretiennent ainsi des rapports de complicité et de complémentarité. Dans cette perspective, le texte offre un lieu d'échange, d'actualisation de différents discours sociaux, politiques et culturels. À l'instar de nombre de dramaturges tels que Marcel Pagnol, Jean Cocteau ou Marcel Achard qui avait travaillé pour le cinéma de nombreuses fois, comme scénariste, dialoguiste ou réalisateur, Jean Anouilh avec *Le scénario* expose avec bonheur l'expérience du cinéma dans le texte.

2. Le sens du non-sens de l'amour

L'amour dans l'espace textuel effleure l'absurde ou l'illusion de croire en sa réalité. La confiance et la fidélité s'effritent chez tous les couples qui se forment dans *Le scénario*. Ils tentent de s'aimer, mais aimer finalement, c'est faire l'expérience de la douleur ; mieux de la mort.

Ceux qui succombent sont à la fois justes et injustes, prostituées et commerçants, jeunes et vieux. L'argent est la principale cadence qui rythme les rapports de force déséquilibrés ; et son absence devient une faute grave ; voire un péché qui mérite rémission et punition. Ainsi croit Franz, dans *L'Hermine*, qu'en tuant la Duchesse, Monime (sa fiancée) pourrait être la principale héritière des richesses de sa tante ; et l'aider à devenir riche.

« Frantz - quand ta tante mourra, tu seras riche.

Monime – pourquoi dis-tu cela ? Nous ne devons pas souhaiter sa mort.

Frantz- Nous pouvons souhaiter notre bonheur. Et c'est la même chose Monime si tu veux que nous aimions, tu souhaiteras sa mort, chaque matin comme une prière. » (Anouilh, 1981, p. 125).

La mort, instrument de libération contre la misère, devient la condition sine qua non pour la réalisation du bonheur tant rêvé. Comme principe catalyseur de tout rêve, l'argent devient le garant de toute affectivité et amour, quitte à sacrifier les êtres indésirables. Avec Franz, l'amour se dénude de son sens réel pour devenir simple illusion. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre sa réplique « tu souhaiteras sa mort, chaque matin comme une prière ». Mais comme une espèce de malédiction, l'argent tant rêvé s'éloigne de lui et l'amour se compromet par sa cupidité; et le couple (Franz et Monime) devient une espèce de terreau de grands malheurs.

La poétique théâtrale de Jean Anouilh restitue une suite de frustrations (déceptions, haine, dégoût, infidélité...) et de trahisons qui conduit à l'éclatement des couples. Ils ne peuvent s'aimer, ni se marier par le fait de la différenciation de leur situation sociale - paradoxe pauvre/riche - ou par le fait d'un manque de sincérité. Comme dans le théâtre de Samuel Beckett - Nous pensons à *Oh les beaux jours* avec Winnie et Willie (un amour plus fantaisiste que réel). Nous pensons également au rapport conflictuel entre Hamm et Clov dans *Fin de partie* - où l'amour est un signifiant au contenu vide, tout sentiment affectif s'émoustille et est quasiment un leurre. Les personnages larvaires se diluent dans la dépression. Aussi pour tenter de survivre, ils ne font que parler : « on se frotte, on croit qu'on est deux. Et puis un matin, on se retrouve tout seul dans son sac de peau dont on n'était en fait jamais sorti. » (Anouilh, 1976, p. 22). Le langage devient une simple mécanique, et parfois une coquille vide. « Que j'avais du talent autrefois et que l'amour n'existait décidément pas. » (Anouilh, 1976, p. 24), répond d'Anthac à Marie - Hélène. La plupart des actants de Jean Anouilh sont porteurs d'une

psychologie sans épaisseur qui corrobore véritablement le dessèchement moral ou l'absence des valeurs éthiques. On peut comprendre ce sentiment de déréliction qui caractérise la plupart des dramaturges dans cette période d'après - guerre. Chez Beckett, Ionesco ou Audibertti - avec le théâtre de l'absurde - le désir de tout changer est encore plus aigu. Selon Cornelius Castoriadis une phase de grande créativité et liberté est alors enclenchée dont bien de mouvements axés sur la polysémie et le refus d'un sens unique tel que le surréalisme sont apparus au courant du XX^{è} siècle. (Castoriadis, 1996, p .136).

Avec Jean Anouilh, au nom de l'argent, ses personnages sont prêts à prostituer leur dignité et trahir leur conscience ; c'est le prototype de l'homme moderne, l'homme en situation qui ne croit plus en rien, même en sa propre dignité. Tout périclite et se délite au nom de l'argent. La réplique de Loubenstein à D'Anthac est à ce niveau fort suggestive : « Nous sommes dans le monde moderne, c'est avec l'argent qu'on venge l'humiliation » (Anouilh, 1976, p. 87).

L'image de l'altérité est lisible sous le prisme d'amour intérêt, et celui qui veut s'honorer doit avoir coûte que coûte l'argent ; le contraire, c'est l'humiliation totale. Jean Anouilh a tendance à élever ses personnages au rang des figures textuelles, des représentants abstraits d'un conflit tragique ou d'une situation inchangeable. Toute une isotopie d'amour hypocrite se construit à travers un langage polymorphique : Mouchtkine (*Le scénario*) transcrit l'idée de versatilité amoureuse et d'irresponsabilité, Franz *(L'hermine*) devient l'image de l'hypocrisie conjugale et Marie-Hélène dit Bas-le-cul (*Le scénario*) symbolise l'amour ondoyant et matérialiste. Jean Anouilh peint l'intériorité des êtres rongés par le goût de la facilité, de l'avidité et de la cupidité. Tout incident qui arrive n'est au fond qu'action tragique dégradée en un fait divers, une action qui ne provoque en rien le retour de l'action dans l'intériorité des sujets et l'objectivation de cette intériorité dans l'action », comme le pense Peter Szonzi, 1983, p. 73-74. Le répertoire des différentes figures nous aide à formaliser les rapports entre les personnages comme une rhétorique des passions contemporaines. Selon Roland Barthes :

> Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaitre dans le discours qui passe quelque chose qui a été lu, entendu et éprouvé La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte. (Barthes, 1977, p. 152).

Si la représentation du corps peut être jugée dévalorisante parce qu'elle fait du sujet féminin un autre, un objet abject, l'écriture théâtrale de Jean Anouilh, laisse évoquer dès lors une atmosphère horrifiante d'une société où le corps de la femme doit générer de l'argent « une marchandisation de soi » pour reprendre les termes de l'essayiste Bridet. Aussi constatons-nous que *L'Hermine ou Le scénario* participe d'une «fascination, à laquelle notre société laisse une large place, pour la régression et la transparence, pour la régression en toute transparence» dans la «vaste entreprise du spectacle» (Bridet, 2004, p. 445-446). Tout cela aboutit au même constat d'une société qui proclame que tout est échange, commerce, deal en tout genre. Une société obsédée par la tyrannie du désir et l'incapacité de le dire ou de l'accepter- Le parallélisme avec la thématique de l'échange ou du désir que développe Jean Maris Koltès dans *Dans la solitude du champ de coton* est fort possible à établir avec le commerce charnel développée dans la poétique théâtrale de Jean Anouilh.

Conclusion

L'exploration du paradigme de la scripturalité du corps et son corollaire le non-sens de l'amour dans l'écriture théâtrale de Jean Anouilh nous amène à quelques précisions fondamentales: le point commun de *Le scénario* et *L'hermine* réside dans l'investissement des thématiques de la sexualité et du corps, traitées de manière crue. Au-delà des scènes de prostitution qui rythme le récit de Marie Hélène, dit Bas-le-cul ou l'amour trouble de Franz et Monime, c'est l'authenticité de l'amour légitime que Jean Anouilh revendique en toute transparence. Le corps dans l'espace textuel n'est plus seulement le lieu de la construction de l'identité individuelle, mais il est également le lieu symbolique, culturel et tissu expressif sur lequel se pose le regard. L'amour, s'il peut exister, convoque bien d'autres dimensions et ne peut s'assouvir sur le fond d'un regard simple ou sur le profit (matériel et pécuniaire). L'illusion est de croire que l'on peut aimer définitivement parce qu'on a l'argent. Véritables figures textuelles par les représentations idéalisées et célébrées qu'elles en proposent, l'écriture théâtrale de Jean Anouilh peut à bien des égards être perçue comme la manifestation de la transgression dans la mesure où revisiter le rapport sexiste-homme/femme- et décrire le corps féminin à quelques détails près, revient à renverser les tabous séculaires qui cimentent l'inconscient collectif. Pour Jean Anouilh, le sexe, comme tout autre organe ne mérite

aucun interdit et peut être décrit. Mais si le théâtre, n'a pas à être moral, n'est-il pas en droit de réfléchir de façon éthique à la question du dire ? La pudeur chez Lévinas, par exemple, renvoie au respect de soi et d'autrui, elle est la capacité de se retirer dans son mystère, mais la pudeur de l'écrivain, c'est plutôt son style (Carré, 2003, p. 25), pense Nathalie Carré.

Bibliographie

ANOUILH Jean, 1961, *L'Hermine,* Paris, La Table Ronde.

ANOUILH Jean, 1976, *Le Scénario,* Paris, La Table Ronde.

BATAILLE Georges, 1957, *L'érotisme,* Paris, Editions de minuit.

BARTHES Roland, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1964, *Essais Critiques*, Paris, Le Seuil.

BRIDET Guillaume, 2004, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Marie.

CASTORIADIS Cornelius, 1996, *La Montée de l'insignifiance*, *Les Carrefours du labyrinthe,* Paris, Éditions du Seuil.

DARIEUSSECQ Virginie Despentes et MILLET Catherine, in Bruno Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (éd.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

CARRE Nathalie, Notre Librairie, 2003 « Revue des littératures du Sud », *Sexualité et écriture*, n° 151, juillet-septembre.

DELEUZE Gilles, 1970, *Logique du Sens,* Paris, Éditions de Minuit.

ÉCO Umberto, 1985, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Grasset.

GROSSMAN Évelyne, *1996, Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan.

PAVIS Patrice, 2016, *L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat,* Paris, Armand Colin (3èédition, revue et augmentée du théâtre contemporain).

SZONDI Peter, 1993, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme.

VINAVER Michel, 1993, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud.