

## LA SCÈNE DU CRIME

Une légende tenace veut que le théâtre français ait été imperméable à la scène shakespearienne. Le responsable en est certainement Voltaire et, à sa suite, tous ceux qui se réclamaient de la raison. Or il y a dans notre théâtre toute une veine d'esprit romantique, où le grotesque se mêle au sublime, qu'on peut dire placée sous l'égide du grand Wil. Sans me livrer ici à un exercice de littérature comparée, je voudrais, en hommage à mon ami Alain Van Crugten, montrer comment s'ouvrant au rêve et aux fantasmes qu'il libère, le théâtre surréaliste s'est, plus ou moins consciemment, retrouvé dans la lignée de la tragédie shakespearienne. Je prendrai pour pierre de touche la scène du crime, traditionnellement bannie par les règles de bienséance. Je crois opportun d'aborder le problème littéralement et dans tous les sens, en analysant les scènes de crime dans le théâtre surréaliste et leurs conséquences sur l'esthétique du mouvement. Par crime, j'entends le terme dans son acception courante, non spécialisée ni juridique, d'assassinat, meurtre, violence ; enfin tout ce que la morale commune réprouve.

Je partirai de la constatation d'André Breton dans la première partie de *Nadja* : “ Mais, pour moi, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour ?) c'est revenir rue Fontaine, au "Théâtre des Deux-Masques"...<sup>1</sup> ”

Les profondeurs abyssales de l'esprit, c'est bien ce que le fondateur du surréalisme entend explorer en évoquant *Les Détraquées*, la pièce de Pierre Palau<sup>2</sup> et du Dr Olaf (pseudonyme du Professeur Babinsky) créée dans une sorte de Grand Guignol le 15 février 1921 au 6 de la rue Fontaine. Breton, qui ne devait s'installer, avec sa femme, dans l'atelier du 42 rue Fontaine, qu'au début de l'année suivante, s'y était rendu par esprit de contradiction, en raison des protestations de la critique qui, proclamant son dégoût, suggérait la conspiration du silence, sans aller jusqu'à en demander l'interdiction. Il s'agissait d'une pièce traitant du cas, certainement documenté à partir d'un fait-divers, de deux lesbiennes, morphinomanes et sadiques, abusant d'une petite fille avant de la faire disparaître. Breton en a conté l'intrigue par le détail dans *Nadja*, la prolongeant par ses effets sur ses propres rêves, disant, à demi-mot, le reproche qu'il s'adressait de n'avoir pas cherché à mieux connaître l'interprète principale, Blanche Derval, “ la plus admirable et la *seule* actrice de ce temps ”, écrivait-il en soulignant l'adjectif, de même qu'il qualifiait *Les Détraquées* de “ seule œuvre dramatique ” conçue uniquement pour la scène, dont il entendait se souvenir. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il était ému au fond de lui-même par la transgression suggérée par le théâtre, dont il n'avait pas su tirer la leçon ?

Curieusement, alors qu'il cherche à sonder les abîmes de l'esprit humain, pour en identifier les étranges forces, “ les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison ”, comme il l'indique dans le premier *Manifeste du surréalisme*<sup>3</sup>, Breton prend modèle d'une œuvre dramatique produite en dehors du groupe, tandis que les exemples abondent dans ce qu'il est convenu de nommer le théâtre surréaliste. J'en dresserai donc une typologie avant d'étudier la conception du personnage et la structure dramaturgique des œuvres.

---

<sup>1</sup>. André Breton, *Nadja* (1928), Gallimard, 1964, p. 45, coll. Folio.

<sup>2</sup>. Publiée postérieurement par les soins d'André Breton lui-même dans *Le Surréalisme même*, n° 1, octobre 1956, pp. 73-120. Voir, à ce sujet, Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, nouvelle édition revue et augmentée, Idées, Gallimard, 1979, pp. 59-60 et "L'attraction passionnelle du théâtre", dans *André Breton ou le surréalisme même*, Etudes réunies par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, pp. 76-86.

<sup>3</sup>. André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Premier manifeste, 1924), Gallimard, 1967, coll. Idées, p. 19.

\*\*\*

Le corpus du théâtre surréaliste (de langue française) se compose d'une cinquantaine de pièces, parmi lesquelles je distinguerai le crime shakespearien proprement dit, puis le vaudeville métaphysique, le crime fantasmagorique, enfin.

À tout seigneur tout honneur. Dans la série des crimes shakespeariens, commençons par la lignée de *Macbeth*, dont *Ubu Roi* est, en quelque sorte, l'archétype épuré, en ce sens que le héros s'empare du pouvoir, massacre tous ceux qui se mettent en travers de son unique ambition : s'installer sur le trône afin de satisfaire ses appétits inférieurs<sup>4</sup>. Bien entendu, cette épure ne va pas sans complications dans les pièces postérieures. Cédant à la pression de son entourage et des quatre vieillards qui forment son conseil, Espher, dans *L'Empereur de Chine*, de Georges Ribemont-Dessaignes, décide d'accéder au trône impérial. Il leur offre un repas :

“ ESPHER : Je prie Dieu que votre esprit se trouve délié par la vertu des vins. Les serviteurs enfoncent un poignard dans le dos de chaque vieillard dont le sang jaillit par la bouche.

ESIPHER : Eh, eh, fatale indigestion ; vous vomissez déjà ? Qu'on leur coupe la tête ; elle pourrait leur causer trop de maux. On tranche le cou des vieillards<sup>5</sup>. ”

Mais, désirant pérenniser son pouvoir sous la forme du nominalisme absolu, Espher, se dénommant “ Empereur de Chine ”, se suicide en se passant un lacet autour du cou. L'intrigue du *Bourreau du Pérou*, du même auteur, est similaire, à ceci près que les meurtres et les exécutions capitales y sont plus nombreux et détaillés, comme il se doit avec un personnage assumant un tel office :

M. VICTOR : ... Et si je t'étranglais, si moi, le bourreau, j'opérais de mes propres mains, dis, dis ? Tiens, ceci, tiens, cela, eh ! femelle fermée ? *Il lui sert violemment la gorge, elle se débat. Parleras-tu ? Pisse, damnée, pisse ta lumière. Il l'étrangle. Elle s'échappe à demi.*

LA JEUNE FILLE : Ah... ah... oui... Vous êtes le vrai empereur Auguste..., ah... c'est cela, c'est cela que je voulais... vous dire... *Elle tombe étranglée*<sup>6</sup>.

Mais il arrive un moment où le bourreau lui-même se lasse de ses crimes et ne trouve plus goût à son ambition :

M. VICTOR : Le pouvoir, le pouvoir. Pfft ! Un tonneau vide. La mort. Mes vieilles mains ont les doigts noueux à force d'étrangler. Mais aucun paradis ne s'ouvre plus...<sup>7</sup>

Pour résoudre son dilemme, le tout puissant bourreau se pend. Pourtant, comme dans le schéma shakespearien mis en évidence par Jan Kott, il arrivera un autre ambitieux qui s'emparera des signes du pouvoir et continuera de semer la terreur.

Avec une tonalité différente, tout empreinte de symbolisme, on trouvera une autre variante de l'épuration dans *Le Roi Gordogane*, de Radovan Ivšić, où le héros ne vise qu'à la satisfaction de ses désirs grossiers<sup>8</sup>.

<sup>4</sup>. Sur cette notion d'épuration du drame shakespearien, voir : Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980, 304 p.

<sup>5</sup>. Georges Ribemont-Dessaignes, *L'Empereur de Chine*, I, 7 (1916), dans : *Théâtre*, Gallimard, 1966, p. 41.

<sup>6</sup>. *Id. Le Bourreau du Pérou*, III, 4 (1928), *ibid.* pp. 283-84.

<sup>7</sup>. *Id. ibid.* p. 303.

Il serait par trop simpliste de réduire la scène du crime au seul parcours de la volonté de puissance. Après *Macbeth*, *Hamlet* fournit un autre modèle avec la souricière, théâtre dans le théâtre, représentation offerte par le Prince et destinée à faire avouer le crime initial par les spectateurs privilégiés, ou du moins à le faire reconnaître. Tel est le cas dans le chef d'œuvre de Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*. Au premier acte, le Général, vieille ganache obtuse, imagine de faire jouer les enfants au papa et à la maman. Diaboliquement, Victor et sa complice Esther miment la scène d'adultère pourrait-on dire, épiée par cette dernière entre sa mère et le père de Victor. Cela déclenche une crise du mari cocu ; quant à la femme trompée, elle déclare : “ Qu'il soit bien entendu que je n'ai rien compris à cette scène<sup>9</sup>. ”

Pour sa part, Tristan Tzara utilise explicitement la scène de la souricière d'*Hamlet* à l'acte XII de *Mouchoir de nuages*, sous la forme d'un collage-digest. Le Poète a conduit le couple des Banquiers à une représentation d'*Hamlet*. Il joue Hamlet, et par ce stratagème, il espère voir clair en lui et, dans le même temps, surprendre la turpitude du mari. Le Commentaire explique ainsi la situation :

Que voulait-il ? Il voulait que l'hameçon de son mensonge prenne ainsi la carpe de la vérité. Il a amené au théâtre le Banquier et sa femme pour les attraper dans la souricière. La souricière est Hamlet. Mais le poète se trompe car le Banquier est l'époux légal d'Andrée. C'était d'ailleurs leur premier et dernier mariage. Nous avons vu que le poète n'est pas le fils d'Andrée ni le neveu du Banquier, mais voilà ce qui s'est passé : au prix du mirage de l'île, le poète a racheté le fantôme du premier amour d'Andrée pour lui...<sup>10</sup>

À l'acte suivant, le Banquier, peut-être victime de la jalousie du Poète, est tué par deux apaches. En somme, le Poète s'est confondu avec Hamlet et le spectre de son père. Là est son erreur, et la perversité de Tzara qui se sert du texte de Shakespeare pour dénoncer l'illusion théâtrale et, plus généralement, la fiction littéraire. Peut-être s'est-il ici inconsciemment souvenu du Ballet de la gloire, au cours de la représentation de *Locus solus* en 1922, qui ne figure pas dans le texte de Raymond Roussel mais s'inspire vraisemblablement de ses propres indications :

*Ballet de la Gloire* : dans le laboratoire de Cantrel, les deux juges affirment si nettement que “ la gloire est à des revenants et danse sur les tombeaux ” qu'un langoureux poète et un violent orateur surgissent, des poignards à la main, et leur réclament la mort pour passer à la postérité. Les juges fuient épouvantés, laissant les deux ambitieux préparer leur suicide, que la Fortune en personne ne peut même pas empêcher. Le poète et l'orateur se suicident l'un et l'autre et, dans le royaume des trépassés, plane la gloire qui, parmi les tombes, choisit ceux qui méritent l'immortalité<sup>11</sup>.

\*\*\*

On observera que la troisième grande structure du théâtre shakespearien, celle du meurtre par jalousie (fondée ou non), que représente *Othello*, se trouve transformée, dans le théâtre surréaliste, en ce que Vitrac dénommait le “ vaudeville métaphysique ”, ainsi défini : “ Drame

<sup>8</sup>. Voir : Radovan Ivsic, *Le Roi Gordogane*, ouverture de Philippe Audoin, illustrations de Toyen, Paris, Ed. surréalistes, 1968, 133 p.

<sup>9</sup>. Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, I, 8, (1928) dans *Théâtre*, t. I, Gallimard, 1946, p. 36.

<sup>10</sup>. Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, XII, (1924), dans ses *Oeuvres complètes*, t. I, Flammarion, 1975, p. 344. Pour une étude plus précise des modalités et fonctions de ce collage, voir : Henri Béhar, *Littératures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, pp. 223-227.

<sup>11</sup>. Cité dans mon *Théâtre dada et surréaliste*, op. cit. pp. 120-21.

réciroque de la personnalité dont l'amour est la sanction inéluctable<sup>12</sup>. ” C'est-à-dire que le traditionnel trio se détruit violemment, laissant le spectateur sur de multiples interrogations, comme celles qu'énonçait le Commentaire dans la pièce de Tzara.

En 1920, André Breton et Philippe Soupault songeaient à publier un volume de théâtre, dont deux pièces étaient déjà composées et partiellement publiées en revue : *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*. La première, au dire de Breton, entendait poser le problème de la séduction, et plus spécialement de la séduction artistique au premier acte<sup>13</sup>. Contrairement à toute attente, et sans aucune raison apparente, l'amant y tue sa maîtresse à la fin de l'acte, ce qui, au demeurant, ne donne lieu à aucune suite.

De la même façon, la déceptivité domine dans la pièce d'Aragon, *L'Armoire à glace un beau soir*, significativement dédiée à Roger Vitrac<sup>14</sup>. Tout se passe autour d'une armoire à glace, où semble se cacher l'amant. Mais l'habileté du mari (et du dramaturge) consiste à nous laisser pressentir le drame, l'amant étouffé dans l'armoire, ou bien surpris par le mari et assommé à coups de marteau, ou enfin la femme adultère châtiée par l'époux vindicatif qui la poursuit dans la campagne et s'en revient les cheveux en désordre, la cravate dénouée, on ne sait quel forfait accompli. À l'inverse, le même Aragon place le spectateur *Au pied du mur* en jouant ironiquement sur le schéma romantique du suicide des amants. Joué par une coquette, le héros se venge des femmes. À la suite d'une nuit d'amour avec Mélanie, la bonne, il prétend mettre fin à ses jours. Mais c'est Mélanie qui avale le poison. Alors il veut mettre son amour à l'épreuve, en lui tendant une fiole de contre-poison, qu'elle renverse pour ne pas succomber à la tentation. L'amant cynique la laisse littéralement crever comme une chienne, tout en philosophant sur l'humaine condition :

Somme toute, je ne sais pas ce qu'elle a été imaginer. Elle a voulu boire. Elle a bu. Aucune puissance en ce monde n'aurait pu l'empêcher de boire. Bonne façon d'effacer derrière soi les traces de ses pas...<sup>15</sup>

Malheureusement pour lui, il ne pourra échapper au mirage de Mélanie, le convoquant sur un glacier, où il est confronté à son propre double, échappant à la folie par une pirouette qui nous renvoie à la seule réalité, celle de la scène.

On n'en finirait pas de commenter ces jeux de miroirs où le jeune Aragon se plaît à jongler avec les thèmes récurrents du théâtre romantique, de Musset particulièrement. C'est pourtant au Nerval des *Chimères* que Robert Desnos nous fait songer lorsqu'il compose son drame, *La Place de l'Étoile*, qui s'achève sur l'indécidable, puisqu'à la menace de suicide de Maxime répond l'hésitation de l'être aimé, sur quoi le rideau tombe<sup>16</sup>.

Mais le vaudeville métaphysique n'est pas seulement l'inversion du théâtre de boulevard, le geste suspendu ou inachevé, c'est aussi la violence immotivée, incompréhensible, présente à la scène, que le spectateur, par son désir impénitent de tout comprendre, cherche à expliquer. Un fragment de Vitrac, publié dans *Littérature* en 1922, jamais représenté, à ma connaissance, en fournit un exemple précis. Nous sommes dans un lieu indéterminé, un hall d'hôtel par exemple. Un personnage monte par l'ascenseur et redescend par l'escalier, les mains en sang ; à six heures précises, un autre se suicide, dans l'indifférence générale<sup>17</sup>.

<sup>12</sup>. Roger Vitrac, “ Le voyage oublié ”, *Les Feuilles libres*, janvier 1928, cité dans : Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, (1980), Lausanne, L'Age d'Homme, 1993, p. 196.

<sup>13</sup>. Voir l'extrait de la lettre du 25 août 1920 à Simone Kahn, citée par Marguerite Bonnet dans sa présentation, André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 1175.

<sup>14</sup>. Aragon, “ L'armoire à glace un beau soir ”, *Le Libertinage*, Gallimard, 1924, pp. 111-135.

<sup>15</sup>. *Id.* “ Au pied du mur ”, *ibid.* p. 154.

<sup>16</sup>. Voir : Robert Desnos, “ La Place de l'Étoile ” (1928) dans *Nouvelles Hébrides et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978, pp. 343-420.

<sup>17</sup>. Voir : Roger Vitrac, *Théâtre*, t. III, Gallimard, 1964, pp. 23-28.

Bien qu'il n'y ait, à proprement parler, aucun crime dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir* (puisque le suicide simultané des parents est volontaire), on ne saurait faire abstraction de ce "drame bourgeois" dont le jeune héros meurt à la scène finale. "Je meurs de la Mort. C'est le dernier ressort de l'Uniquat" confie-t-il à sa mère en un dernier soupir<sup>18</sup>. Qu'est-ce à dire, sinon que nous avons affaire au crime majeur, la mort d'un enfant, fût-elle "naturelle"? Dès l'apparition d'Ida Mortemart, à l'acte II, scène 5, nous comprenons que l'Intruse, pour parler comme Maeterlinck, est entrée en scène. Autrement dit, le vaudeville initial s'est transformé en drame métaphysique, interrogation fondamentale sur la destinée humaine, sur le sentiment le plus puissant, celui de l'injustice subie.

\*\*\*

Dernière catégorie du crime surréaliste, celle de l'excès, du crime fantasmagorique, à l'image du *Roi Lear*. Non que les précédentes soient plus "convenables", pour parler le langage des diplomates, mais parce que la société moderne et contemporaine les a intégrées, codifiées, normalisées, si je puis dire, établissant à leur endroit un système de sanctions. Or, il est un point sur lequel elle ne peut intervenir, que signalait déjà André Breton dans une note du *Manifeste du surréalisme*, en 1924, par laquelle il attendait narquoisement la réaction du tribunal devant, non seulement des textes surréalistes qualifiés d'incitation au meurtre, au viol etc., où l'auteur "s'est borné à copier un document", c'est-à-dire la dictée de sa pensée, sans porter de jugement de valeur, mais plus encore d'actes surréalistes : c'est justement l'expression fantasmagorique, qui ne relève d'aucune juridiction humaine. Et le théâtre est, par excellence, le lieu où tous les désirs du créateur s'extériorisent de manière à la fois concrète et fictive.

Exemple de ces imaginations désirantes et délirantes, le Gala des Incomparables qu'offrit Raymond Roussel avec ses *Impressions d'Afrique* en 1911 et 1912 à ses admirateurs, dont certains avaient nom Apollinaire, Duchamp, Picabia, lesquels transmirent leurs émotions aux surréalistes :

Sur la place d'Ejur, ornée de têtes accrochées dans les branches, comme des lampions de Noël. La jalouse Rul, portant le corset de la Suisse, est amenée hurlante sur une civière. Et le bourreau enfonce jusqu'à ce que mort s'ensuive les épingle dorées dans les œillets du corset. Ainsi la cause du crime devient l'instrument même du supplice. Un complice de Rul est pareillement amené. Le bourreau lui brûle les pieds avec un fer rouge<sup>19</sup>.

Depuis la publication, par les soins de Michel Leiris, de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, on a trop abondamment glosé l'usage du (ou des) procédé de production textuelle chez cet auteur, sans attacher suffisamment d'importance aux mécanismes de l'imaginaire, et particulièrement le sadisme, qu'il met en jeu. Il est vrai que la barbarie actuelle nous rend blasés quant aux raffinements de violence décrits avec minutie par Roussel !

On atteint, de la sorte, un univers totalement désensibilisé, où la vie et la mort, tenues pour équivalentes, mènent une ronde sans fin, comme dans les rêves. On n'en finirait pas d'énumérer les scènes qui, de Georges Ribemont-Dessaignes (*L'Empereur de Chine, Larmes de couteau*) à Vitrac (*Le Peintre, Les Mystères de l'amour*), Artaud (*Ventre brûlé ou La mère folle, Le Jet de sang*), ou Georges Hugnet (*Le Muet, Le Droit de varech*), mentionnent la mort d'un individu, ressuscité sans autre explication peu après. Voici l'une des didascalies les plus synthétiques à ce sujet :

<sup>18</sup>. Roger Vitrac, *Théâtre*, t. I, *op. cit.* p. 89.

<sup>19</sup>. Résumé de la pièce fourni par un chroniqueur anonyme, cité dans : Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, p. 118. Pour mémoire, rappelons de Raymond Roussel : *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910, 460 p.

[Eléonore] se donne un coup de couteau et meurt. Long silence. Obscurité complète. Puis le Pendu commence à rêver. Dans les ténèbres on voit apparaître deux jambes de femme qui marchent puis se mettent à danser. Une tête se montre aussi ; c'est celle d'Eléonore. Elle rit lascivement. Les jambes ont disparu mais réapparaissent bientôt dressées les pieds en l'air, et semblent jongler avec la tête tandis que celle-ci continue à rire d'une manière provocante. La tête du Pendu luit dans l'ombre, tandis que les apparitions s'évanouissent<sup>20</sup>.

Le même auteur fournit un des rares exemples d'atteinte à l'interdit majeur de la civilisation. Comme sa fille rêvait de l'assassiner, Espher, le futur Empereur de Chine, lui arrache l'épée qu'elle levait sur lui et la viole :

Je te tiens.

Tu peux jouer à la chienne pudibonde, et faire ton étroite ;

Ce n'est pas parce que tu es ma fille que je ne coucherai pas avec toi

Progression géométrique.

Conception à la deuxième puissance.

Je me considérerai comme entre deux miroirs."<sup>21</sup>

Le fantasme par excellence, c'est la représentation concrète, sur la scène, des rêves, voire des cauchemars des personnages. C'est ce que réalise Vitrac avec *Entrée libre* (1922), où chaque tableau montre les obsessions criminelles et les angoisses du trio bourgeois par le biais du rêve. La même architecture onirique compose *Les Mystères de l'amour* (1924), du même auteur, qui porte à la scène ses propres rêves et ceux de sa compagne, hantés par un enfant mort, une fillette dont on scie le tronc, des lueurs d'incendie etc.<sup>22</sup>

Enfin, on ne peut abandonner la scène de l'excès sans relater le sacrifice d'une chèvre par les *Quatre petites filles* de Picasso<sup>23</sup>. Sous forme de jeu, on retourne aux origines sacrées du théâtre, aux divers rituels qu'à un moment donné il fut chargé de sublimer, transformant en simulacres les exécutions capitales et autres immolations agréables aux dieux.

\*\*\*

Bagarres, poison, épée, couteau, lacet, corde, revolver, l'arsenal du crime n'est guère original, et il ne cherche pas à l'être, dans le théâtre surréaliste. Établie la typologie du crime, il conviendrait, naturellement, d'indiquer la figure du criminel et peut-être de sa victime, si tant est que l'un et l'autre sont liés. Or, les citations et références précédentes ont fait apparaître un trait d'évidence : l'inconsistance physique et psychologique des personnages. Fantoques, effigies, tout au plus, expression rudimentaire des idées qu'ils incarnent momentanément. Par quoi le théâtre surréaliste marque sa coupure radicale avec la tradition historique, en ne figurant que des actants, des opérateurs fonctionnels, rien de plus.

Le théâtre Dada, ce serait peut-être un de ses discriminants essentiels, postulait la présence de l'auteur sur scène, comme acteur, interprète de ses propres paroles. De fait, s'agissant d'une parole répartie, il devait faire appel à ses amis du Mouvement et, dès lors, céder à la convention théâtrale, génératrice des comédiens. L'incertitude pesant sur le quatrième acte de *S'il vous plaît* pose une question radicale. Les auteurs devaient-ils se donner la mort en public, en jouant à la roulette russe, selon la version qu'en a donnée Aragon en 1968, après le décès de Breton ? Cela aurait été une façon radicale de mettre ses actes en accord avec ses idées et de céder à la tentation du désespoir. A condition de supposer, ce que, pour ma part, je n'ai jamais cru, que Dada fût un nihilisme absolu. Inversement, ni la correspondance de

<sup>20</sup>. Georges Ribemont-Dessaignes, *Larmes de couteau* (1926) dans *Dada 2*, Ed. Champ libre, 1978, pp. 200-201.

<sup>21</sup>. *Id.*, *Théâtre, op cit.* p. 37.

<sup>22</sup>. Voir : Roger Vitrac, *Théâtre*, t. II, Gallimard, 1949 et t. III, 1964.

<sup>23</sup>. Pablo Picasso, *Les Quatre Petites Filles*, [1948] acte II, Gallimard, 1968,

Breton, ni les témoignages de Soupault, en mesure de falsifier (au sens scientifique du terme) le souvenir d'Aragon, ne font état d'une telle hypothèse. Or cet acte ultime, publié seulement en 1967, se borne à mettre en scène les réactions supposées des spectateurs devant ce genre de pièce. Pas de quoi justifier le refus de publication... De sorte que la question reste ouverte.

Au vrai, meurtriers et victimes se ressemblent parfaitement dans notre corpus, au point que certains des coupables n'aspirent qu'au repos absolu de l'autolyse. En ce sens, ils témoignent de l'état d'esprit d'une époque. On tue pour atteindre un absolu, non pour jouir du crime en lui-même ou des biens réels qu'il peut procurer. Ce phénomène est d'autant plus évident que tous les personnages inventoriés sont, à l'instar d'Hamlet vu par Jarry, une abstraction qui marche. Seraient-ils les derniers avatars du symbolisme ? Non, car ils n'ont même pas la cohérence de l'Idée prônée par les dramaturges symbolistes. Fragments textuels, ils reflètent la dissolution du sujet, son éclatement, sa dispersion, sa disparition.

A l'inverse, cette discrétion des traits qui les caractérisent invite le spectateur à combler les lacunes du discours dramatique, à collaborer, par conséquent, avec l'auteur, et à rechercher des éléments de cohérence là où il ne s'en trouve aucun. Et s'il y a tant de morts et de résurrections inexplicables dans ce théâtre, c'est que la vie et la mort nous sont données comme un continuum, la négation des antinomies, magnifiquement postulée par Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* :

L'épouvantail de la mort, les cafés chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil, l'écrasant rideau de l'avenir, les tours de Babel, les miroirs d'inconsistance, l'infranchissable mur d'argent éclaboussé de cervelle, ces images trop saisissantes de la catastrophe humaine ne sont peut-être que des images. Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement<sup>24</sup>.

On me pardonnera cette trop longue citation d'un texte bien connu par ailleurs. Elle me semble d'autant plus nécessaire qu'on n'en retient d'habitude que la seconde partie, la détachant de son contexte. Je prétends, pour ma part, que le théâtre est la meilleure préfiguration de ce lieu idéal où les contradictoires s'annulent. Non parce qu'il est une boîte à illusion, mais, au contraire, parce que situé dans un entre-monde, il me permet de me détacher du quotidien où je m'embourbe et de percevoir la surréalité, pour peu que je contribue à la création qui se déroule devant moi, autour de moi.

\*\*\*

Cette glose n'engage que moi. Certes, mais que penser du commentaire suivant, employant les mêmes mots que Breton, au sujet des Mystères d'Eleusis, qui devaient " d'une part : combler cette nostalgie de la beauté pure dont Platon a bien dû trouver au moins une fois en ce monde la réalisation complète, sonore, ruisselante et dépouillée, et, d'autre part : résoudre par des conjonctions inimaginables et étranges pour nos cerveaux d'hommes encore éveillés, résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé. " Il est d'Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double*<sup>25</sup>.

Faute de pouvoir se reporter directement aux réalisations dramatiques des pièces évoquées (fort peu jouées, au demeurant), Un tel rapprochement nous invite à regarder de très près la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique*, rédigée en 1930 par Roger Vitrac, ornée de neuf photographies qui visaient à rendre compte de l'esprit des mises en scène de

<sup>24</sup>. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit. pp. 76-77.

<sup>25</sup>. Antonin Artaud, " Le théâtre alchimique ", *Le Théâtre et son double*, dans ses *Œuvres complètes*, Gallimard, 1964, p. 63.

cette entreprise théâtrale, la seule dont, avec le recul, on puisse dire qu'elle était véritablement surréaliste. Malgré leur caractère statique, les clichés, interprétés par Antonin Artaud, Roger Vitrac et la comédienne Josette Lusson, montés par Eli Lotar, illustrent parfaitement la scène du crime, soit, en l'occurrence, comme l'ont suggéré Alain et Odette Virmaux, une pantomime d'Artaud, *La Pierre philosopale*<sup>26</sup>. Mêlées, coups de revolver, décapitation à la hache, démembrement, écartèlement, pauses érotiques, amour sadique, dédoublement de la personnalité, égarement des sens et de la raison, toutes les attitudes dénombrées ci-dessus s'y trouvent exposées à la surface lisse de la gélatine, comme doublée des signes narratifs qui font la surréalité.

Force nous est, en conséquence, de revenir à ce Théâtre Alfred-Jarry d'Artaud et Vitrac, qui, en dépit de sa trop brève existence (1926-1930), focalise l'attention du spectateur sur les rapports du surréalisme avec l'idée de crime. Pour faire entendre le sens de son entreprise dramatique, à l'écart de toutes les tendances contemporaines et rapprochant le théâtre de la vie, Artaud donna tout d'abord l'image d'une rafle de police dans un bordel, pour les émotions qu'elle suscite chez le passant innocent et malgré tout coupable puisqu'il appartient à la société qui, d'une part autorise les maisons closes, d'autre part commande à la police ses descentes spectaculaires. Cette parabole lui fut sévèrement reprochée par Breton. Aussi, dans sa brochure d'auto-défense *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique*, Vitrac écrira-t-il :

En outre, et en dehors des émotions qu'il provoquera, directement ou à rebours, telles que la joie, la peur, l'amour, le patriotisme, le goût du crime, etc., etc., il se fera la spécialité d'un sentiment sur lequel aucune police du monde n'a de prise : *la honte*, le dernier, le plus redoutable obstacle à la liberté<sup>27</sup>.

Outre que j'en ai déjà longuement traité ailleurs<sup>28</sup>, ce n'est pas le lieu d'évoquer en détail les conceptions ni les réalisations du Théâtre Alfred-Jarry. Pourtant, on ne peut s'empêcher d'envisager, sous l'angle qui nous préoccupe, ses prolongements, postulés plutôt que manifestés par Antonin Artaud. D'abord dans ce qu'il aurait voulu être le Théâtre de la cruauté, si le groupe de la Nouvelle Revue Française l'avait soutenu dans son entreprise. Bornons-nous à quelques citations :

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. [...] C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux. (p. 102)

Dans son théâtre intégral, il allègue une conception tour à tour cornélienne puis racinienne de la catharsis comme défoisement des passions :

En un mot, nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé. (p. 103)

<sup>26</sup>. Le texte se trouve dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.* t. II, pp. 83-90. Pour le dossier d'illustrations du *Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique*, voir les huit photos *ibid.* h. t. pp. 48-49 ainsi qu'Alain et Odette Virmaux : *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970, coll. L'Archipel, h. t. 8, reproduisant les neuf photos composées par les promoteurs.

<sup>27</sup>. Ce texte est rédigé par Vitrac. On le trouve cependant dans les *Oeuvres complètes* d'Artaud, *op. cit.* t. II, p. 44.

<sup>28</sup>. Voir : Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966.



Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. (p. 109)

Pour Artaud comme pour son ami Vitrac, le théâtre est le lieu où le crime, le massacre et la mort doivent pouvoir se manifester physiquement afin que l'homme, enfin réunifié, retrouve tous ses pouvoirs perdus, ce qui passe d'abord par une révolution dramatique. Comme on le voit, on n'est pas très loin de l'idée que Breton exprimait après avoir assisté plusieurs fois à la représentation des *Détraquées*. Le malheur est que, visant un même objectif qui, au demeurant, passait de la même façon par la figuration du crime sur la scène, le théoricien du surréalisme et les praticiens du théâtre se soient trompés d'exemple.

Ainsi, prolongement de l'épuration de *Macbeth*, variations multiples sur la scène de la souricière d'*Hamlet* et le théâtre dans le théâtre, égarements du *More de Venise* volontairement trompé, excès du *Roi Lear*, toutes les formes du théâtre shakespearien me semblent avoir été mises à l'épreuve dans le théâtre surréaliste, en un langage dramatique nécessairement actualisé, avec, bien entendu, d'autres arrière-plans idéologiques et culturels que sur la scène élisabéthaine. Mettant en avant les fantasmes collectifs issus de nos angoisses et de nos rêves, il joue le même rôle, aujourd'hui, que le théâtre shakespearien pour ses contemporains : divertissement d'abord, exutoire ensuite, purgation de toutes les passions. Sa fonction n'est pas seulement d'occuper la scène avec les monstrueuses architectures oniriques, mais, davantage, de faire en sorte que tout l'inavoué du rêve soit re-présenté, présenté à nouveau pour être comme réalisé, de sorte que le désir en soit apaisé.

Henri BÉHAR.