

Au cœur du rêve

Henri Béhar

Comment, vous ne le saviez pas ? Georges Neveux était surréaliste ! *A priori*, vous ne vous attendiez pas à voir figurer le magistral auteur du *Voyage de Thésée*, de *Plainte contre inconnu*, le traducteur de Shakespeare et de Tchékhov, le scénariste de tant de séries télévisées (Vidocq, Monte-Cristo), parmi les dramaturges de ce mouvement. Certes, il n'était pas le plus connu, mais tout de même, tout de même, comme disait André Breton.

Il fut lié au mouvement dès son arrivée à Paris, en 1925. Il logea au 45 de la rue Blomet, dans un atelier où il succédait à Miró, ayant pour voisin Robert Desnos qui lui fit connaître le groupe surréaliste – Aragon, Breton, Eluard – et d'autres qui s'en éloignaient déjà, tels Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac et Antonin Artaud. Voisin du peintre André Masson, de Roland Tual, de Georges Limbour, il fut entraîné dans de longues discussions sur l'automatisme, le rêve, l'amour, l'action révolutionnaire.

C'est ainsi qu'il fut amené à signer le manifeste « La Révolution d'abord et toujours » (*La Révolution surréaliste*, n° 5, octobre 1925) rédigé par Artaud, qui s'achevait ainsi : « Nous sommes la révolte de l'esprit ; nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres. Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale. » Un quart de siècle et une seconde guerre mondiale après, il déclarait à la radio en 1950 (dans une émission avec G. Ribemont-Dessaignes : « Tête de ligne », diffusée le 17 mars 1950 sur la Chaîne nationale), qu'il était prêt à le résigner s'il le fallait, tant il le trouvait d'actualité. Dans la foulée, il avait aussi souscrit à l'appel contre la guerre du Maroc : « Camarades soldats et marins, nous vous faisons confiance : nous savons que vous ferez votre devoir envers les Rifains qui luttent pour leur indépendance. Vous ne serez pas les valets de la Banque. Vous vous souviendrez que les bolcheviks russes, les glorieux marins de la mer Noire, les soldats d'Odessa, les soldats espagnols du Rif, ont su arrêter la guerre par la fraternisation... ». Puis il avait protesté, avec de nombreux camarades, contre l'inculpation d'Aragon, poursuivi par la justice pour son poème « Front Rouge » : « Nous nous élevons contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires et réclavons la cessation immédiate des poursuites ».

De fait, Georges Neveux a peu suivi les réunions quotidiennes du groupe, non par esprit d'opposition, dit-il, mais plutôt par sauvagerie, par goût d'in-

dépendance. Au cours du savoureux entretien radiophonique avec Ribemont-Dessaigues, que je citais ci-dessus, Georges Neveux évoque la situation du théâtre à Paris quand il y arriva. Au-dessus du théâtre de Boulevard et du Cartel, il distingue « l'étage sans escalier » où se sont glissés quelques poètes, considérant que le public, lui, n'arrive à cet étage qu'avec vingt-cinq ans de retard. Il rappelle, non sans humour, le projet qu'il avait eu, avec Robert Aron, Salacrou et Ribemont-Dessaigues, de fonder le « Théâtre de la Tour Eiffel ». On y aurait joué des sketches rapides, « s'inspirant de ce comique particulier qu'on devait appeler par la suite humour noir », dans le petit théâtre désaffecté qui se trouvait au premier étage de la tour. Les premiers textes furent écrits, mais lorsque les auteurs, poussés par Cromelynck, demandèrent à louer la Tour Eiffel tout entière, on crut à un canular et on leur fit comprendre qu'il valait mieux ne pas insister. Comme par hasard, plusieurs

« Parents, racontez vos rêves à vos enfants » ordonnait Vitrac dans la préface à *La Révolution surréaliste*

des promoteurs de cette entreprise allaient se retrouver dans l'équipe du Théâtre Alfred Jarry, animée par Robert Aron, Antonin Artaud et Roger Vitrac, avec le soutien financier du Dr Allendy et de sa femme.

Tout cela est bien bon, direz-vous, mais le poème d'Aragon est fort mauvais, la révolution est passée aux poubelles de l'histoire. Ça ne vous

concerne plus. Resterait le rêve, mais vous ne rêvez jamais !

Vous savez bien que c'est faux. Comment, vous n'avez jamais lu les neurophysiologues américains Dement et Kleitman, le français Michel Jouvet ? Vous n'ignorez pas que le sommeil se décompose en deux états, le sommeil lent ou orthodoxe, et le sommeil paradoxal, caractérisé par des mouvements oculaires rapides, une forte respiration irrégulière, une vigoureuse activité du système nerveux central tandis que le corps témoigne d'un profond endormissement, d'où la qualification de « paradoxal » pour caractériser cet état. Des expériences ont montré que si l'on réveille les sujets dans cette phase, 60 à 80 % d'entre eux disent qu'ils étaient en train de rêver, et sont capables de relater un récit assez long et complexe.

Soit, vous admettez ces connaissances objectives, mais vous persistez à ne pas vous souvenir de vos rêves. « Parents, racontez vos rêves à vos enfants » ordonnait Vitrac dans la préface à *La Révolution surréaliste*. Vous aimeriez bien connaître l'activité de vos nuits. Or, pour vous, c'est le vide absolu, rien ne se produit. Dans ce cas, il n'y a qu'un seul remède : allez au théâtre, puisque « nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits » (Shakespeare).

De tous temps, le théâtre s'est servi du rêve, de la vision onirique pour annon-

cer, prévenir, prophétiser, anticiper l'action à venir. Au XVIII^e siècle, le rêve devient une activité de contrebande, un moyen de critiquer le régime sans tomber sous la férule du tyran. Ensuite, il revêt une valeur symbolique, il est la figuration d'un monde plus ou moins idéal. Mais jamais avant les surréalistes il n'est pris pour lui-même : l'autre partie de notre vie. Il faut attendre *Les Mystères de l'amour* (1924) de Roger Vitrac pour voir un rêve authentique porté à la scène, avec ses phases arbitraires, ses glissements, ses ruptures, ses travestissements de personnages, ses images cruelles et pathétiques. Car alors le théâtre épouse la logique onirique, sans introduire de liaison entre les tableaux, sans justifier les mouvements des personnages, sans chercher à les expliquer. « Les renversements cérébraux d'une pièce comme *Les Mystères de l'amour* n'ont de valeur qu'une fois incarnés dans la chair des personnages. Un certain acharnement spirituel, voilà ce qui compte, et qui ne peut vivre qu'une fois agi. Matérialiser les mouvements les plus secrets de l'âme avec les moyens les plus simples, les plus nus, voilà quel a été notre but... » déclarait Artaud, son metteur en scène.

Entrée libre ? tel était justement le titre d'un drame en sept tableaux composé par Vitrac en 1922, premier essai de transcription de rêves réels au théâtre. L'auteur confesse que le quatrième tableau composé par lui-même, est à lui seul « tout le drame » : c'est une conversation consternante, une suite de banalités à quoi le « nouveau théâtre », devait nous habituer, bien après. La situation conflictuelle s'objective sur la scène mentale, selon les modalités particulières à chaque rêveur. A la représentation, le metteur en scène pourra le placer à l'avant-scène, ou le figurer sur la toile, tandis que son double et ses partenaires rêvés évolueront sur le plateau. Ainsi le dramaturge transfigure-t-il le trio de base du vaudeville en révélant non pas ses désirs mais le chemin qu'ils empruntent pour accéder à la conscience, malgré la censure du surmoi et de la société environnante. Or, cette mise au jour ne peut se produire sans hallucinations tragiques, significatives de l'angoisse de vivre dans un contexte répressif. Tirs, poursuites, fuites éperdues, lueurs d'incendie, violences, massacres, tout concourt à former ce « théâtre de l'incendie » que Vitrac préconisait, aussi cruel que nécessaire. Puis vint *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, ce chef-d'œuvre du théâtre surréaliste, que Georges Neveux admirait, où l'auteur dynamite le drame bourgeois de l'intérieur, par des moyens proprement théâtraux. Mais c'est une autre histoire, qui demanderait de trop longs développements.

Juliette ou la clé des songes (1927) s'inscrit dans cet ensemble d'œuvres que le public n'a découvert qu'avec retard. Comme chez Vitrac, c'est un rêve qui est porté à la scène, le rêve du héros qui est à la fois le personnage central

et l'organisateur de ces imaginations. Mais le spectateur l'ignore pendant les deux premiers actes; il n'en aura l'explication qu'au troisième, celui qui se passe dans le Bureau central des rêves. Ce dernier acte n'a été rajouté que pour rendre la pièce jouable, selon Georges Neveux, « comme on verse un colorant sur un précipité pour le rendre *visible* ». L'auditoire qui ne comprenait pas très bien où on voulait le mener se rassure, tout s'organise et devient accessible rationnellement. Quoi qu'il en soit, cette concession au public n'a guère été utile, et désormais l'auteur souhaite qu'on joue deux pièces séparément: *Juliette* d'une part (les deux premiers actes), *Le Bureau central des rêves* (le dernier) d'autre part.

Représentée au Théâtre de l'Avenue en 1930, bien qu'elle ait été acceptée par Gaston Baty en 1927 (n'en avait-il pas été de même avec *Les Mystères de l'amour* de Vitrac, que Lugné-Poe devait monter dès leur publication?) l'œuvre suscita l'enthousiasme de quelques amis, la colère et l'indignation de la majorité des critiques, suffoquant qu'on osât leur présenter une pièce puérile et insensée, qui faisait fi de toute rigueur logique, dépourvue d'architecture, avec des personnages sans consistance.

Pourtant le thème de la pièce, son « contenu manifeste » pour parler le langage de la psychanalyse, est très simple: un jeune homme, Michel, est à la recherche d'un visage entrevu jadis (Juliette) dans un pays qui paraît soudain coupé du monde extérieur, d'où seul un bateau très fantaisiste permet de revenir. Les habitants de ce pays n'ont pas de mémoire (bien qu'ils puissent parler une langue syntaxiquement correcte, ce qui est un reste du passé, et ce qui permet d'évoquer des souvenirs), de sorte que le voyageur s'oppose à des êtres mobiles, en constante transformation, qui ne savent plus ce qu'ils viennent de lui dire. Toutes les choses prennent un caractère immatériel, elles s'évanouissent dès qu'on tente de les circonscrire. Ainsi Neveux rend-il tangible l'univers du rêve, où tout fuit, se dérobe, se métamorphose, où les paroles prennent une importance tragique et où elles ne comptent pas plus qu'un nuage dans le ciel gris. Sa pièce, construite avec aisance, garde l'extravagance des songes, le fantastique et l'absurde s'y mêlent pour accueillir le voyageur qui retrouve et perd Juliette. Leur amour a besoin de la fable pour prendre forme et il s'abolit devant le réel. C'est tout le mystère de la communication entre les êtres: certitude que la vie sera gâchée si on ne retrouve pas cette image souriante du passé, conviction surréaliste de l'amour fou, né d'une seule rencontre provoquée par le hasard, qui détermine une quête proprement désespérée puisque toute tentative s'anéantit contre le mur de la réalité. En somme, Neveux prend pour point de départ un thème romantique déjà traité par Baudelaire dans son poème *A une passante*: « O

toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais. » Mais il est convaincu pour sa part que seul le rêve permet de donner un sens à la vie, exprimant par là une sorte de désir inconsciemment *collectif*. On le voit bien dans ce bureau des rêves où chacun, employé de bureau, machiniste, mendiant, garçon d'hôtel, dès qu'il a une minute, s'en vient prendre sa part de bonheur en poursuivant un songe où brille toujours le visage de Juliette, unique dispensatrice de tous les biens, la femme.

Etrangement, ce phénomène d'amnésie collective reste associé pour moi à l'histoire stupide et sombre que Breton éprouve le besoin de raconter à la jeune femme qui vient de le séduire, dans *Nadja* : « Un monsieur se présente un jour dans un hôtel et demande à louer une

chambre. Ce sera le numéro 35. En descendant, quelques minutes plus tard, et tout en remettant la clé au bureau : « Excusez-moi, dit-il, je n'ai aucune mémoire. Si vous permettez, chaque fois que je rentrerai, je vous dirai mon nom : Monsieur Delouit. Et chaque fois vous me répéterez le numéro de ma chambre. – Bien, monsieur ». Très peu de temps après il revient, entrouvre la porte du bureau : « Monsieur Delouit. – C'est le numéro 35. – Merci. » Une minute plus tard, un homme

extraordinairement agité, les vêtements couverts de boue, ensanglanté et n'ayant presque plus figure humaine, s'adresse au bureau : « Monsieur Delouit. – Comment, Monsieur Delouit ? il ne faut pas nous la faire. Monsieur Delouit vient de monter. – Pardon, c'est moi... je viens de tomber par la fenêtre. Le numéro de ma chambre, s'il vous plaît ? »

Concernant un seul individu, cette anecdote présente les mêmes caractéristiques que la pièce : même défaillance de la mémoire, à travers la même résistance des structures psychiques essentielles, conservation du nom propre (ou de la fonction) et du langage de relation, surprise accidentelle. Dans les deux cas, on s'interroge sur ce qui maintient la structure profonde de la personnalité, et l'on comprend que Breton ait souhaité faire appel au rêve pour la « résolution des questions fondamentales de la vie ».

Freud distinguait le contenu *latent* du rêve de son contenu manifeste. Dans *Juliette ou la clé des songes*, le rêveur, Michel, est à la recherche de Juliette, tel Orphée en quête de son Eurydice. Mais, par le travail du rêve, le contenu latent subit un effet de condensation, de déplacement et de symbolisation. Le rêveur se voit sous ses propres traits et ceux d'un jeune Arabe, l'enfant joueur qu'il était autrefois, et l'instance paternelle prend l'aspect de plusieurs

Dans *Juliette ou la clé des songes*, le rêveur, Michel, est à la recherche de Juliette, tel Orphée en quête de son Eurydice

êtres amnésiques. Le décor représente le Moi à ses différents niveaux, comme par hasard sur le « quai des Changeurs ». La ville, on le saura vite, est totalement isolée, sans accès possible, comme le Moi du patient qui se cherche. Il est clair qu'ici Georges Neveux se raconte, avant de la mettre en scène pour le public, sa propre histoire personnelle, son aventure d'enfant trouvé, né en Russie. Quant à la mère, qui a le visage tour à tour d'une marchande d'oiseaux et d'une poissonnière, elle représente l'ordre, la discipline, la nature emprisonnée, à tel point que l'enfant libère subrepticement le perroquet de sa cage et fait disparaître deux rougets. Les habitants de cette curieuse cité n'ont plus de souvenirs parce qu'ils illustrent la solution de continuité du rêve et de la vie.

On pourrait analyser chaque scène, chaque étape du songe, relever les calembours et jeux de mots à l'origine d'une situation ou d'une réplique (ainsi l'homme à la chapka joue de l'accordéon aux marchandes pour leur faire perdre la tête; inversement la musique, fille de mémoire, a un rôle thérapeutique). Intervient un Capitaine de vaisseau, que personne ne connaît, et qui, lui aussi, a tout oublié: figure du Moi déboussolé, au même titre que le Commissaire de police, représentant de l'ordre désorienté. Tous veulent connaître le plus ancien souvenir d'enfance de Michel, pour se l'approprier. L'anecdote que Michel parvient à énoncer concerne un canard mécanique, jouet blanc (symbole de lumière) au bec rouge! que son père lui avait offert. Cette vertueuse relation lui fait obtenir le titre de capitaine de la ville. Les bribes de souvenir de son précédent séjour dans cette ville, à une date indéterminée, tendent à montrer qu'il s'est enfui par peur de la femme qu'il y avait rencontrée, alors qu'il recherchait la douceur du sein maternel, par crainte des menaces des sorcières. A la fin du premier acte, Michel et le facteur jouent aux cartes pour savoir qui des deux est en train de rêver. Partie nulle: aucun ne rêve (ou bien tous deux sont le pur produit d'un rêveur, ce qui revient au même). Juliette retrouvée donne rendez-vous à Michel, comme Camille à Perdican, à un carrefour de la forêt, la nuit, auprès d'une fontaine. Ouvrez n'importe quelle clé des songes, elle vous dira que la fontaine est un symbole maternel. Michel s'y rend le premier, et, légèrement en retrait, il voit passer ses parents, sous les traits de divers personnages. Un chiromancien (de théâtre) veut lui apprendre à lire, non pas l'avenir, mais le passé (toujours cette hantise chez Georges Neveux à qui une partie de son enfance a été dérobée!). Ses codes de lecture perturbent tout. Il annonce néanmoins un dénouement pénible. Or Juliette vient rejoindre Michel. La joie de partager le temps présent est troublée par la présence, au milieu d'eux, des ancêtres: le couple ne peut se construire sans eux. Amnésique elle aussi,

Juliette somme le jeune homme de lui raconter leur premier rendez-vous. Passe un marchand de mémoire (ou de souvenirs, c'est égal) qui leur propose des photos. Juliette en prend une et se met à commenter un passé illusoire. Michel refuse le jeu. Il dit la vérité, ce qui irrite la jeune femme. La tension entre eux est telle que Michel tire un coup de pistolet. Il passe devant le tribunal des ancêtres. Il plaide et gagne sa cause à l'aide de souvenirs. Michel resté seul s'interroge sur la raison de sa venue. Au moment de s'embarquer, il entend à nouveau la voix du début.

Au contraire de ce que dénote ce rêve intégral d'un individu unique, Georges Neveux nous révèle moins la quête d'un amour absolu que la vanité de toute recherche de son propre passé. A cet égard, le troisième acte est encore plus déprimant.

Sur le chemin de retour qui mène du sommeil à l'état de vigilance, dans l'entre-deux producteur des sensations hypnagogiques, Michel se trouve au Bureau central des rêves. Il y apprend que tout ce qu'il a vu au cours des deux actes précédents n'était qu'un rêve, et qu'il lui faut enregistrer son passage au réveil. Tous les personnages qu'il croise dans le Bureau sont aussi bien des émanations de lui-même, que des êtres rêvés par d'autres dormeurs dans le même état que le sien. De fait, ils incarnent sa propre quête de vérité et d'amour. Il y croise des visiteurs qui sont restés dans l'univers onirique, qu'on dit fous, par conséquent. Tous ont été séduits par la même voix de femme, celle de Juliette, inaccessible derrière la porte, qui cherche à le retenir au pays des rêves. Mais il n'y a personne derrière cette porte.

Ainsi le rêveur risque de sombrer dans la folie, au nom d'un idéal inatteignable et qui, de fait, n'existe pas.

Telle est la magie du rêve. Georges Neveux tente de l'explorer dans tous ses états, mais sa conclusion est bien amère et, comme d'autres (pensons à *L'Âge d'or* de Buñuel) il dénonce cette illusion romantique, la sacralisation de la femme, et par voie de conséquence, l'aliénation de l'homme. Comme pour *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, une telle lucidité n'était pas immédiatement recevable par le groupe surréaliste qui, de ce fait, ne s'empressa pas de soutenir la pièce. Car il ne faudrait tout de même pas oublier que tout cela est écrit, concerté, et procède d'une écriture consciente, lucide, en quête de vérité.

Henri Béhar est professeur de littérature française à la Sorbonne nouvelle. Auteur de plusieurs livres sur Dada et le surréalisme, il a notamment publié: *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées/Gallimard, 1979 ; *Jarry dramaturge*, Nizet 1980 (nouvelle édition, Champion, 2002). *Roger Vitrac, Théâtre ouvert sur le rêve*, Labor 1980 (repris chez L'Âge d'Homme). Au cours de ses investigations sur le théâtre surréaliste, il a eu le plaisir de rencontrer Georges Neveux qui lui a fait l'honneur d'assister à sa soutenance de thèse sur la dramaturgie d'Alfred Jarry, s'étonnant du contraste entre l'amour du théâtre que manifestait le candidat et l'étrange surdité du jury à l'égard de cet art.