

LA DOUBLE MÉPRISE ET CE QUI S'ENSUIT

Sophie BASTIEN-Henri BÉHAR

La cause est entendue : les rapports du surréalisme avec le théâtre furent l'objet d'une double méprise.

D'une part, de même qu'ils jetaient le discrédit sur le roman et autres genres littéraires, les surréalistes contestaient l'activité théâtrale dont ils se faisaient une représentation figée, à raison du type boulevardier dominant à leur époque. S'il est vrai que Breton accordait une importance exceptionnelle à une pièce de grand-guignol, *Les Détraquées*, de Palau et Olaf (voir *Nadja*), c'était pour les émotions qu'elle suscitait en lui. En fait, il réprouvait le théâtre pour des raisons fondamentales, semblables à celles qu'invoquait Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) : le théâtre suppose une dissociation de la personnalité, tant chez l'auteur que chez l'interprète, comme le démontrait parfaitement le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (1773) ; il implique un langage double, s'adressant à la fois aux personnages et au public ; il est le lieu même de la fiction ; enfin il est l'objet d'une activité commerciale redoutable. On peut aussi se demander — ce que Breton a fait en rééditant *Nadja* — si de telles réserves ne sont pas surdéterminées par une prévention toute romantique à l'endroit de la comédienne, vouée à des amours fatales, que la passion de Desnos pour une étoile de music-hall ne devait pas démentir.

« Ô théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance » : le lever de rideau de *Point du jour* (1934), nourri de préventions à l'égard de l'imagination artistique, est bien connu. Toutefois, il a bien existé un théâtre surréaliste puisque, selon les déclarations de Breton, ce mouvement « s'est appliqué [...] à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse » (*Manifeste*, 1924). Or, le dialogue est, avant la représentation, le seul trait distinctif du théâtre aujourd'hui.

Avant d'entamer une enquête qui devait me conduire à déterminer l'existence d'un ensemble qualitativement important de pièces de

théâtre surréalistes, formant chaînon entre le symbolisme et ce qu'on a improprement nommé Théâtre de l'Absurde, je me demandais comment reconnaître la lumière surréaliste :

Sera-ce comme pour Dada, dans le spectacle-provocation ? En partie seulement, car ce critère n'est pas applicable à des œuvres non représentées. Ce sera plutôt à une certaine manière qu'auront les auteurs de se prendre à bras-le-corps avec les problèmes du langage, comme firent d'ailleurs les dadaïstes, à exploiter les possibilités de l'automatisme verbal, à produire les images les plus arbitraires sans que leur volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe. Ce sera aussi dans la présence ou la quête du Merveilleux, dans l'irruption des puissances du rêve, dans l'éclatement de l'humour. On ne s'attachera pas à chercher le visage du personnage surréaliste, puisque aussi bien le « héros » a disparu avec la mort du théâtre psychologique, et que seuls demeurent des gestes et des mots dépourvus de réalité charnelle, mais libérant les flots dévastateurs de la poésie¹.

Il existe, en effet, une dramaturgie surréaliste, esquissée, selon des modalités diverses, par Jarry, Apollinaire, Roussel, rendue possible par la déconstruction dadaïste, qui avait aboli les dernières conventions, jusqu'au dialogue lui-même, avec Tristan Tzara. Elle est illustrée par les sketches de Breton et Soupault, procédant de l'écriture automatique, singulièrement avec *S'il vous plaît* qui, si l'on en croit Aragon, devait s'achever sur une séance de véritable roulette russe, les auteurs, et non des comédiens, devant manier le revolver sur le plateau. Les pièces de Picasso, Gracq, Schéhadé, Pichette, José Pierre, Joyce Mansour, Jean-Pierre Duprey, etc., modulent tour à tour les thèmes surréalistes ; mais, en dépit de divergences circonstancielles, c'est le Théâtre Alfred-Jarry (1926-1928) fondé par Artaud et Vitrac — l'entreprise théâtrale la plus révolutionnaire de l'entre-deux-guerres — qui incarne le mieux l'esprit surréaliste à la scène. Son auteur attiré, Vitrac, a ouvert le théâtre au rêve, à l'inconscient (*Les Mystères de l'amour, Entrée libre*) et procédé à une attaque systématique de la société bourgeoise avec *Victor ou les Enfants au pouvoir*, devenue un classique de la scène théâtrale aujourd'hui. Et, bien qu'il ait quitté violemment le groupe surréaliste, Artaud ne cessa d'exprimer, dans son activité dramatique, les exigences fondamentales du mouvement. On peut en juger par la brochure qui, faisant suite à l'avortement du Théâtre Alfred-Jarry, préfigure l'entreprise qu'il mènera à bien en 1935 en montant *Les Cenci* (et pour ne jamais plus

1. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste* (1967), Gallimard, « Idées », 1979, p. 63.

revenir à la scène). On en jugera en relisant *Le Théâtre et son double* (mai 1933), de préférence dans le texte, en l'absence de toute glose.

En somme, les rapports du surréalisme et du théâtre seraient identiques à ceux que le premier entretiendra avec le cinéma, dont *Mélusine XXIV* a traité en 2004. La scène demandait une révolution radicale dont le mouvement se contenta, avec Artaud et Vitrac, d'indiquer les prémisses.

La double méprise, ou la double incompréhension, provient, réciproquement, de l'univers du spectacle, comme je le notais en 1968, après le siège de l'Odéon :

S'il semble injouable à certains, c'est qu'ils n'ont pas vu combien il créait une dramaturgie nouvelle, à laquelle ni les metteurs en scène actuels ni les comédiens ne sont habitués. Peut-être faudrait-il aussi imaginer une architecture scénique qui convienne un peu mieux que la scène « à l'italienne » à ce théâtre de rêve. Mais surtout, il faudrait voir que ces pièces intègrent les réactions des spectateurs, ou les invitent à poursuivre le dialogue surréaliste dont nous parlait André Breton. À ce titre, il est impossible de se livrer à une étude dramaturgique comme pour le théâtre traditionnel, et, bien entendu, les œuvres dont nous parlons paraîtront mal construites aux critiques de goût classique, qui n'y retrouveront pas les différentes phases qui ont fait la réussite du théâtre français, de Corneille à Feydeau. À la psychologie en surface des personnages se substitue la psychologie en profondeur de fantoches ; les limites de la folie passionnent plus que le dur noyau de la raison. À la notion d'action se substitue celle d'inaction. Au lieu de concentrer l'attention des spectateurs vers un certain nœud dramatique, on le désoriente. Il faut à ce théâtre un public déboussolé. Alors seulement le théâtre surréaliste donne jour sur la vraie vie où le rêve, l'amour, le merveilleux, l'humour, entrent en composition avec la réalité pour la dynamiser de l'intérieur. Mise en cause constante du langage, donc de la société, il ouvre toutes grandes les écluses de la poésie, du lyrisme. Théâtre de poètes dira-t-on ? Il fallait cela pour en finir avec le théâtre psychologique, amener le spectateur à n'être plus un témoin ou un voyeur mais un véritable acteur du drame qui se joue quotidiennement sur la vaste scène du monde, le conduire aussi à sa propre libération au moyen des forces poétiques¹.

* *
*

Impossible de sortir de ce dilemme, disais-je, quand Sophie Bastien est venue, qui me tint à peu près ce langage :

1. Henri Béhar, « La question du théâtre surréaliste ou le théâtre en question », dans *Europe*, n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 176.

Depuis ses débuts, le surréalisme se manifeste essentiellement au moyen de deux grands modes d'expression : la littérature et les arts visuels, et touche à divers genres de l'un et l'autre mode. C'est du moins ce que laisse entendre la critique abondante qui lui est consacrée. Les travaux qui se penchent sur d'autres modes artistiques sont nettement moins nombreux, jusqu'aujourd'hui encore. Il y aurait donc lieu de se demander si cette réalité bibliographique reflète adéquatement la destinée du surréalisme. Dans quelle mesure le courant culturel le plus novateur du *xx^e* siècle a-t-il fécondé des champs de l'activité créatrice que son exégèse a eu tendance à négliger ? C'est là ce que devrait explorer le dossier envisagé, en particulier dans le domaine des arts du spectacle.

Celui-ci a accusé des réformes marquantes au cours du siècle dernier, qui ont donné lieu à maintes pratiques nouvelles et qui ne cessent de porter leurs fruits. Qu'ont à voir ces pratiques avec le surréalisme ? Constitueraient-elles une voie où celui-ci se régénère, renaît sous des formes inédites – qu'André Breton lui-même ne pouvait guère imaginer ? La nature de leurs relations avec le surréalisme demande certainement à être précisée. Mais alors, quels paramètres seraient déterminants : leur expressivité, leur liberté formelle, leurs caractères merveilleux, onirique, insolite, audacieux, spontané, poétique ? Ou des facteurs relevant davantage du contenu, tel un hypertexte qui se rattache clairement au fonds surréaliste ? Les processus poétiques, comme la création collective ou l'improvisation, seraient-ils également en cause ? À ce compte, certains pourraient-ils être considérés comme une transposition scénique de l'automatisme ? Et que dire de l'attitude du spectateur ?

Il s'agissait donc d'examiner en quoi, depuis un demi-siècle surtout et à l'échelle internationale, certains aspects du spectacle pouvaient être qualifiés de surréalistes. Quelles lignes de force se dégageraient d'une telle catégorie ? Certes, la critique s'est penchée sur le théâtre d'auteurs à proprement parler surréalistes, parfois même sur celui de leurs précurseurs ou de leurs héritiers. Ainsi, on a analysé les éléments ou les traces surréalistes chez Jarry, Roussel, Apollinaire, Tzara, Aragon, Garcia Lorca, Artaud, Salacrou, Tardieu, Beckett, Vitrac, Arrabal, voire chez Cocteau. Il manque cependant un ensemble d'études qui porterait sur le théâtre non seulement comme genre littéraire, mais aussi comme art scénique, et qui ouvrirait son corpus à tous les arts du spectacle, d'autant plus qu'avec la participation intermédiaire en vogue depuis quelques décennies, le

théâtre élargit nécessairement ses frontières et sa définition s'en voit distendue.

Le titre qu'elle proposait à cette nouvelle livraison de *Mélusine*, « Le Surréalisme et les arts du spectacle » devait susciter la rencontre de la critique universitaire et des praticiens de la scène, deux professions trop souvent cloisonnées.

* *
*

On sait la fâcheuse manie des universitaires : ils commencent toujours un livre par la fin. Rien de tel que la bibliographie ou les annexes pour savoir ce qu'il contient et quel est le corpus de travail de l'auteur.

Au moment où nous discutons de l'opportunité de ce dossier, nous deux, Sophie Bastien et moi, me parvint un imposant ouvrage sur l'intermédialité, concept dont usait ma collègue pour me convaincre de relancer le débat. Dans cet ouvrage, dont je tairai le nom de l'auteur pour qu'on ne puisse penser que j'en attaque le fond alors que je m'en tiens au corpus, la section de la bibliographie consacrée à l'histoire du théâtre commence, dans l'ordre alphabétique, par le théâtre d'agit-prop, suivi par la scène futuriste, le théâtre de boulevard, etc. De surréalisme, point. Le répertoire des « performances » examinées est encore plus éloquent. Qu'on en juge plutôt, toujours pour les mises en scène du passé :

Les Aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène : Erwin Piscator, projections : Georg Grosz, création : 1928.

Les Aveugles de Maurice Maeterlinck, par la compagnie Ubu, mise en scène : Denis Marleau, création : 2002.

Ballet triadique, mise en scène : Oskar Schlemmer, création : 1922.

Le Bateau ivre, mise en scène : Erwin Piscator, projections : Georg Grosz, création : 1926.

Le Cocu magnifique de Crommelynck, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, création : 1922.

Chant du Rossignol, conception : Fortunato Depero, création 1916.

Drapeaux, mise en scène : Erwin Piscator, création : 1924.

Hop là, nous vivons!, de E. Toller, mise en scène : Erwin Piscator, création : 1927.

Raz-de-marée d'Alfons Paquet, mise en scène : Erwin Piscator, création : 1928.

Le Révizor de Nicolai Gogol, mise en scène : Vsévolod Meyerhold, création : 1926.

D'Artaud, de Vitrac, d'ltkine, aucune mention. Parfait! Cela veut dire qu'il y a tout à faire, ou à refaire, sur ces auteurs et metteurs en scène, sur leur usage spécifique des techniques théâtrales, sur la manière dont leurs mises en scènes ont envahi les planches.

Il est vrai que, le théâtre étant, par définition, un art du temps, et plus particulièrement de l'éphémère, leurs créations n'ont pas laissé beaucoup de traces visuelles ni écrites! Reportons-nous alors à la filmographie du même ouvrage, que je reproduis en sa totalité :

Fièvre ou la Boue (Louis Delluc, 1921)

Le Grand Consolateur (Великий утешитель, Lev Kouléchov, 1933)

Kafka (Zbigniew Rybczyński, 1992)

I'm so-so... Krzysztof Kieślowski (Krzysztof Wierzbicki, 1995)

Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

Matrix (Andy & Larry Wachowski, 1999)

La Mère (Vsévolod Poudovkine, 1926)

Napoléon (Abel Gance, 1927)

Prospero's Books, (Peter Greenaway, 1991).

On voit que, là encore, le surréalisme passe à l'as. Libre aux jeunes chercheurs de choisir leur corpus comme ils l'entendent. Mais, s'ils veulent bien jeter un regard sur le passé, pour comprendre de quoi sera fait leur avenir, qu'ils n'occultent pas tout un pan de la culture européenne, et celle de l'entre-deux-guerres en particulier!

Je suis assez bien placé, me semble-t-il, pour connaître les difficultés qu'il y a à examiner la scène du passé, et pour ne pas minimiser la part de représentation mentale que tout analyste se donne lorsqu'il consulte les archives du théâtre.

Mais ce n'est pas une raison pour ignorer absolument les travaux de Gloria Orenstein, *The Theatre of the Marvelous. Surrealism and the Contemporary Stage*, New York, New York University Press, 1975 ; ceux de Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*. L'Âge d'homme, 1992, et même la base de données maintenue jusqu'à ses derniers jours par notre ami André G. Bourassa :

<http://www.theatrales.uqam.ca/TheatreSurr.html>

On dira qu'il s'agit dans l'ensemble d'ouvrages du xx^e siècle. Raison de plus pour regarder les conceptions scéniques de nos contemporains, Arrabal ou Weingarten, qui conciliaient les fonctions d'auteur avec celles de metteur en scène !

* *
*

Sous le titre fédérateur *Le Surréalisme et les arts du spectacle*, l'ensemble des seize études que nous livrons ici couvre un territoire qui embrasse l'Europe et l'Amérique du Nord, et une période qui se termine dans l'actualité immédiate – ce qui atteste de l'ampleur du rayonnement de la scène surréaliste. Aussi fait-il se rencontrer deux professions trop souvent cloisonnées : les critiques universitaires et les praticiens de la scène. Bien que les uns demeurent majoritaires chez nos contributeurs (tantôt théâtrologues, tantôt spécialistes du surréalisme), les autres sont quand même fièrement représentés (par Martin Mercier et Gilles Losseroy, qui bénéficient de surcroît d'une formation doctorale).

Par conséquent, une pluralité d'approches et de sensibilités se trouve convoquée. L'article introductif de Michel Corvin, « Le legs du surréalisme au théâtre », remonte à la fin du XIX^e siècle pour effectuer un retour aux sources, plus précisément aux symbolistes et à Alfred Jarry, racine incontournable du spectacle surréaliste. Son parcours du XX^e siècle qui s'ensuit s'arrête davantage sur la décennie 1920 et met Roger Vitrac au premier plan. Remarquons que le tiers des contributeurs de notre dossier se réfèrent à Vitrac et à quelques-unes de ses pièces pour illustrer leurs propos : outre Michel Corvin, Henri Béhar et Dina Mantchéva le font par nécessité ; Marie-Claude Hubert et Martine Antle, à l'occasion. Près d'un demi-siècle après la parution de l'ouvrage pionnier de Béhar¹, on peut en déduire que Vitrac ressort comme un véritable pivot en matière de théâtre surréaliste.

Après le panorama qu'offre Corvin, Diana Vlasie propose une autre façon d'entrer en matière : dans la perspective plus philosophique et esthétique de son article « Le *topos* baroque du *theatrum mundi*, antidote au "peu de réalité" », elle traite de l'essence même de la représentation. Elle renvoie au XVII^e siècle, en citant Rotrou et Pascal pour éclairer la pensée de Breton, Desnos, Crevet et Aragon. Sa réflexion installe une sorte de socle, puisque Ion Pop évoque nommément la notion de *theatrum mundi* et que d'autres auteurs effleurent une problématique contiguë.

1. Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme (Nizet, 1966), suivi de Étude sur le théâtre dada et surréaliste (Gallimard, 1979 [1967]) et de Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve (Nathan, 1981).

Grâce aux recherches de Gilles Losseroy, nous publions ensuite une courte pièce inédite de Georges Ribemont-Dessaignes, l'un des initiateurs de l'avant-garde théâtrale, dont une partie de la production, demeurée dans l'ombre, est encore méconnue de nos jours. Daté de 1911, donc pré-dadaïste, le texte dramatique en question s'intitule curieusement *Hanounan*. Quoique son article porte le titre non moins énigmatique de « Ramadada », Losseroy effectue un travail de défrichage opportun et en donne une analyse éclairante.

Les deux articles suivants placent leur interrogation au cœur du surréalisme, en son centre historique et géographique. N'est-il pas impératif que ce dossier aborde à un moment donné le principal fondateur et théoricien du mouvement, pour faire le point sur la relation équivoque qu'il entretient avec le théâtre ? C'est ce que tente de faire Misao Harada dans « André Breton et la "règle des trois unités" comme rhétorique temporelle », en mettant l'accent sur un processus de condensation propre à l'art dramatique. Dina Mantchéva enchaîne avec « Le rapport scène-salle dans le drame surréaliste » des années vingt aux années quarante, chez des dramaturges qui ont fait partie du groupe de Breton : Vitrac il va sans dire, mais aussi Tzara et Aragon, qui ont été plus rarement considérés en tant qu'auteurs de théâtre. À l'instar de Hans T. Siepe et de son ouvrage qui a fait date, *Le Lecteur du surréalisme*¹, elle examine l'attitude du récepteur, qui a ici la particularité d'être spectateur.

Tout le reste du dossier, c'est-à-dire les deux tiers, se situe (non exclusivement) en aval de la période réputée la plus fertile du surréalisme, et s'étend jusqu'à notre siècle. Cette expansion temporelle a son pendant sur le plan spatial, ce qui donne lieu à une diversité fort appréciable. Dans « Le spectacle surréaliste selon Salvador Dalí », Caroline Barbier de Reulle analyse comment l'imagerie scénique du Catalan s'est exprimée à New York et à Venise. En plus d'arborer une personnalité on ne peut plus histrionique, ce plasticien jouit d'une polyvalence qui lui inspire des décors et costumes d'opéra, et qui lui fait concevoir tout l'investissement de l'espace sur le plateau. Son extravagance a beau être légendaire, on ne la savait pas si protéiforme.

Il est ensuite question de figures roumaines : Ion Pop explore « Le surréalisme dans le théâtre de Gellu Naum », à l'époque de la

1. Hans T. Siepe, *Le Lecteur du surréalisme*, trad. M.-A. Coadou, Association pour l'étude du surréalisme, 2010 [Stuttgart, Klett-Cotta, 1977]. http://melusine.univ-paris3.fr/Association/ImagesAssoc/Siepe_Lecteur_4oct2010.pdf

Seconde Guerre quand Naum œuvre avec le groupe surréaliste qu'il a fondé en Roumanie, puis vingt ans plus tard alors qu'il reste courageusement le seul surréaliste dans son pays natal. L'un de ses compatriotes fait ensuite l'objet de l'article « "Je m'oralise" : Gherasim Luca et le *Théâtre de bouche* ». Charlène Clonts y rend compte de récitals où Luca porte sa propre poésie à la scène en jouant singulièrement sur l'aspect sonore. Émigré, ce dernier se produit dans plusieurs pays d'Europe ainsi qu'aux États-Unis, pendant quelques décennies de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ajoutons que depuis, le metteur en scène Claude Merlin a présenté avec pertinence le *Théâtre de bouche* à Paris¹.

Un autre Roumain d'origine, Ionesco, s'impose quant à lui comme un repère saillant à l'égard de la mouvance qui marque le théâtre au milieu du xx^e siècle. En l'associant à Beckett, la critique a déjà observé certaines analogies entre eux et le surréalisme. Mais dans un article intitulé « Le chaînon manquant », Henri Béhar se concentre sur la dramaturgie du Beckett d'avant *Godot*, pour y cerner l'innutrition du théâtre surréaliste. Pour cela, il remonte à la production beckettienne des années trente, et s'attache à une pièce de 1947, *Eleutheria*, dont l'auteur avait différé la publication, sans la désavouer. À sa suite, Marie-Claude Hubert, dans « Ionesco, un héritier du surréalisme », relève avec méthode les éléments ionesciens où se reconnaît nettement un esprit surréaliste ; celui-ci s'avère donc plus large que le seul référent dramatique et englobe, par exemple, l'onirisme. À la lumière de ces travaux, il est permis d'affirmer que le « nouveau théâtre » n'est peut-être pas tout à fait « nouveau » : le surréalisme l'avait annoncé, en déclenchant une esthétique qui en est le berceau.

Même un courant ultérieur, le Théâtre du quotidien, trouve pâture dans le terreau surréaliste. Toutefois, ce sont maintenant les thèmes et les procédés textuels qui en profitent. L'article de Martine Antle, « Réécriture du quotidien et du spectral dans le théâtre de Marie Ndiaye », examine en ce sens le corpus dramatique de l'auteure française de l'extrême contemporain.

D'autres filiations se reconnaissent, celles-là, dans des pratiques théâtrales outre-mer. La génération des Automatistes québécois reconduit la poétique surréaliste, notamment en exploitant les ressources puissantes de l'inconscient, et prolonge l'éthique du mouvement en incarnant un besoin impérieux de libération individuelle

1. Au Théâtre de l'Épée de Bois, du 15 au 27 février 2011.

autant que collective. Dans « La dramaturgie surrationalnelle de Claude Gauvreau ou les défis de la langue *exploréenne* au théâtre », Noële Racine étudie le seul parmi eux à avoir écrit pour la scène (la plupart évoluent dans les arts visuels, sinon dans la poésie). En faisant participer le langage « exploréen » qu'il a inventé, Gauvreau compose en effet quelques pièces brèves qu'il appelle des « objets dramatiques », à l'époque du fameux manifeste *Refus global* (1948), et rédige plus tard deux longues pièces, créées à Montréal au début des années soixante-dix et reprises récemment.

Si notre dossier accorde une place à la poésie avec Gherasim Luca, le genre narratif n'est pas délaissé pour autant. Non qu'il ait été lui aussi mis en scène de manière surréaliste, mais des composantes du spectacle interviennent dans le contenu romanesque chez le surréaliste André Pieyre de Mandiargues. C'est ce que montre l'article de Gabriel Saad, « Arts du spectacle et poétique du récit dans *La Marge* de Mandiargues ».

Le sujet du présent dossier invite néanmoins à s'éloigner de la littérature pour valoriser d'autres moyens d'expression, les codes translinguistiques qui tombent sous les sens et relaient la parole. Caroline Barbier de Reulle le fait nécessairement quand il s'agit de Dalí, et les trois derniers articles emboîtent le pas. Avec celui de Martine Antle sur Marie Ndiaye, ils sont également ceux qui étudient des phénomènes tout à fait actuels. Dans « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », Yves Samacher rapporte d'abord les initiatives audacieuses du célèbre théoricien et praticien de théâtre, avant de scruter sa postérité durant les cinquante dernières années. Il fournit maints exemples éloquentes, tirés surtout du genre hybride et relativement récent de la performance, puis accorde son attention à trois descendants artaudiens en particulier : le dramaturge et metteur en scène franco-suisse Valère Novarina ; le chorégraphe, metteur en scène et décorateur belge Jan Fabre ; ainsi que l'artiste multiple et performeur américain Matthew Barney.

Dans les deux articles conclusifs, il n'est plus du tout question de discours verbal. Le langage corporel qu'élabore le Québécois Martin Mercier dans sa pratique professionnelle, peut être vu comme une transposition scénique de l'automatisme – ce que démontre bien sa contribution « Vers une rhétorique du geste théâtral d'inspiration surréaliste ». Finalement, celle de Laurence Tuot, « Du déjeuner en fourrure au design culinaire : surréalisme et nouvelles mises en scène alimentaires », rappelle des expositions parmi les plus déconcertantes

LA DOUBLE MÉPRISE ET CE QUI S'ENSUIT

du surréalisme, pour aboutir au ^{xxi}^e siècle. La nature du spectacle dont elle traite n'est pas sans surprise : elle nous transporte dans la salle à manger, où la table devient une scène, voire une Cène. Ainsi, le dossier se clôt sur une note pour le moins inattendue.

Le vaste domaine du spectacle a accusé des innovations depuis une centaine d'années, qui portent aujourd'hui leurs fruits. Plusieurs présentent des affinités plus ou moins étroites avec le surréalisme. Des pratiques émergentes ressortent comme une voie que celui-ci avaitensemencée, et où il se régénère sous des formes inédites que Breton ne pouvait prévoir. En somme, la fortune scénique du (post-)surréalisme lui garantit une pérennité et un perpétuel renouvellement.